

УДК745/749.03(477.83–25=411.16)

Левкович Н. Я.

Львівська національна академія мистецтв

ОБРАЗ ХРАМУ В ЄВРЕЙСЬКОМУ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОМУ МИСТЕЦТВІ ГАЛИЧИНИ XVIII — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.

Левкович Н. Я. *Образ Храму в єврейському декоративно-ужитковому мистецтві Галичини XVIII — першої третини XX ст.* Стаття присвячена образу Єрусалимського Храму в декоративному оздобленні предметів юдаїки, що були створені в Галичині в XVIII — першій третині XX ст. Визначено значення Храму в єврейській історії, філософії, культурі, зосереджено увагу на його важливості в релігійному й духовному житті юдеїв. Виокремлено композиції та елементи орнаментів у творах декоративно-ужиткового мистецтва, що безпосередньо пов'язані з образом Храму. Алюзією Храму вважаємо зображення храмової менори та жертвенника, храмових колон Яхін і Боаз, ритуальної жертви: ягняти та рудої телиці, сцени «Жертвоприношення Ісаака» та «Сон Якова». Проаналізовано графічні зображення Храму, які створили в різні історичні періоди юдейські та християнські мислителі, а також галицькі пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва: мізрахи, Корони Тори, торашилди, ханукальні лампи. Виявлено тісний зв'язок між елементами декоративного оздоблення та біблійними текстами й коментарями провідних равинів різних епох.

Ключові слова: Єрусалимський храм, декоративно-ужиткове мистецтво, Корона Тори, менора, мізрах, «Сон Якова», «Жертвоприношення Ісаака».

Левкович Н. Я. *Образ Храма в еврейском декоративно-прикладном искусстве Галиции XVIII — первой трети XX вв.* Статья посвящена анализу образа Иерусалимского Храма в декоративном оформлении предметов юдаики, созданных в Галиции в XVIII — первой трети XX века. Определено значение Храма в еврейской истории, философии, культуре, сконцентрировано внимание на его значимости в религиозной и духовной жизни иудеев. Выделено композиции и элементы орнаментов в произведениях декоративно-прикладного искусства, непосредственно связанных с образом Храма. Аллюзией Храма считаем изображение храмовой меноры и жертвенника, храмовых колонн Яхин и Боаз, ритуальной жертвы: овечки и рыжей коровы, сцен «Жертвоприношение Исаака» и «Сон Якова». Проанализированы графические изображения

Храма, созданные в разные исторические периоды иудейскими и христианскими мыслителями, а также галицкие произведения декоративно-прикладного искусства: мизрахи, Короны Торы, торашилды, ханукальные лампы. Исследовано тесную связь между элементами декоративного оформления и текстами Библии и комментариями ведущих раввинов разных эпох.

Ключевые слова: Иерусалимский храм, декоративно-прикладное искусство, Корона Торы, менора, мизрах, «Сон Якова», «Жертвоприношение Исаака».

Levkovych N. *The image of a Temple in Jewish arts and crafts of Halychyna of the XVIII — the first third of the XX centuries.* The article is devoted to the image of a Jerusalem Temple, decorated with the Judaica objects that were created in Halychyna in the XVIII — the first third of the XX centuries. The meaning of a Temple in Jewish history, philosophy, culture is defined and the attention is concentrated on its importance to the religious and spiritual life of the Jews. The compositions and the elements of the ornaments are highlighted in the pieces of arts and crafts that are directly related to the image of the Temple. So the image of the Temple menorah and the altar, Temple columns, ritual sacrifices: a sheep and a red cow, the scene "Sacrifice of Isaac" and "Jacob's Dream" are considered to be the allusion of the Temple. The graphical images of the Temple, created in different historical periods by Jewish and Christian thinkers as well as the monuments of arts and crafts of Halychyna: Mizrahi, Crown of Torah, Torah shields, hanukkah lamps are analysed. A close connection between the elements of the embellishment, biblical texts and commentaries of the leading rabbis of different ages is found.

Keywords: Jerusalem Temple, arts and crafts, Crown of Torah, menorah, mizrah, "Jacob's Dream", "Sacrifice of Isaac".

Постановка проблеми. Єрусалимський храм в історії, культурі, релігії юдеїв є одним з найважливіших культових, ритуальних, символічних об'єктів. Своєрідним центром всесвіту, місцем постійної присутності Бога, ритуальної чистоти, досконалості, зосередженням світових таємниць. З фізичною втратою храму юдеї втратили освячене Богом місце для здійснення таїнства жертвоприношення, місце єднання з творцем. Відтак, конотація образу храму стає своєрідною емоційною домінантою в єврейській культурі, втіленням землі Ізраїлю, очікуванням месіанських часів, які, згідно з легендами, прийдуть з відбудовою третього храму. Звернення до образу Єрусалимського храму є типовим у єврейській та європейській культурах, філософії, мистецтві впродовж двох тисячоліть. Символіка образу храму є важливим елементом оздоблення пам'яток декоративно-ужиткового мистецтва євреїв Галичини XVIII — першої третини XX ст.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Вивчення символіки, зокрема образу єрусалимського храму, пов'язане з опрацюванням наукової теми «Єврейське декоративно-ужитко-

ве мистецтво Галичини XVIII — першої третини XX ст.», затвердженої на кафедрі історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Актуальність дослідження зумовлена відсутністю цілісного мистецтвознавчого дослідження, присвяченого вивченню образу храму в творах єврейського декоративно-ужиткового мистецтва Галичини XVIII — першої третини XX ст.

Мета статті — проаналізувати образ храму в єврейській культурі, а також символи, використані в декоративно-ужитковому мистецтві Галичини, що трактуються як алюзія Єрусалимського Храму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Сьогодні до різноманітних аспектів вивчення Єрусалимського храму звертається низка провідних дослідників: теологів, філософів, архітекторів, мистецтвознавців усього світу. Тому доцільно проаналізувати основні праці та наукові розвідки, присвячені саме проблематиці єврейського декоративно-ужиткового мистецтва Галичини. Символіка та візуальні метафори в єврейському мистецтві є провідною темою низки друкованих праць, лекцій та доповідей на конференціях доктора мистецтвознавства Бориса Хаймовича [1; 2; 3]. Автор детально аналізує храмові концепції в єврейському та європейському мистецтві загалом, однак доволі побіжно згадує пам'ятки, створені на теренах Галичини. Аналіз образів у єврейському мистецтві на прикладі пам'яток античного мистецтва наведено в праці Бецалеля Наркеса [4]. Античні єврейські пам'ятки як прообраз майбутніх композицій розглядаються в праці Стівена Файна [5]. Окремі сюжети на прикладі пам'яток юдаїки, створених в Україні, аналізує Тетяна Романовська [7: 214-227].

Виклад основного матеріалу дослідження.

Історія Єрусалимського храму бере свій початок від Біблійних часів. Храм було споруджено на Горі Морія, яку Бог вказав Авраамові для влаштування жертovníка і принесення в жертву його сина Ісаака, цю гору праотець Яків назвав Домом Божим і Брамою Небесною. Цар Давид після завоювання Єрусалима викупив гору Морія в ієвусея Аравни та встановив на ній жертovníк Богу Ізраїлю. На цьому ж місці його син цар Соломон в 957–950 рр. до н. е. спорудив Перший храм, який був зруйнований військом Навуходносора у 586 р. до н. е. Відновлення Єрусалимського Храму згідно з єврейською традицією відбулося через 70 років — у 516 році до н. е., адже саме стільки панував вавилонський полон. Однак точна дата побудови Другого Єрусалимського храму є питанням доволі дискусійним, і на основі описів у книзі пророка Хаггая, Першої та Другої книги Ездри, праць єврейського історика Йосифа Флавія його вивчають провідні науковці світу, наукові центри та інституції. Після тривалої облоги Єрусалиму римляни знищили Храм у 70 р. н. е. в день 9 ава за єврейським календарем, а за легендою у той самий день коли вавилоняни зруйнували Перший храм Соломона. Римляни захопили значні трофеї з хра-

му та багато полонених, які згодом як символ перемоги над Єрусалимом будуть зображені на триумфальній арці Тита в Римі. Детальний опис облоги й руйнування храму навів Йосиф Флавій у праці «Іудейська війна». Давня історія євреїв і спорудження Єрусалимського храму є темою досліджень Емануеля Шмідта [17], Алана Балфора [12], Вільяма Дж. Хамбліна [9], Джеймса Васермана [10] та ін.

Образ Єрусалимського храму надзвичайно важливий для релігії, філософії та культури євреїв усього історичного періоду існування народу. Водночас більшість ідей та образів храму в свідомості євреїв діаспори з моменту їхнього розселення по всій території Європи та Близького Сходу розвиваються після руйнування Храму й не мають матеріального підґрунтя. Це своєрідний храм пам'яті, храм духу, тому використання храмових образів у творах мистецтва стає певною заміною, метафорою реального храму.

Упродовж двох тисячоліть до ідеї храму, його візуальної та змістової реконструкції зверталася низка провідних мислителів, істориків і духовних лідерів. Опис храму зустрічаємо у видінні одного з чотирьох великих пророків Єзекіїля. У пророцтві, датованому 571 р. до н. е., Єзекіїль надзвичайно детально описує храм [Книга пророка Єзекіїля 41–22], подає місце його розташування, просторову орієнтацію, вигляд і розміри стін, а також допустимі й бажані декоративні оздоблення. Пророцтва стали основою для наступних наукових праць і сьогодні використовуються як джерело для створення реконструкцій Третього Храму месіанських часів. Опис Храму наводить у історичній книзі «Іудейська війна» Йосиф Флавій у I ст. н. е. Абсолютно новий етап у формуванні храмової концепції розпочинається в період раннього середньовіччя і пов'язаний з діяльністю низки равинів, авторів численних коментарів до Тори та Талмуду. Зокрема, провідний духовний лідер юдейської громади середньовічної Франції Раші (акронім імені Рабейну Шломо Іцхаки — вчитель Шломо, син Іцхака) (1040–1105) усе життя присвятив вивченню і коментуванню священних юдейських книг, заснував династію французьких равиністів, у образі храму вбачав ідеально чистий ритуальний простір, а, на його думку, Третій Храм з'явиться цілком відбудованим за велінням всевишнього, водночас зазначає, що заповідь мати (відбудувати) Храм не обмежена часовими рамками й дана народові Ізраїлю назавжди [6]. Образ храму посідає значне місце в роздумах провідного єврейського мислителя середньовіччя Рамбама (акронім Рабейну Моше бен Маймонід) (1135–1204) [1: 67–79].

Коментарі равинів і юдейських філософів з часом потрапляють у християнську полеміку, використовуються для формування храмових концепцій провідних богословів середньовіччя. Пророцтва Єзекіїля стали підґрунтям для формування храмового образу Абата Сугерія. Важливу роль у форму-

ванні храмової концепції Європи відіграли хрестові походи та орден тамплієрів. Зокрема, численні записки, карти Єрусалима періоду хрестових походів сформували своєрідне уявлення про Святу Землю та її архітектуру в мешканців усієї Європи й стали прообразами наступних зображень землі Ізраїлю і Храму Соломона.

Незважаючи на численні описи пророків, істориків, філософів, равинів, богословів, образ храму в епоху Середньовіччя вже не мав реального підґрунтя і сформувався швидше як втілення духовного, небесного храму, який часто використовується в мистецтві й архітектурі. Відповідно відбувається трансформація храмової ідеї від реального біблійного храму, через коментарі та трактування, до метафори небесного храму. У живописних, графічних зображеннях храму характерним стає використання елементів європейських архітектурних стилів, типових для того чи іншого періоду. Зокрема, в ілюстраціях до «Юдейських старожитностей» Йосифа Фравія Жан Фуке Єрусалимський Храм зображує в готичній стилістиці, з урахуванням основних конструктивних і декоративних елементів. Подібні тенденції відтворює в гравюрі «Небесний Єрусалим» Ганс Гольбейн. Таким чином, відповідно до змін архітектурних стилів трансформується і уявлення про Храм. У період Ренесансу так званий *Temple Solomonum* у живописі, графіці передається як купольний храм. Певною мірою на це вплинули зображення купола мечеті в Єрусалимі, яку з часом в європейському середовищі трактуватимуть як образ Єрусалимського храму.

Візуальні реконструкції Храму Соломона, які виконали науковці, архітектори, художники різних історичних періодів декорують численні книжкові видання. Так в «Латинській Біблії» 1540 р., яку надрукував Роберт Естіне (Роберт Стефанус), розміщено ілюстрацію з реконструкцією Храму Соломона, авторства Франсуа Ватабля, професора з юдаїки Паризького університету. Вигляд Храмової гори з кількома рядами мурів і Храмом у центрі, перед яким розташовано жертвник, а обабіч — колони Яхін і Боаз, зображено на ілюстрації до Біблії Поліглот, яку видрукував у Антверпені в 1568–1572 рр. Бенедиктус Арія Монтана. У трактаті «Коментарі до книги пророка Єзекіїля» Жан Батіста Вілельпандо аналізує божественні пропорції та трактує їх як основу для подальших реконструкцій. Близькими до розробок Вілельпанди є архітектурні пошуки Хуана Ерери, автора королівського палацу Ескоріал у Мадриді. Образ Ескоріалу надзвичайно вагомий для християнського мистецтва і його план трактувався як решітка тортур святого Лаврентія і часто використовувався в іконописі.

Таким чином, впродовж двох тисячоліть образ Єрусалимського храму зазнає значних трансформацій у європейській культурі, а також у її єврейському сегменті. Джерелом творчих інспірацій у формуванні образу храму для єврейських майстрів

стали трактати провідних равиністів, у окремих випадках — християнських богословів, а також численні живописні та графічні матеріали.

У житті давніх юдеїв храм є не просто культовим приміщенням, а своєрідним центром життя, центром держави, сакральним простором, з яким пов'язані основні життєві події. Відповідно до заповідей, під час існування храму до нього приносили жертву після народження та смерті людини, після першого врожаю полів і дерев, також у жертву приносили первістків свійських тварин тощо. Таким чином, життєвий цикл людини обертався навколо Єрусалимського храму. Важливу роль відігравала заповідь паломництва «алія ле-регель». На три релігійні свята — Песах, Шавуот і Суккот — до храму приходили тисячі юдеїв з усіх куточків землі Ізраїлю. Єрусалимський храм був центром економічного та юридичного життя Ізраїлю, символом державної могутності, відповідно втрата храму стає рівнозначною втраті власної землі, ідейного та духовного центру всього народу. Після зруйнування храму римлянами, а в наступні періоди — значних гонінь, євреї розселяються по всій території Європи, засновуючи окремі общини. Центром духовного та громадського життя стає синагога, однак вона ніяк не заміняє храму, не стає новим сакральним місцем. Синагога — це місце для спільної молитви, читання сувоїв Тори, проведення низки ритуалів, а також місце зборів. Бо, відповідно до талмудичних учень, де моляться десять чоловіків (міньян), там присутній Бог. Важливим є те, що в синагозі не приносять жертви. З втратою храму євреї втратили можливість приносити ритуальну жертву. На зміну жертві приходять молитва, під час якої людина звертається обличчям до Єрусалима. Триденні молитви стають заміною щоденним жертвоприношенням і включають молитву за храм. Синагога розглядається не як храм, а як натяк на втрачений і очікування прийдешнього Храму [10: 67].

Характерними декоративними оздобами внутрішнього простору синагог стануть мозаїки та розписи, що будуть пов'язувати їх з храмовою ідеєю та храмовою символікою. У мозаїках ранніх синагог, зокрема в Ципорі, історичній столиці Галілеї, розташовані зображення, безпосередньо пов'язані з ідеєю Храму. Центральну частину однієї з багатьох складних багатоярусних композицій займає зображення стилізованого порталу храму з традиційними колонами Яхін і Боаз. По обидва боки від храму розташовані зображення менор, абрис яких надзвичайно схожий до менор, описаних у Торі. У нижчому ярусі композиція присвячена жертвоприношенню із зображенням жертвника, котла, а також ритуальної жертви — вівці та бика. У написах навколо зазначено, що «Арона і його синів посвячено в головних служителів Храму, і є обов'язок очищення і принесення жертви». На особливу увагу заслуговує нижній ярус, на якому зображено стіл для хлібів «покладання» і кошик із сімома першими

плодами дерев, які слід було приносити до храму. Поруч із жертівниками розташовані труби «хаццрот», у які сурмили під час жертвоприношення [5: 186–188]. Практично мозаїки синагоги в Ципорі є ілюстрацією храмової літургії, зв'язком синагоги з храмом, дому молитви та зборів із сакральним простором ритуальної чистоти й присутності Бога.

Опис низки священних предметів, які були в Храмі до його зруйнування, зберігався в усній традиції, доповнювався равиністичними трактуваннями і з часом став джерелом для їх відтворення в декоративному оздобленні інтер'єрів синагог і предметів церемоніального та ритуального призначення. Зокрема в «Коментарях до П'ятикнижжя», опублікованих у Франції 1428 року і перевиданих в Італії 1460 року, автором якого є видатний середньовічний учений Леві бен Гершом (Ралбаг) (1288–1344) вміщено ілюстрації священних храмових предметів: менори, скінії, жертівника, труб, глечика, які виконав ілюмінатор XV ст. Жоель бен Сімеон Фейбуш.

Скінія заповіту, жертівник, менора стали символами храму практично відразу після його знищення. На тріумфальній арці Тита, яку спорудив Доміціан у 81 р. н. е. в Римі на Священній дорозі *Via Sacra*, присвяченій перемозі римлян над Єрусалимом, зображено процесію із захопленими трофеями, а саме храмовою Менорою та жертівником. Таким чином, уже на початку нашої ери менора та жертівник стають символами храму, землі та держави Ізраїлю. Менора як уособлення юридичної влади та держави карбується на монетах хасмонійського царя Антигона II, датованих 37 р. н. е. і віднайдених у Єрусалимі на території Верхнього міста. Зображення менори стає надзвичайно популярним і розташовується на предметах ритуального та домашнього вжитку, а від II ст. н. е. стає відзнакою надгробків на похованнях євреїв, часто поза межами землі Ізраїлю. Уже на початку нашої ери зображення менори стає одним із центральних у оздобленні синагог, зокрема це мозаїчна підлога синагоги в Хамат-Тверія в Галілеї V ст. н. е., мозаїчна підлога в Маоні на Хевронському нагір'ї 530 р., синагог у Сусії на Хевронському нагір'ї, Ципорії в Галілей, Дура Европос та ін. Таким чином менору можна трактувати як алюзію Єрусалимського храму, метафору державності, єдності та міці землі Ізраїлю.

Зображення менори доволі поширене в образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві Галичини XVII — першої третини XX ст. Аналізуючи значний пласт артефактів, а саме — розписи синагог (на жаль, їх збереглося вкрай мало), меморіальну пластику, предмети ритуального призначення синагогального та домашнього вжитку можна відзначити полісимволізм образу менори. Зображення менори на надгробках-мацевях має глибоке історичне підґрунтя і прямий зв'язок з ранніми похованнями євреїв на всій території Європи та

Близького Сходу. Використання абрисів менори при декоруванні предметів широкого вжитку, а саме — срібного, мідного, олов'яного посуду, керамічних виробів, — варто трактувати як знак, що вказує на приналежність цього предмета до юдейської громади, прив'язує його до окремої етнічної групи або ж вказує на виробника або замовника. Низка дослідників єврейського мистецтва переконують, що в «єврейському мистецтві немає «чисто декоративних елементів», а все наповнено глибоким символічним змістом» [4: 16].

Глибше значення образу менори, її прямий зв'язок з давніми, усталеними традиціями і певною мірою канонічність простежується у вирішенні мізрахів — декоративного панно, яким прикрашали східну стіну будинку. Саме слово «мізрах» — מִזְרָח з івриту перекладається як «схід», а для євреїв Європи стає своєрідною умовною назвою напряму до Єрусалима. Адже під час щоденної молитви юдей обличчям повинен звертатися до Храмової гори. Таким чином, декоративне панно в інтер'єрі єврейського будинку вказує напрямок до землі обітваної, до Храмової гори й стає своєрідною об'єднуючою ланкою між будь-яким приміщенням і Храмом. Водночас мізрах є постійним візуальним нагадуванням про єдиний сакральний простір ритуальної чистоти. Переважна більшість євреїв, що проживали в різних куточках Європи, не могли здійснювати заповідь паломництва «алія лерегель», тому відповідно акцентована східна стіна будинку стає своєрідним віртуальним містком до Храму. Слово «мізрах» на івриті, окрім буквального значення «схід», трактувалося як аббревіатура вислову «Міцад Зе Руах Хаїм» — «з цієї сторони дух життя» [3: 28].

Традиція виготовляти мізрахи походить із середньовічної Іспанії, а після вигнання євреїв поширюється в усій Європі. Для панно використовували цупкий папір або пергамент, декорували його чорнилом, аквареллю, у XIX ст. часто застосовували техніку літографії, ксилографії. На теренах Східної Європи особливою популярністю користувалися мізрахи, виконані також у техніці витинанки. Мізрахи-витинанки традиційно виконували чоловіки, учні ешив. Ключове значення в композиційному вирішенні мізраху відводилося слову або тексту на івриті, взятим з Тори або Талмуду, в оточенні низки символічних образів. Основною ідеєю образів з мізрахів є зв'язок з місцями, де відбуваються основні біблійні події, і часто вони пов'язані саме з горою Морія. «Відтворюючи життя як єдину богослужбну дію, мізрах є цією ж частиною програми, що й інші культові аксесуари... і проголошує центральну думку: цей світ є лише передпокоем до майбутнього — досконалого і гармонійного» [3: 29].

Характерною рисою мізрахів є симетричність побудови композиції відносно центральної осі, а загальним центром традиційно виступає менора. Таким чином, стовбур, стоян, основа менори стає

візуальним і змістовим центром панно. «Менора втілює в собі уявлення євреїв про простір і час. В єврейському трактуванні весь світ пішов від однієї точки по шести напрямках: угору—униз—уліво—управо—уперед—назад. Розташувавши його в одній площині, можна отримати менору — шість гілок, що відходять від одного стовбура. В менорі закладена також ідея часу — шість днів тижня черпають свою силу від суботи...» [4: 13]. Зображення менори в мізрахах стає своєрідним центром всесвіту, закодованою інформацією, пам'яттю про землю Ізраїлю, Храм і Божественну всеосяжність. Трактування менори як символу храму в мізрахах підкреслює розташування її в обрамленні двох колон, метафори колон Єрусалимського храму Яхін і Боаз. Традиційними на мізрахах, виконаних у Галичині, окрім менори та колон, є зображення оленів, левів, ведмедів, слонів, різноманітних птахів, часто павичів, а також риб. Символіка всіх цих образів на різних рівнях сприйняття усвідомлюється як алюзія землі Ізраїлю, дванадцяти колін Ізраїлевих, райського саду та месіанських ідей.

Яскравим прикладом є мізрах, виконаний в Галичині в 1875 р. (сьогодні зберігається в приватній колекції) на кольоровому папері чорнилом з елементами витинанки та написами. Кольорова гама панно вичерпується яскраво-червоним тлом, частково заповненим чорним чорнилом, на яке накладено витинанку з ледь пожовклого паперу. Мізрах має строго симетричну композицію відносно центральної осі, якою є зображення менори з вибагливо переплетеними ріжками. Характерно, що свічник є своєрідним продовженням символічного Дерева Життя, розташованого під ним. Місце переходу стовбура дерева в свічник припадає на центр панно й закрито клеймом з написом на івриті слова מִזְרָח — мізрах. На спіралеподібних вигинах завітчатих гілок дерева симетрично розташувалися справжній бестіарій. Нижню частину займають слони, що фланкують вазон, з якого, властиво, і проростає дерево. Слово «мізрах» підтримують зображення двох левів з пишними гривами, опертих на задні лапи. У такому трактуванні прочитується вплив геральдичних композицій. Над левами зображено левиць (або пантер), які фланкують і водночас ніби охороняють менору. На гілках дерева розташовані птахи, а обабіч центрального стержня свічника — дві ласки. Загалом образи мізраху нагадують райський сад і можуть трактуватися не тільки як символ храму, але й втілення краси землі Ізраїлю.

Зображення оленів, левів, птахів, риб у оточенні рослинної орнаментики декорують галицький мізрах XIX ст. [2]. На ультрамариновий фон накладено витинанку, додатково оздоблену червоними відтінками. Кожен із зображених персонажів має глибоке символічне значення, яке можна відчитувати на різних рівнях інтелектуального та емоційного сприйняття. Так, олені традиційно трактуються як символ Землі Ізраїлю, в образі лева прийнято бачи-

ти символ, певною мірою геральдичну відзнаку коліна Юди, а в птахах і рибках — народ Ізраїлю, юдеїв усього світу. Візуальним акцентом панно є менора, фланкована двома колонами, над якою в оточенні фризів з рослинної орнаментики зображено стилізований жертвник. Замикає центральну вертикаль Маген Давид з написом «мізрах» у центрі. Особливої декоративності панно надає пишна рослинна орнаментика.

Символіка храму є домінантною в мізраху з Підкаменя, датованому 1877 роком, з колекції Єврейського музею в Нью-Йорку. Центральну частину композиції займає зображення абстрактного кількаярусного храму, увінчаного куполом, і з чотирма колонами по фасаду. У відкритому порталі будівлі зображено менору, що й пов'язує її з Храмом. Купол храму фланкують стилізовані й доволі примітивні зображення левів, над якими в центрі, в оточенні пишної рослинної орнаментики та фігурок птахів розташовано геральдичного орла. Особливістю мізраху є бордюру, у численних клеймах якого зображено різноманітних тварин, зокрема, це леви, олені, лані, вівці, півні, голубки. У нижньому ярусі бордюру зображено дві руді корови як символ храмової жертви.

Таким чином, образ храму абсолютно чітко простежується в символіці зображень мізрахів. Безпосереднє призначення декоративного панно є вказувати напрям на схід, до Єрусалима, до гори Морія, до Храму, водночас образи менори, жертвника, хацоцрот, руді корови дають можливість своєрідному трансцендентному долученню до храмового богослужіння. Такі зображення впродовж століть формували своєрідну історичну пам'ять усього народу.

У біблійних текстах простежується чітке акцентування на горі Морія як на місці спорудження майбутнього храму. Здовго до завоювання Єрусалима (цар Давид) і спорудження в ньому Храму (цар Соломон) це місце вважалося обраним Богом. Низка досліджень, які активно проводяться на території Єрусалима від початку XX ст., зокрема археологічні розкопки, значно розширили уявлення про давні поселення на території міста, архітектурні об'єкти періоду Соломона та його послідовників. Однак для євреїв усієї Європи до XX ст. основним джерелом інформації були тексти Тори та коментарі до неї провідних мислителів юдаїзму. Для переважної більшості представників юдейських громад інформація про Святу землю та Храм передавалася з покоління в покоління за допомогою письмових і усних оповідей, глибинних символів, які з часом набували статусу знаку, інколи проходили через призму культурних традицій інших народів. Водночас низка сюжетів і зображень у творах декоративно-ужиткового мистецтва залишалися незмінними та домінантними впродовж багатьох століть. До них належать Мойсей з Скрижалями Заповіту, первосвященик Аарон, царі Давид і Соломон, Сон Якова, а також Жертвоприношення Авраама.

Сюжет Жертвоприношення Ісаака (אִשְׁתֵּי יִצְחָק — акедат Іцхак — з івриту перекладається як «зв'язування Ісаака») є одним з доволі поширених у єврейському декоративно-ужитковому мистецтві Галичини XVIII — першої третини XX ст., зустрічається на Коронах Тори, торашилдах, срібних ритуальних тарелях, пряжках до поясів на свято Йом-Кіпур, і безперечно може трактуватися як алюзія Єрусалимського храму. Місце жертвоприношення праотцем Авраамом свого сина Ісаака було обране абсолютно не випадково, а вказане безпосередньо Богом у видінні. «І Він сказав: Візьми сина твого, єдиного твого, якого ти любиш, Ісаака, і піди в країну Морія, і принеси його там на всеспалення на одній з гір, про яку я скажу тобі» [Буття, Глава 22: 2–22]. Відповідно до біблійних текстів, Авраам кілька разів у різних місцях споруджував жертovníки і приносив жертви на них після одкровень і ведінь, однак тільки при жертвуванні Ісаака не сам обирає місце для жертovníка, а іде на вказане Богом місце. На факт Божого провидіння вказує і присутність на горі ягняти, що заплуталося в кущах (не прив'язане і не приведенне) на якого вкаже ангел як на заміну жертви Ісаака. «І встав Авраам рано-вранці. І осідлав осла свого, і взяв із собою двох юнаків своїх, і сина свого Ісаака, і наколов дров для жертви всеспалення, і встав, і пішов на місце, про яке говорив йому всесильний. 4. На третій день підняв Авраам очі свої і побачив це місце здалека... 9. І прийшли вони на місце про яке сказав йому всесильний. І побудував там Авраам жертovníк, і розклав дрова, і зв'язав Ісаака, сина свого, і положив його на жертovníк, поверх дров. 10. І простяг Авраам руку свою, і взяв ніж, щоб зарізати сина свого. 11. Але ангел Бога звернувся до нього з неба і сказав: Авраам, Авраам... 12. Не заноси руки своєї на юнака і не роби йому нічого: бо знаю вже я тепер, що ти боїшся всесильного, коли ти не пожалів сина твого єдиного заради мене. 13. І підняв Авраам очі свої, і побачив — ось ягня, що зачепилося рогами своїми в кущах, і пішов Авраам і взяв ягня, і приніс його в жертву всеспалення замість сина свого. 14. І нарік Авраам ім'я місця цього: «Бог побачить», а нині про нього говорять: «На цій горі відкривається Бог...» [Буття, XXII, 4-14]. Таким чином, простежується безпосередній зв'язок з жертovníком для жертвоприношення Ісаака і жертovníком Храму, який благословляє сам Всевишній.

Сцена із зображенням жертвоприношення Ісаака має глибокі традиції в історії єврейського образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, зустрічається в мозаїкових оздобленнях ранніх синагог, зокрема в Бет-Альфа, Дура-Європос, Ципорі та розписах значно пізніших пам'яток. Існує кілька композицій, об'єднаних під загальною назвою «жертвоприношення Ісаака». Найпоширенішим є зображення в центрі фігури Авраама з піднятою рукою, жертovníком зі зв'язаним на ньому Ісааком справа відносно постаті батька та ягня-

ти в кущах зліва. Інколи композицію доповнюють зображення юнаків, а в окремих випадках навіть Сарі, якої, згідно з канонічними текстами, на горі не було. Таке трактування сцени, як найбільш кульмінаційного моменту історії, стало популярним і в європейському та українському мистецтві. У єврейському мистецтві з жертвоприношенням Ісаака також пов'язана композиція із зображенням ягняти, що заплуталося або прив'язане в кущах, або його веде на мотузці один зі слуг Авраама. Єврейські художники та майстри доволі часто відмовлялися від фігуративного зображення людини, і основну ідею передавали за допомогою зображень тварин, символів тощо. Так, жертovníк, над яким з небесних хмар простягається рука з ножем, яку, у свою чергу, зупиняє ангельська рука, теж є способом передання сюжету жертвоприношення Ісаака. Інколи в нижній частині композиції зображено дві пари взуття, які вказують на те, що Авраам і Ісаак уже піднялися на гору й роззулися для того, щоби не осквернити її.

Сюжет жертвоприношення Ісаака відтворено в оздобленні двох ідентичних Корон Тори, виконаних у Галичині в кінці XVIII — на початку XIX ст. (Музей історичних коштовностей, Київ, Єврейський музей у Нью-Йорку). Конструкція Корони Тори зумовила невелику площу, відведену для композиції. Майстер обмежився зображенням умовного жертovníка у вигляді кількох горизонтальних рисок, таким чином, зв'язане тіло Ісаака ніби зависло в просторі. Ісаака зображено як маленьку дитину, хоча на момент жертвоприношення він був уже сформованим молодим чоловіком. Занесений меч у руці Авраама перехоплює ангел. Врівноважує композицію фігура вівці з акцентованими рогами. Корона Тори є надзвичайно важливою серед єврейських церемоніальних предметів, і вочевидь, вибір елементів декоративного оздоблення є не випадковим, а продуманим, осмисленим, перейнятим глибоким символічним змістом.

Сюжет жертвоприношення Ісаака використано в оздобленні низки срібних ритуальних тарелів видовженої овальної форми, з плоскими бордюрами, створених у Галичині в кінці XVIII — упродовж XIX ст. У всіх композиціях вертикальною доміантою виступає постать Авраама із занесеним мечем у руці. Меч утримує ангел, буквально вхопившись за нього. Таким чином відбувається символічний зв'язок неба і землі саме завдяки безмежній вірі та відданості. Місце жертви освячує Бог, воно стає символом його присутності на землі й буде трансформовано в образі Єрусалимського Храму на горі Морія.

Одним з традиційних зображень, пов'язаних з храмовою ідеєю, у системі декоративного оздоблення предметів юдаїки є сюжет, відомий як «Сон Якова». Переважно це зображення драбини, що впирається в землю і спрямована в небо, інколи в нижній частині композиції розташовано фігуру Якова, що спить.

Драбина — один з важливих символів для багатьох світових релігій і культур, що є втіленням єдності полярностей, а також багаторівневої моделі світу, різних космічних зон. У символіці драбини можна виокремити кілька тісно переплетених аспектів, а саме — зв'язок неба і землі, перехід до іншої форми існування, шлях до Бога та розуміння вищої мудрості, еволюцію душі, символ ініціації тощо. Важливе значення образ драбини-сходів має в архітектурі культових споруд, які синтезують ідею гори-храму як шляху до Бога в культурі Давнього Єгипту, Месопотамії, ацтеків. Небесна Драбина є одним із центральних символів багатьох міфологем Близького Сходу, де й формувалася рання єврейська історія та культура. У Давньому Єгипті небесна драбина була під опікою верховного бога Ра, описується в «Книзі мертвих» і є шляхом, що з'єднує небо і землю. Зображення Осиріса на верхньому щаблі є традиційним втіленням ідеї воскресіння. У шумерських міфах драбина є шляхом добра й сили, а зикурат — втіленням божественної драбини. В езотеричних уявленнях персів — це своєрідна філософська драбина. Символ драбини як зв'язку неба і землі характерний для практично всіх світових культур і зустрічається не тільки у священних текстах, міфах і переказах, але й у дитячих казках як шлях у інший вимір. У єврейській традиції драбина візуально з'єднує людину з Богом, трансформує антропоморфний образ у образ трансцендентальний, фактично стає певним переходом, а кожен щабель є втіленням величч людського духу, яка досягається шляхом пізнання Божественної мудрості та одкровення.

Популярність сюжету «Сон Якова» (або «Драбина Якова») у єврейському декоративно-ужитковому мистецтві пояснюється великою значущістю патріарха Якова. Його 12 синів заснували 12 колін Ізраїлевих, і саме від них походить єврейський народ. У равиністичній літературі Яків стає символом народу Ізраїлю, втіленням доброчесності та смиренності, обраним Богом. Під час свого смертного життя, детально описаного в книзі Буття, Яків не був безгрішним, часто його вчинки пов'язані з обманом і злочинами, що викликало справедливий Божий гнів. Однак спокутував свої провини, страждав, втрачав близьких людей, був відірваним від рідної землі, але ніколи не втрачав віру. Таким чином відбувається своєрідне ототожнення долі Якова та долі всіх євреїв. Трагуванню дій Якова в деталях і подробицях присвячені численні равиністичні коментарі та Мідраші. Особлива увага зосереджена на викупі права первородства в брата-близнюка Ісава та пов'язаному з ним обмані Ісаака. Відповідно до Біблійних текстів, старший, первородний брат Якова Ісав був улюбленцем Авраама умілим та жорстоким мисливцем. В коментарях до Тори зазначено, що «Ісав вбиваючи тварин постійно виявляв жорстокість, а батько вбачав у ньому великі, приховані духовні сили, які не знайшли належного вира-

ження» [8: 126]. Він не цінував свого первородства і продав його Якову за тарілку чечевиці. Одним з обов'язків первородного сина в єврейській традиції було священнослужіння та принесення жертви. Таким чином Яків, як людина праведна, викупує первородство не прагне статків і слави, продовжує звертатися до Ісава «мій пане», а бере на себе велику відповідальність і стає спадкоємцем благословень Авраама.

Неймовірно важливим є акцент на місці (чіткій географічній території), де відбувається Сон Якова, детально описаний у книзі Буття, як місці майбутньої побудови храму, ритуальної чистоти, а також жертвоприношення. «10. І вийшов Яків із Беер-Шеви, і пішов до Харану. 11. І натрапив він був на одне місце, і ночував там, бо сонце зайшло було. І взяв він каменя того місця, і поклав собі в голови. І він ліг на тім місці. 12. І снилось йому, ось драбина поставлена на землю, а верх її сягав аж неба. І ось Анголи Божі виходили й сходили по ній. 13. І ото Господь став на ній і промовив: Я Господь, Бог Авраама, батька твого, і Бог Ісаака. Земля, на якій ти лежиш, Я дам її тобі та нащадкам твоїм. 14. І буде потомство твоє, немов порох землі. І поширишся ти на захід, і на схід, і на північ, і на південь. І благословляться в тобі та в нащадках твоїх всі племена землі. 15. І ось Я з тобою, і буду тебе пильнувати скрізь, куди підеш, і верну тебе до цієї землі, бо Я не покину тебе, аж поки не вчиню, що Я сказав був тобі. 16. І прокинувся Яків зо свого сну, та й сказав: Дійсно, Господь перебуває на цьому місці, а того я й не знав! 17. І злякався він і сказав: Яке страшне оце місце! Це ніщо інше, як дім Божий, і це брама небесна. 18. І встав Яків рано вранці, і взяв каменя, що поклав був собі в голови, і поставив його за пам'ятника, і вилив оливу на його верх. 19. І назвав він ім'я йому тому місцю: Бет-Ел, а ймення того міста на початку було Луз. 20. І склав Яків обітницю, говорячи: Коли Бог буде зо мною, і буде мене пильнувати на цій дорозі, якою ходжу, і дасть мені хліба їсти та одіжу вдягнутись. 21. І я з миром вернуся до дому батька свого, то Господь буде мені Богом. 22. І цей камінь, що я поставив за пам'ятника, буде домом Божим. І зо всього, що даси Ти мені, я, щодо десятини, дам десятину Тобі» [Буття, Глава 28]. Таким чином, місце, де заснув праотець Яків, а саме гора Морія, де задовго перед тим його дід Авраам спорудив жертовник для принесення в жертву свого сина і майбутнього батька Якова Ісаака, стає місцем майбутнього храму, а камінь з-під голови Якова стане основою жертовника. Відповідно, використання сюжету Сон Якова в декоративному оздобленні предметів ритуального призначення можна вважати алюзією храму землі Ізраїлю.

Сцена Сон Якова зображена на Короні Тори, виконаній у Галичині в кінці XVIII — на початку XIX ст. (Музей історичних коштовностей, Київ). На нижньому ярусі цієї корони розташовано шість композицій з антропоморфними зображеннями,

символічне значення яких можна пов'язати з ідеєю храму. Це Царі Давид і Соломон з моделлю храму в руках, Мойсей зі скрижалями заповіту і первосвященик Аарон, а також жертвоприношення Авраама та Сон Якова. Іконографія композиції Сон Якова є типовою для більшості творів християнського та юдейського мистецтва виконаних в різні історичні періоди. Невідомий майстер-ювелір звертається до кульмінаційного моменту сюжету, а саме — видіння небесної драбини, по якій спускаються янголи. Постаць Якова зображена горизонтально — він спить, підклавши під голову одну руку. Особлива увага зосереджується на чітко виділеному камені під головою праотця. Корона Тори є одним із кращих зразків єврейського ювелірного мистецтва, виконаним відповідно до стилістики бароко. У оздобленні переважає рослинна орнаментика та мотиви рокайлю. Однак у трактуванні постатей простежується певна архаїчність. Безперечно, саме фігуративні композиції виступають символічним акцентом у Короні Тори, а їхнє архаїчне вирішення пов'язане з тяглістю давніх традицій, своєрідною канонічністю. Завдяки такому трактуванню майстер у зображеннях головних персонажів Тори намагається на рівні натяку передати історичний зв'язок з прообразами. Існує кілька практично ідентичних реплік Корони Тори, одна з яких — у музеї Нью-Йорка.

Композиція Сон Якова, виконана в техніці емалі, декорує Корону Тори XVIII ст. з Жовкви майстра Ар'є Лейб Катца (Корона є однією з небагатьох пам'яток Галичини з авторським підписом. На сьогодні збережено дві практично ідентичні Корони цього майстра, одна з них, значно ушкоджена зберігається в Музеї етнографії та художнього промислу НАН України, інша, у доброму стані збереження, — в Музеї мистецтва та історії євреїв у Парижі) [5: 14–17; 15: 76]. На одному з шести медальйонів нижнього ярусу Корони зображено Якова, що спить, і драбину з янголами на ній. По краях медальйону розташовано напис на івриті «Драбина оперта на землю, верхом торкається неба». Фон медальйона чорного кольору, постаць Якова виконана в стриманій зелено-синій гамі з вкрапленням теплого жовтого. Колористичним акцентом виступає зображення драбини жовтого кольору, яка вгорі опирається в сонце, підсилюючи візуальний зв'язок неба і землі. Інший медальйон декорує зображення монументальної споруди переважно білого кольору на чорному тлі. Будівля візуально складається з трьох ярусів. Нижній відтворює оборонні мури з відкритим порталом у центрі та написами на івриті «Вежа Давида», розташованими на стінах. До відчиненого portalу веде широка дорога, візуально запрошуючи всередину, своєрідний дороговказ для усіх юдеїв до священної землі. Другий ярус сформовано у вигляді аркової галереї, увінчує будівлю три куполи. Варто зазначити, що подібні зображення Єрусалима, Храму Господнього були дуже по-

ширеними також у європейському образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві.

Схожі композиції декорували Корону Тори з Великої синагоги Львова, детальний опис якої, доповнений рисунками, зберігся в документах Кураторіуму. На одному з медальйонів зображено сюжет Сон Якова, з драбиною з ангелами, що з'єднує небо і землю. Доповнює традиційну композицію будівля із цоколем і арковою галереєю, увінчана куполами. Таким чином відбувається поєднання різночасових моментів, викладених у текстах Тори, а саме сон Якова з пророцтвом спорудження храму та доконаним фактом його спорудження. Зображена на Короні Тори будівля не має нічного спільного з традиційними уявленнями про Храм, що опиралися на видіння пророка Єзекіля, описи Раші, Маймоніда та їхніх послідовників, і радше є відтворенням уявного храму, землі Єрусалима, що формувалися через призму християнського мистецтва.

Архітектурні мотиви є доволі поширеними в єврейському декоративно-ужитковому мистецтві. Однак не всі з них символічно пов'язані з образом храму. У формі моделей веж виконували бсаміми, мініатюрні будиночки оздоблювали шлюбні персні тощо. З алюзією храму можна пов'язати архітектурні елементи, що традиційно використовували для декорування ханукій. Свято хануки безпосередньо пов'язане з храмом. У часи Другого Храму селевкиди осквернили храм, спалюючи жертovníк, зарізавши на ньому свиню. Юдеї підняли повстання проти загарбників, перемогли їх, увійшли до Храму, очистили його, зробили нову менору, але мали тільки на один день неоскверненої олії. Однак сталося чудо, Бог зробив так, що менора горіла вісім днів. І на честь цього чуда в єврейських рідинах на свято хануки запалюють світильник. У декоративному оздобленні ханукій доволі часто використовують зображення колон, що трактуються як символ колон Єрусалимського Храму Яхін і Боаз. Колони, прообразами яких були Храміві Яхін і Боаз, посідають важливе місце у філософських вченнях послідовників юдаїзму, зокрема кабали, як символи світового пізнання 4-ї і 5-ї сфери дерева життя, рівноваги, гармонії суворості (закону) та милосердя. Мотив колони доволі традиційний для ілюстрування єврейських книг, виданих у Європі впродовж значного відтинку часу, шлюбних контрактів — ктубот, декорування предметів церемоніального та домашнього вжитку. В окремих випадках у ханукальних лампах колони потрактовані як мотив райського дерева.

Висновки. Отже, образ Храму є одним з домінуючих у єврейській культурі, зокрема декоративно-ужитковому мистецтві. Образ Храму трактується як місце ритуальної чистоти, місце прямого зв'язку з Богом і, певною мірою, як священна земля Ізраїлю. Твори декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема мізрахи стають постійним візуальним нагадуванням про втрачений Храм. У зображеннях

менори, жертовника, колон Яхін і Боаз, композиціях мізрахів, сценах, пов'язаних з божественними одкровеннями «Жертвоприношення Ісаака» і «Сон Якова» чітко простежується зв'язок з храмовою ідеєю. Дослідження образу Храму в єврейському мистецтві Галичини XVIII – першої третини ХХ ст. є актуальною темою на сучасному етапі розвитку українського мистецтвознавства. В **подальших дослідженнях** передбачено аналіз численних пам'яток декоративно-ужиткового мистецтва їх символіки та образного навантаження.

Література:

1. Вишницер Р. Рисунки Храма, выполненные Маймонидом [Текст] / Р. Вишницер // Еврейское искусство в европейском контексте [Сборник статей под ред. И. Родова]. — М.: Мосты культуры, 2002. — 296 с.
2. Заметки по еврейской истории [Электронный ресурс] // Зеленченко Татьяна. Графический цикл «12 колен Израилевых». — 2013 №2(161). — Режим доступа: <http://berkovich-zametki.com/2013/Zametki/Nomer2/Zelenchenko1.php>.
3. Котляр Е. Мизрах: восток в еврейском доме / Е. Котляр // *Anima Regum*. — 1 (2005). — Р. 28–30.
4. Лисневский М. Искусство, рождённое Торой / М. Лисневский; [ред. В. Фридман]. — Иерусалим: Цур-От, 2013. — 49 с.
5. Петрякова Ф. Синагогальна Корона з Жовкви — унікальна пам'ятка XVIII ст. / Ф. Петрякова // *Історична, мистецька та архітектурна спадщина Жовкви: проблеми охорони, реставрації та використання*: Збірн. Матер. Українсько-польського наук.-практ. Семінару; [Ред. кол. М. Литвин, В. Накопало, Г. Яремич]. — Жовква — Львів, 1998. — С. 114–117.
6. Раши, комментарий к Талмуду, Сукка 41а; Раши, комментарий на Иезек. 43: 11.
7. Романовская Т. Библейский сюжет Акедат Ицхак в декоративном пространстве памятников еврейского церемониального искусства из коллекции МИДУ / Т. Е. Романовская., Т. Н. Савченко // *Музейні читання. Матер. наук. конф. «Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки»*. — 9–11 листопада 2009 р. — К.: ТОВ «Фенікс», 2010. — 272 с.
8. Тора. Пятикнижие и Гафтарот. Ивритский текст с русским переводом и классическим комментарием «Сончино» // [Д-р. Й. Герц. Главный раввин Британской Империи]. — М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2001. — 1455 с.
9. Хаймович Б. Визуальные метафоры как способ художественного мышления в еврейской традиционной культуре [Электронный ресурс] / Б. Хаймович // *Международ. научн. конф. «Образ и символ в иудейской, христианской и мусульманской традиции»*. 2–3 марта 2014. Еврейский музей и Центр толерантности ИСАА МГУ им. М. В. Ломоносова / *Відеоряд доповіді опубліковано 12 березня 2014 р.* — Режим доступа: <http://www.eshkolot.ru>.
10. Хаймович Б. Дело рук наших для прославления. Росписи синагоги «Бейт тфила Биньямин» в Черновцах / Б. Хаймович. — К.: Дух і літера, 2008. — 200 с.
11. Хаймович Б. Символика Иерусалимского Храма в памятниках двух тысячелетий [Электронный ресурс] / Б. Хаймович // *Лекция в Еврейском музее и центре толерантности*. 17.12.2013 г. / *Відеоряд доповіді опубліковано 27 грудня 2013 р.* — Режим доступа: <http://www.eshkolot.ru>.
12. Balfour Alan. *Solomon's Temple: Myth, Conflict, and Faith Hardcover* / A. Balfour [Publisher: Wiley-Blackwell]. — December 3, 2012. — 328 p.
13. *Fine St. Art and Judaism in the Greco-Roman World. Toward a New Jewish Archaeology* / Fine Steven — New York: Yeshiva University, 2010. — 205 p.
14. Hamblin W. *Solomon's Tempel: Myth and history* / W. Hamblin, D. Seey. — London: Published by Thames Hudson Ltd, United Kingdom, 2007. — 224 p.
15. *Musee d'art et d'histoire du judaïsme. Guide des collections*. — Paris: ADAGP, 2003. — 160 p.
16. Narkiss B. Pagan, Christian, and Jewish Elements in the Art of Ancient Synagogues. In *The Synagogue in Late Antiquity*, ed. Lee I. Levine / B. Narkiss — Philadelphia: The American Schools of Oriental Research, 1987. — P. 183–188.
17. Schmidt E. *Solomon's Temple in the Light of Other Oriental Temples* / E. Schmidt. — Chicago: University of Chicago Press, 1902. — 71 p.
18. Wasserman J. *The Temple of Solomon: From Ancient Israel to Secret Societies* / J. Wasserman. — Publisher: Inner Traditions, November 8, 2011. — 384 p.