

Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького
Borys Voznytsky National Art Gallery of Lviv

Центр міської історії Центрально-Східної Європи
Center for Urban History of East Central Europe

**Єврейські шлюбні контракти:
збірка ктубот Львівської національної
галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького**

**Jewish Marriage Contracts:
Collection of Ketubbot in the Borys Voznytsky
National Art Gallery of Lviv**

Каталог виставки / Exhibition Catalog

Львів / Lviv 2015

Організатори:

Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького, генеральний директор Лариса Разінкова
Центр міської історії Центрально-Східної Європи, директор Софія Дяк

Project’s Organizers:

Borys Voznytsky National Art Gallery of Lviv, General Director Laryssa Razinkova
Center for Urban History of East Central Europe, Director Sofia Diak

Партнери проекту:

Львів, Інститут народознавства НАН України, директор Степан Павлюк
Єрусалим, Центр єврейського мистецтва, Єврейський університет, заступник директора Володимир Левін

Project Partners:

The Lviv Ethnology Institute at the National Academy of Sciences of Ukraine, Director Stepan Pavliuk
The Center for Jewish Art, the Hebrew University of Jerusalem, Deputy Director Vladimir Levin

Редакція: Віта Сусак

Переклад: Павло Грицак

Мовна редакція: Наталія Багнюк (укр.), Мішель Голдгабер (анг.)

Фотограф: Роман Шишак

Дизайн каталогу: Ірина Дяк

Дизайн виставки: Володимир Костирко

Реставратори: Дем’ян Кравчик, Ольга Сидор, Олег Левчак

Editing: Vita Susak

Translation: Pavlo Hrytsak

Language editing: Natalya Bahnyuk (Ukrainian), Michelle Goldhaber (English)

Photographer: Roman Shyshak

Graphic Design: Iryna Dyak

Exhibition Design: Volodymyr Kostyrko

Conservators: Demian Kravtchyk, Olga Sydor, Oleh Levchak

ISBN
Єврейські шлюбні контракти. Збірка ктубот Львівської національної галереї мистецтв.
Віта Сусак (ред.), каталог виставки. ЛНГМ та Центр міської історії (Львів, 2015)
Jewish Marriage Contracts: Collection of Ketubbot in the National Art Gallery of Lviv,
ed. Vita Susak, Exhibition Catalog. National Art Gallery of Lviv and Center for Urban History (Lviv, 2015)

© National Art Gallery of Lviv, 2015
© Vita Susak, Sergey R. Kravtsov, Shalom Sabar, 2015
© Iryna Dyak, 2015

Зміст / Table of Contents

<i>Віта Сусак</i> Таємниці шлюбних контрактів <i>Vita Susak</i> The Mysteries of Wedding Contracts	4
<i>Наталка Філевич</i> Знахідка <i>Natalka Filevych</i> A Discovery	8
<i>Сергій Кравцов</i> Марек Райхенштайн: колекціонер і його колекція <i>Sergey R. Kravtsov</i> Marek Reichenstein: Collector and His Collection	11
<i>Шалом Цабар</i> Зав’язати вузол: історія та оздоблення єврейського шлюбного договору <i>Shalom Sabar</i> Tying the Knot – The History and Decoration of the Jewish Marriage Contract	30
Ктуба, Модена 1771 р. Текст шлюбного договору, переклад Шалома Цабара Ketubbah, Modena, 1771. Text of a ketubbah, translated by Shalom Sabar	38
Каталог Catalog	41
Вибрана бібліографія Selected Bibliography	98



Віта Сусак

Таємниці шлюбних контрактів

Наближається століття Катастрофи єврейства, яка поглинула мільйони життів і тисячі культурних пам'яток. Шансів відшукати давні предмети юдаїки залишається все менше й менше. Тим ціннішою є знахідка 14-ти артефактів у Львівській національній галереї мистецтв у 2010-му році. Галерея вже зробила певні кроки на шляху до відновлення історичної пам'яті єврейського минулого Галичини: відбулися виставки *Мала батьківщина. Релігійне життя і побут галицьких євреїв очима художників* (2000) і *Образи зниклого світу. Євреї Східної Галичини (середина XIX – перша третина XX ст.)* (2003). Нинішня виставка і каталог – наступний важливий крок, який демонструє багатство історичних та художніх пластів, зв'язків між людьми й поколіннями, що ховає в собі кожен вцілілий мистецький предмет.

Центральну частину представленої збірки складають дев'ять декорованих шлюбних договорів, що походять з Італії: найдавніший – із підписом нареченого Авраама Талеса з м. Піза, датований 1694/95 рр., найпізніший – укладено в м. Флоренція 1848 р., і на ньому підписався наречений Авраам Д'Урбіно. Ми ніколи не дізнаємося про долі цих дев'яти подружніх пар: чи довго прожили разом Рахиль та Іля з Верони, скільки дітей мали Перна і Мойсей з Модени і чи була щасливою Вентуріна в заміжжі за Яковом з Анкони. Проте ці старі аркуші пергаменту, часом з обрізаними чи обпаленими краями, містять в собі іншу цінну інформацію: тексти слугують джерелом з історії та економіки єврейських громад Італії XVII–XIX ст.; декор свідчить про те, що євреї майже одночасно реагували на зміни європейських художніх стилів та смаків, незважаючи на замкненість життя у гетто. Пізанську ктубу кін. XVII ст., прикрашену

Віта Сусак

The Mysteries of Wedding Contracts

The centenary of the Shoah, which devoured millions of lives and thousands of cultural artifacts, is approaching. The chances of discovering early objects of Judaica grow ever slimmer. This makes the 2010 discovery of fourteen Jewish artifacts at the Lviv National Art Gallery all the more important. The Gallery had already taken several steps towards renewing the historical memory of Galicia's Jewish past, including organizing two exhibitions – *Homeland: The Religious and Everyday Life of Galician Jews through the Eyes of Artists* (2000), and *Images of a Vanished World: The Jews of Eastern Galicia (mid-19th-early 20th centuries)* (2003). The current exhibition and catalog represent the next important step forward. It not only demonstrates the richness and multitude of historic and artistic layers, but also the connections between people and generations that are hidden in every surviving artistic object.

At the center of the present collection are nine decorated wedding contracts from Italy: the earliest one was signed by the groom, Abraham Telles in Pisa in 1694–95; the most recent one was signed in Florence in 1848 by the groom, Abraham D'Urbino. We will never know what became of these nine married couples: how long were the lives of Rachel and Elijah of Verona, how many children Perna and Moses of Modena had, and whether Venturina was happy in her marriage to Jacob of Ancona. But these old parchment sheets, their edges frequently cut off or burnt, contain other valuable information: the texts serve as a source for the history and economics of the Jewish communities of Italy in the 17th–19th centuries; the decor shows how (in spite of the isolation in the ghetto) the Jews were almost completely in step with European artistic styles and tastes. The late 17th century Pisan ketubbah was



Фрагмент ктуби з Сенігаллії, 1843 р. / Detail of Ketubbah, Senigallia 1843

рослинним орнаментом, виготовив народний майстер. Так само рука народного умільця розмалювала ктубу з Ліворно (1735), ускладнивши плетиво квітів та листя, додавши традиційне зображення левів. Зі сміливістю і розкутістю авангардиста початку XX ст. цей невідомий автор заштрихував червоними лініями п'єдестали й капітелі колон, що обрамлюють текст контракту. Ктубот з Анкони (1728/29) і Верони (1773) виконали вже високопрофесійні майстри. Вишуканістю композиції і витонченим зображенням квітів вони сягають найкращих взірців. Манера виконання, тонові переходи кольору на пелюстках веронської ктуби відповідають формальній мові рококо, і справжнім прикладом цього стилю є ктуба з Анкони (1790). Не лише архітектурна структура рамки, але й фігурні сюжети в медальйонах вказують на захоплення її автора стилем мадам Помпадур. Легкими дотиками пензля майстер наніс дрібні риси на порцелянове личко Фортуни, яка нагадує жіночі образи Фрагонара чи Ногарі. Ця ктуба візуально засвідчує емансипаційні процеси, що охопили європейське єврейство наприкінці XVIII ст. Унікальною окрасою збірки

fashioned by a folk artist. The Livorno ketubbah (1735) with its intricate mesh of flowers and leaves, and its traditional depiction of lions, was likewise painted by a similar folk master. This unknown artist drew red lines through the bases and capitals of the columns framing the text of the contract, thus showing the daring and lack of inhibition more usually expected in the early twentieth century avant-garde. The ketubbot from Ancona (1728–29) and Verona (1773) were executed by highly skilled makers. Their exquisite composition and elegant depiction of flowers are among the finest. The manner of execution and shades of color in the petals on the Veronese ketubbah correspond to the formal language of the Rococo; the ketubbah from Ancona (1790) is a true embodiment of this style. The architectural structure of the frame, as well as the figure narratives in the medallions point to the author's enthusiasm for the style of Madame de Pompadour. The artist used light brushstrokes to put fine features on the porcelain face of Fortune, whose form is reminiscent of the feminine images of Fragonard or Nogari. This ketubbah gives visual testimony to the emancipatory processes that took root among



є договір з Модени (1771), з огляду на філігранне виконання складних сюжетних витинанок і написів, що оздоблюють його. Квітковий орнамент ктуби з Сенегалії (1843) наближений до традицій анконських договорів, але натуралістичні зображення пташок – вже ознака реалістичних візнь XIX-го ст. Зміни в декорванні ктубот стають очевидними. У флорентійській ктубі (1841) акцент зроблено на красі шрифтів. Писар майстерно обіграє різні розміри і характер літер, то грубуючи, то розтягуючи напис. “Незакінчена” ктуба з Флоренції (1848) дає змогу побачити, як працювали майстри, готуючи певний шаблон для подальшого розпису. Вона також свідчить про поступовий занепад традиції декорвання.

Колись львівський лікар-гематолог і пристрасний колекціонер Марек Райхенштайн придбав і зберіг ці твори, а його вдова передала їх до Єврейського музею. Через багато років вони віддалили йому – спонукали дослідників розшукати по крихтах відомості біографії і повернути зі забуття добре ім'я Райхенштайна. До збірки львівського колекціонера належав також амулет при пологах. Чотири інші предмети – мізрах, служіння Левітів, візрі шрифтів і план Храму – походять, імовірно, з колекції Єврейського музею. Служіння Левітів і план Храму містять написи М. 803 та М. 908 відповідно. Залишається загадкою, хто, коли і з якою метою поклав ці твори поміж афішами галерейних виставок.

Єврейські артефакти “заговорили” завдяки знанням і зусиллям учених з Єрусалимського університету – професора Шалома Цабара,

European Jewry in the late 18th century. The contract from Modena (1771) is the jewel of the collection, due to the intricate ‘narrative’ papercuts and inscriptions that adorn it. The flower ornament of the Senigallia ketubbah (1843) follows the traditions of Ancona contracts, but the naturalistic bird images point to the Realist tendencies of the nineteenth century. At this time, changes in ketubbot décor started becoming apparent. The Florentine ketubbah (1841) stresses the beauty of the fonts. The scribe skillfully treats the various sizes and characters of the letters, in turn squeezing and stretching the lines. The ‘incomplete’ ketubbah from Florence (1848) allows us to see how the maker prepared a particular blueprint that could be used for future decoration. It also attests to the gradual decline of the decorating tradition.

Lviv-based hematologist and private collector Marek Reichenstein had once acquired and preserved these works of art, and after his death, his widow donated them to the Jewish Museum. Many years later, the museum returned the favor by encouraging scholars to piece together the details of Reichenstein's biography, thus recovering his forgotten name from oblivion. Reichenstein's collection also included a childbirth amulet. Four other objects – the Mizrach Papercut, the Levites Worship, the paper with various Yiddish scripts, and the Temple Plan – probably originate from the collection of the Jewish Museum. The Levites Worship, as well as the Temple Plan, bear inscriptions with the numbers M. 803 and M. 908 respectively. It remains a mystery how and why these artworks came to be found among posters of gallery exhibitions.

Фрагмент ктуби з Сенігалії, 1843 р. / Detail of Ketubbah, Senigallia 1843



фахівця з ктубот світового рівня, та доктора Сергія Кравцова, колишнього львів'янина, якому вдалося встановити і аргументовано довести походження збірки. Співпраця Галереї з Центром міської історії Центрально-Східної Європи дала змогу поширити знання про єврейське минуле Львова серед його сучасних мешканців.

Майстер, що перетворив аркуш пергаменту на мистецький витвір, – подружжя, для якого він був замовлений, – нащадки наречених – колекціонери – музеї – дослідники... Ось той довгий ланцюг з багатьма невідомими, з якого складається життєпис віднайдених предметів юдаїки. Каталог і виставка розпочинають у цьому життєписі нову главу.

The Jewish artifacts were made to ‘speak’, thanks to the efforts and expertise of two scholars from The Hebrew University of Jerusalem – Professor Shalom Sabar, a world-renowned expert on Ketubbot, and Dr. Sergey Kravtsov, formerly of Lviv, who managed to establish and prove the collection's provenance. The Gallery's cooperation with the Center for Urban History of East Central Europe brought awareness of Lviv's Jewish past to its present-day inhabitants.

The skilled artist who turned a piece of parchment into a work of art – the couple for whom the contract was ordered – their ancestors – collectors – museums – researchers – are all links in a long chain with many imponderables, that make up the ‘biographies’ of these newly rediscovered objects of Judaica. The catalog and exhibition introduce a new chapter in that story.



Натаалка Філевич

Знахідка

Працюючи багато років у Львівській картинній галереї (тепер Львівська національна галерея мистецтв ім. Б.Г. Возницького), звикла до несподіваних, іноді навіть містичних випадків. Особливо цікавим і насиченим подіями такого плану був час, коли галерею очолював Борис Возницький. Він, який врятував тисячі творів мистецтва – чи то були давні ікони та скульптури, чи стародруки, а згодом і занедбані палаци й замки – сам, своєю харизмою ніби притягував різноманітні знахідки та відкриття. Так було й під час численних експедицій 1960–80-х років, коли в чудесний спосіб віднаходив викинуті з храмів скульптури Пінзеля та рідкісні ікони, коли дорогою на роботу натрапляв на кахлі старих, мистецької роботи, печей. Таких випадків можна пригадати безліч.

Майже в кожній філії у Возницького була кімната, де він зберігав речі, які не мали музейного значення, але, на його думку, могли до чогось придатися. У Палаці Потоцьких директор також мав такий закапелок, у якому одного дня (це було в липні 2010 року) вирішив навести лад. Оскільки там назбиралося багато різних книжок, афіш та паперів, Борис Григорович покликав мене, зберігача фондів архіву, і завідувача бібліотеки Оксану Максименко, щоби разом то все впорядкувати. До бібліотеки перемістилися книжки, а до архіву – папери, переважно копії галерейної документації, та афіші, скручені в рулонах по декілька в кожному. Всі ці папери зайняли чимало місця в кімнаті архіву, і для того, щоб розібратись, які потрібно залишити, а які ні, два дні по тому я вирішила зробити ревізію. Розгортаючи кожну афішу, пересвідчилася, що переважна більшість із них вже є в архіві. Однак, розгорнувши черговий сувій, була заскочена

Natalka Filevych

A Discovery

Having worked for many years at the Lviv Art Gallery (now the Borys Voznytsky National Art Gallery in Lviv), I am accustomed to unexpected, and sometimes even mystical occurrences. The tenure of director Borys Voznytsky was especially rich in such events. Voznytsky rescued thousands of art works, including old icons and sculptures, old prints, and eventually even the structures of neglected palazzos and castles. Moreover, he seemed to attract these various findings and discoveries with his own charisma. This was the case throughout his many expeditions from the 1960s through the 1980s, when he would miraculously find rare icons or Pinxel sculptures discarded from churches, or when he'd stumble upon tiles from exquisite old stoves on his way to work. There were many such instances.

In almost every branch of the gallery, Voznytsky had a room where he kept things of no 'museum' significance, but that he deemed useful for other reasons. The director had a little nook of this sort at the Potocki Palace as well, which he decided to go through and clean up one fine day in July, 2010. Because the place held many different books, papers, and posters, he summoned me (as archive custodian), and head librarian Oksana Maksymenko to assist him. The library got the books, while my department got the papers, which were mainly copies of gallery paperwork and posters rolled into tubes with several documents in each one. These papers occupied quite a lot of space in the archive room. I decided to go through them two days later to determine which to keep and which to discard. I unrolled every poster and realized that the majority of them were already featured at the archive. The contents of one roll, however, took me by surprise. Inside the roll were illuminated sheets of parchment with handwritten Hebrew letters on them. Even these letters looked



Фрагмент ктуби з Верони, 1773 р. / Detail of Ketubbah, Verona 1773

побаченим: це були яскраво ілюміновані пергаментні аркуші, на яких навіть рукописний шрифт гебрійською мовою виглядав, наче орнамент. Таких аркушів було чотирнадцять, не всі пергаментні, деякі паперові, більшість з них були подібно закомпоновані. Кілька років, які пропрацювала в Музеї книги, не пройшли марно, тож я розпізнала в цих рукописних витворах цінні пам'ятки юдаїки. Проте достеменно не було відомо, що саме тримаю в руках, яким є зміст цих документів і яке призначення. Поки розглядала, настав вечір. Ледве дочекавшись ранку, вже о 9 год. була у Возницького. Разом із ним, неймовірно здивованим та заінтригованим, ми пішли оглядати знахідку. Директор підтвердив, що маємо справу з важливими документами єврейської культури і навіть висловив припущення, що це шлюбні контракти, так звані "ктубот". Не міг пригадати, як вони опинилися в нього, але однозначно навіть не здогадувався про їх існування, бо в такому разі вони б зайняли почесне місце в рукописному фонді музею мистецтва староукраїнської книги (що невдовзі і сталося). Того самого дня в

like ornaments. There were fourteen such sheets, some of paper rather than parchment, and mostly of similar composition. My years of work at the book museum served me well, as I was able to recognize that these manuscripts were valuable artifacts of Judaica. However, the content of the documents and their purpose – exactly what it was I had in my hands – were not clear to me. My examination of the artifacts took until evening. The next morning at 9 am, I was in Voznytsky's office, where we proceeded to examine the discovery together. The director, full of surprise and intrigue, confirmed that we were looking at important Jewish cultural documents, and even guessed that they were marriage contracts, or ketubbot. He could not recall how they ended up in his possession; in fact, he hadn't even been aware of their existence. If he had, they certainly would have taken pride of place in the manuscript collection of the Museum of the Art of Ancient Ukrainian Books (which they did soon after). That same day, at Borys Voznytsky's invitation, we had the Rabbi of Lviv in my office. He confirmed that the documents were in fact old Jewish marriage



моєму кабінеті побував на запрошення Бориса Григоровича львівський рабин, який підтвердив, що знахідка – це старі єврейські контракти. Серед них також були й інші документи: аркуш зі зразками єврейської каліграфії середини XIX ст., паперовий амулет, план Єрусалимського Храму з назвами його частин та утварі та орнаментована таблиця зі зазначенням імені власника – Йосифа Тушера.

По обіді того самого дня до мене знову навідався рабин, але цього разу з кількома молодими хасидами з Єрусалиму. Молодих людей переповнювали емоції під час огляду нашої знахідки. Вони питали, чи є можливість придбати документи.

Цінність рідкісних на сьогодні документів підтвердилась одразу, тому що ними зацікавилися провідні дослідники єврейської культури. Те, як єврейський народ по крихтах збирає найдрібніші артефакти свого світу, світу, котрий майже зник в силу невблаганних історичних обставин, – викликає велику повагу й захоплення. Небагато можна назвати сьогодні людей, яких насправді хвилює доля пам'яток культури України. Одним із таких подвижників, який добре розумів значення історичної пам'яті для кожного народу, був Борис Возницький. Можливо, опосередковано завдяки йому, ктубот і отримали своє друге життя.

contracts. Among them were also a number of other documents: a mid-19th century sheet with samples of Jewish calligraphy, a paper amulet, a plan of the Jerusalem Temple including the names of its parts and implements, and an ornamental sheet with the name of its owner, Joseph Tuscher.

Later that afternoon, the Rabbi called on me again, this time with several young Hasidim from Jerusalem. The young men were very excited when they encountered the documents, and they asked if it would be possible to buy them.

The value of these rare documents was immediately confirmed, as leading researchers of Jewish culture expressed substantial interest in them. It is, indeed, admirable and respectable how the Jewish people collect, little by little, even the smallest remnants of their world, a world that was practically obliterated due to inexorable historical circumstances. There are not many people today who have any concern for the fate of Ukraine's cultural artifacts. One such warrior, who well understood the importance of historical memory for any nation, was Borys Voznytsky. He is, perhaps, indirectly responsible for these ketubbot having been given a new life.



Сергій Кравцов

Марек Райхенштайн: колекціонер і його колекція

Марек Райхенштайн (1876–1932) був видатним лікарем, науковцем-гематологом, шанованим членом єврейської громади Львова, одним із найвизначніших колекціонерів юдаїки в місті, а також істориком мистецтва (Іл. 1).

Марек (Маркус Айзіг) Райхенштайн народився у квітні 1876 року у Львові в сім'ї Маніса Менделя Райхенштайна та Етель, уродженої Дорф¹. Родинні прибутки надходили від оренди нерухомих маєтків. Разом зі своїми партнерами та дружиною Мендель Райхенштайн мав у власності будинки номер 4 на вул. Старотандетній (нині Мулярська) та номер 29 на вул. Жовківській (нині Богдана Хмельницького)². Родина Райхенштайна мешкала за другою з цих адрес, на розі Старотандетної та Жовківської, у "єврейській" північній дільниці³.

Марек Райхенштайн навчався в Четвертій гімназії у Львові⁴. Це була "класична" гімназія з польською мовою навчання та з суворими вимогами до учнів; вона давала своїм випускникам високий рівень освіти⁵. Свідоцтво про середню освіту Райхенштайн отримав у 1894 році⁶.

Того ж таки 1894 року Райхенштайн вступив до Львівського університету: саме тоді було відкрито медичний факультет. Він став одним із перших його випускників, здобувши ступінь доктора медицини 1904 року. Ще студентом працював у клініці Львівського університету від часу її заснування в 1898 році, саме тут і продовжив свою професійну кар'єру після завершення університетського навчання. У цей період Райхенштайн випадково поранив себе під час заняття з анатомії; цьому випадкові судилося згодом відіграти трагічну роль у його житті⁷.

У 1906 році Райхенштайна призначено асистентом клініки. Він був не лише лікарем, але

Sergey R. Kravtsov

Марек Райхенштайн: Collector and His Collection

Marek Reichenstein (1876–1932) was an outstanding physician, a scholar in the field of hematology, a respected member of the Jewish community in Lviv, one of the most esteemed collectors of Judaica in the city, and an art historian (Fig. 1).



1. **Др. Марек Райхенштайн** (фото Яніни Межецької). Джерело: Marek Reichenstein, *Mikolaja Reja zwierciadlo z roku 1567* (Lwów, 1935). Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника

Dr. Marek Reichenstein, photo by Janina Mierzecka. From: Marek Reichenstein, *Mikolaja Reja zwierciadlo z roku 1567* (Lviv, 1935). The Lviv National Vasyl Stefanyk Scientific Library of Ukraine



2. Титульна сторінка альбому фотографій збірки д-р. Райхенштайна, Тека "H" (1926 р.). Бібліотека Інституту народознавства НАН України, інв. № 10605

Title page of the album of photographs and drawings from the collection of Dr. Reichenstein, File "H" (1926). Library of the Lviv Ethnology Institute at the National Academy of Sciences of Ukraine, inv. no. 10605

й науковцем-дослідником: за період його праці в клініці та після нього Райхенштайн став автором або співавтором низки фахових публікацій у галузі гематології⁸. Його соціальний статус зростає, і він поселився у більш престижному районі, де ще від початку XIX століття мешкали найвидатніші і найзаможніші члени єврейської громади, – в будинку номер 8 на вул. Сикстуській (нині Дорошенка)⁹.

Під час Першої світової війни Райхенштайн служив військовим лікарем в Другій Армії Австро-Угорщини. Одним із місць його служби був тифозний шпиталь в Золочеві. Саме тут, на думку його колег, він зробив одне з найважливіших відкриттів у гематології тифу¹⁰.

Повернувшись до Львова після закінчення Першої світової війни, доктор Райхенштайн покинув університетську клініку й започаткував власну медичну практику. Він користувався високою пошаною і серед своїх пацієнтів, і серед колег-лікарів. Професійний успіх давав йому змогу присвячувати час і частину статків своєму захопленню – колекціонуванню творів мистецтва і дослідженню історії мистецтва. У 1932 році колега Райхенштайна доктор Бенедикт Земільський згадував:

Дух його не обмежився [медичною] наукою. В той час, коли пересічного лікаря не зворушує нічого, крім "цікавих випадків", він захоплюється мистецтвом – Мистецтвом, що сприймається не як манія збирання цікавинок, інвестування капіталу чи снобізм. Для нього мистецтво виконувало функції, що їх

Marek (Markus Eisig) Reichenstein was born in April 1876 in Lviv, to Manis Mendel Reichenstein and Ettel née Dorf.¹ The family profited from real estate investments. Together with his companions and wife, Mendel Reichenstein owned houses at #4 Starotandetna Street (today Muliarska) and #29 Żółkiewska Street (today Bohdana Khmelnytskoho).² The family resided at the latter address, on the corner of Starotandetna and Żółkiewska, in the "Jewish" northern suburb.³

Marek Reichenstein studied at the Fourth Gymnasium in Lviv.⁴ This was a "classical" gymnasium with Polish language instruction, a tough secondary school offering a good level of education to its pupils.⁵ Reichenstein received his matriculation certificate in 1894.⁶

Reichenstein enrolled in the Lviv University in 1894, the same year the Medical Department opened, and was among its first alumni. Reichenstein received his Doctor of Medicine in 1904. As a student, he worked at the Lviv University Clinic from the time it was founded in 1898, and continued working there as a professional after his graduation. At one point during this time, Reichenstein accidentally wounded himself during an anatomy session. This event would play a tragic role in his future life.⁷

In 1906, Reichenstein was appointed assistant of the Clinic. He was not only a physician, but also a researcher and scholar: during his work at the Clinic and thereafter, Reichenstein authored and co-authored a number of professional publications in the field of hematology.⁸ His social status grew, and he moved to a



3. Сторінка з альбому фотографій збірки д-р. Райхенштайна, Тека "H" (1926 р.), зі зображеннями ктуби з Модени (1771 р.), яка сьогодні зберігається в колекції АНГМ. Бібліотека Інституту народознавства НАН України, інв. № 10605

Page from an album of photographs and drawings from the collection of Dr. Reichenstein, File "H" (1926), showing a ketubah from Modena (1771), located today in the LNAG. Library of the Lviv Ethnology Institute at the National Academy of Sciences of Ukraine, inv. no. 10605

постулювали давні греки: воно ошаслилювало, просвітлювало й ошляхетнювало його. Він цікавився головним чином графікою і на кінець свого життя став одним із найкращих експертів у галузі польської графіки¹¹.

Райхенштайна вперше згадано як колекціонера лише після Першої світової війни. Путівник польськими музеями, архівами, бібліотеками та збірками у 1926 році містив інформацію про "польську та іноземну графіку, ілюстровані книги XVIII-XIX століть", що належали Райхенштайнові¹². Колекція зберігалася у новому помешканні – в будинку номер 14 на вул. Коперника, що неподалік від його довоєнного житла.

Райхенштайн був не лише приватним колекціонером. Окрім цього, у 1925 році він значився серед засновників Кураторії з опіки над єврейськими пам'ятками при єврейській

better neighborhood where the most prominent and well-to-do members of the Jewish community eagerly settled beginning in the early nineteenth century. Before the First World War, Reichenstein resided at #8 Sykstuska Street (today Doroshenka).⁹

During the First World War, Reichenstein served as a military doctor in the Second Army of Austro-Hungary. One of his placements was at the typhus hospital in Zolochiv, where, in the opinion of his colleagues, he made his most valuable discoveries in typhus hematology.¹⁰

On his return from the First World War, Doctor Reichenstein abandoned the University Clinic and started his private medical practice. He was highly respected by his patients and in his field. This professional success allowed him to devote a portion of his time and means to his hobby: collecting art, and conducting research in art history. His colleague, Doctor



релігійній громаді. Завдання Кураторії полягали у документуванні єврейських пам'яток, забезпеченні їх "раціональної консервації", а також у "впливі на суспільство з метою підвищення рівня художньої культури та встановлення зв'язку (польський оригінал: *nawiązanie związku*) з багатою художньою традицією"¹³. Очолили Кураторію архітектор Юзеф Авін (1883-1942), лікар Марек Райхенштайн, а також равин Поступової синагоги др. Леві Фройнд (1877-1940). У результаті діяльності Комісії досліджено і задокументовано 292 предмети, що належали до синагог, цвинтарів та збірок рухомих артефактів. У рамках цієї кампанії 1926 року було зроблено фотографії, начерки та описи творів із приватної колекції Райхенштайна¹⁴ (Л. 2, 3). Фотографію одного ритуального предмета з його збірки – срібного ханукального світильника – вміщено у звіті Комісії від 1928 року; цей предмет зберігся до сьогодні (Л. 4).

У 1928 році Райхенштайн взяв участь у Львівській книжковій виставці, присвяченій Першому конгресові бібліотекарів та Третьому конгресові польських бібліофілів, що відбувалися у Львові. Виставка, яку організували комітети цих Конгресів, тривала від травня до червня того року в приміщенні Львівського історичного музею на пл. Ринок, 4. Райхенштайн надав для виставки велику кількість оригінальних проектів книжкового дизайну, екслібрисів та плакатів. Крім цього, у співавторстві з др. Анною Єнджейовською, Рудольфом Менкіцьким, Мечиславом Опалком, др. Кристиною Ремеровою та Александром Семковичем він уклав каталог виставки¹⁵.

Одночасно з цією та іншими виставками українських та вірменських книг і рукописів Кураторія з опіки над єврейськими пам'ятками організувала в Домі єврейської громади за адресою вул. Бернштейна, 12 (нині Шолом-Алейхема) експозицію львівської єврейської книги. На цій виставці були представлені численні цінні книжки – переважно з бібліотеки єврейської громади, а також чимало фотографій та рисунків надгробків, єврейських церемоніальних предметів, синагогальних світильників і тканин з колекції Максиміліана Гольдштайна¹⁶. Колекція Райхенштайна також була доступна для огляду.

Benedykt Ziemilski would recall in 1932:

His spirit was not confined to [medical] science. In an age when the average doctor is not moved by anything besides "interesting cases," he became fascinated with art: Art understood not as a mania of collecting curios, investing capital, or snobbishness. For him, it served as postulated by the ancient Greeks: it made him happy, it illuminated and ennobled him. He dealt mainly with graphic art, and by the end of his life he became one of the best experts in Polish graphics.¹¹

Reichenstein was mentioned as a collector only after the First World War. A 1926 guidebook of Polish museums, archives, libraries, and collections mentioned that Reichenstein was in possession of "Polish and foreign graphics, and illustrated books of the eighteenth and nineteenth centuries."¹² His collection was located in a new apartment, at #14 Kopernika Street, not far from his prewar residence.

Reichenstein was not only a private collector; he was among the founders of the Commission (Kuratorium) for the Care of Jewish Monuments in the Jewish Religious Community in 1925. The goals of the Commission were to document Jewish monuments, to attend to their "rational conservation," and to "influence society in elevating artistic culture and producing a bond with a rich artistic tradition."¹³ The Commission was headed by architect Józef Awin (1883-1942), Doctor Marek Reichenstein, and the rabbi of the Progressive Synagogue, Rabbi Dr. Lewi Freund (1877-1940). As a result of the Commission's activities, 292 items from synagogues, cemeteries and collections of movable artifacts were surveyed and documented. Reichenstein's private collection was photographed, sketched, and described in the framework of this campaign in 1926 (Figs. 2, 3).¹⁴ One photograph of a ritual object in his possession—a silver Hanukkah lamp—was reproduced in the Commission's report in 1928. This object has survived until the present day (Fig. 4).

In 1928, Reichenstein participated in the Lviv Book Exhibition, which was dedicated to the First Congress of Librarians and the Third Congress of Polish Bibliophiles, both held in Lviv. The Book Exhibition was a two-month event from May to June, organized by the committees of these congresses and held on the premises of the Lviv Historical Museum, at #4 Rynok Square. Reichenstein lent many original book design



4a. Срібний ханукальний світильник (Житомир, 1858 р.) із колекції Марєка Райхенштайна (фото Марєка Мюнца, 1926 р.). *Sprawozdanie Kuratoriumu Opieki nad Zabytkami Sztuki Żydowskiej przy Żydowskiej Gminie Wyznaniowej we Lwowie* (Lwów, 1928), 21

Silver Hanukkah lamp, Zhytomyr, 1858, from the Marek Reichenstein collection. Photo by Marek Müntz, 1926. *Sprawozdanie Kuratoriumu Opieki nad Zabytkami Sztuki Żydowskiej przy Żydowskiej Gminie Wyznaniowej we Lwowie* (Lwów, 1928), p. 21

Серед позичених у нього предметів було декілька об'єктів синагогального та повсякденного вжитку: бронзовий рефлектор¹⁷, вже згаданий срібний литий ханукальний світильник "із російськими клеймами" (Л. 4)¹⁸, а також пергаментна таблиця *мізрах*¹⁹. Серед книг з його колекції були переважно *Аради*²⁰, давні та рідкісні, а також факсимільні й сучасні видання²¹: передрук празького видання Гершома Коена 1526 року (Берлін, 1926); *Арада* 1864 року з Триєсту (італійський переклад Авраама Хай Морпуро з ілюстраціями К. Кірхмайра); дереворити, надруковані у Фюрті 1762 року, скопійовані зі Зульцбаської *Аради* 1726 року,



4b. Срібний ханукальний світильник (Житомир, 1858 р.) із колекції Марєка Райхенштайна. Сьогодні у Львівському музеї етнографії та художнього промислу. Фото Зєва Радована, 1995 р., Центр єврейського мистецтва

Silver Hanukkah lamp, Zhytomyr, 1858, originating from the Marek Reichenstein collection. Located today in the Lviv Museum of Ethnography and Crafts. Photo by Zev Radovan, 1995. Center for Jewish Art

projects, bookplates, and posters to the exhibition. He also co-authored the exhibition catalog, together with Dr. Anna Jędrzejowska, Rudolf Mękicki, Mieczysław Opalek, Dr. Krystyna Remerowa, and Aleksander Semkowicz.¹⁵

Along with that exhibition and other exhibitions of Ukrainian and Armenian books and manuscripts, an "Exhibition of Lviv Hebrew Books" was organized by the Commission for the Care of Jewish Monuments and held in the Jewish Communal House, located at #12 Bernsteina (today Sholom-Aleikhema) Street. That exhibition consisted primarily of valuable books, predominantly from the Jewish communal



5. Виставка львівської єврейської книги, травень–червень 1928 р. (фото Марека Мюнца). Тека “Т”. *Wystawa książki hebrajskiej i zabytków sztuki żydowskiej*, Lwów, 1928. Бібліотека Інституту народознавства НАН України, інв. № 10608. Вгорі праворуч видно ктубу з Модени (1771 р.), яка сьогодні зберігається в колекції ЛНГМ, ліворуч – ктуба з Анкони (1740 р.), сучасне місце зберігання якої не відоме

The Lviv Hebrew Book Exhibition, May–June, 1928. Photo by Marek Müntz. File “T”. *Wystawa książki hebrajskiej i zabytków sztuki żydowskiej*, Lwów, 1928. Library of the Lviv Ethnology Institute at the National Academy of Sciences of Ukraine, no. 10608. A ketubbah from Modena (1771), now in the LNAG collection, is visible on the right; the present location of the ketubbah on the left, from Ancona (1740), is unknown

яка ґрунтується на раніших зразках, що сягають амстердамського взірця 1695 року; віденське видання 1804 року, джерелом якого послужила амстердамська *Агада*; *Агада* з ілюстраціями Йозефа Будко (Відень–Берлін, 1921) і ще одна сучасна *Агада* з ілюстраціями Якоба Штайнгардта (Берлін, 1921)²². Серед інших видань, що їх Райхенштайн продемонстрував на виставці, були: *Машаль га-Кадмоні* (Давня приповідка) (Венеція, 1546)²³, *Сефер га-Мінгаїм* (Книга звичаїв) (Амстердам, 1775)²⁴, низка титульних сторінок, ініціалів та вінєток²⁵.

Вартим уваги і водночас незвичним для львівського середовища експонатом виставки були

library, but also included many photos and drawings of tombstones, Jewish ceremonial objects, synagogue fixtures, and textiles from Maksymilian Goldstein’s collection.¹⁶ Reichenstein’s collection was represented there too, including several objects for synagogue and Jewish home use: a bronze reflector,¹⁷ the aforementioned silver cast Hanukkah lamp “with Russian hallmarks” (Fig. 4),¹⁸ and a parchment *mizrah* plaque.¹⁹ The books from his collection were mainly Haggadot,²⁰ old and rare types together with facsimile editions and modern works, namely:²¹ a reprint from the Gershom Kohen edition, Prague, 1526 (Berlin, 1926); a Haggadah from Trieste, 1864 (translated into Italian by Abraham Hai Morpurgo, illustrated by



6. Виставка львівської єврейської книги, травень–червень 1928 р. (фото Марека Мюнца). Тека “Т”. *Wystawa książki hebrajskiej i zabytków sztuki żydowskiej*, Lwów, 1928. Бібліотека Інституту народознавства НАН України, інв. № 10608. Вгорі ліворуч видно ктубу з Пізи (1694/95 р.), яка сьогодні зберігається в колекції ЛНГМ, праворуч – ктуба з Анкони (1767 р.), сучасне місце зберігання якої не відоме

The Lviv Hebrew Book Exhibition, May–June, 1928. Photo by Marek Müntz. File “T”. *Wystawa książki hebrajskiej i zabytków sztuki żydowskiej*, Lwów, 1928. Library of the Lviv Ethnology Institute at the National Academy of Sciences of Ukraine, no. 10608. A ketubbah from Pisa (1694/95), now in the LNAG collection, is visible on the left; the present location of the ketubbah on the right, from Ancona (1767), is unknown.

одинадцять ктубот із колекції Райхенштайна. У каталозі 1928 року вони описані в такий спосіб²⁶:

301. Літографія на пергаменті, Амстердам, 5453 (1693).
302. Пергамент, гуаш, Анкона, 5489 (1728)²⁷.
303. Пергамент, гуаш, Анкона, 5500 (1740).
304. Пергамент, гуаш, Анкона, 5527 (1767).
305. Пергамент, гуаш і метал, Модена, 5532 (1771)²⁸.
306. Пергамент, гуаш, Ліворно, 5538 (1778).
307. Пергамент, гуаш, Сіена, 5545 (1785).
308. Пергамент, гуаш, Анкона, 5550 (1790)²⁹.
309. Пергамент, гуаш, Модена, 5582 (1822).
310. Пергамент, гуаш, Рим, 5601 (1841).
311. Пергамент, гуаш, Рим, 5612 (1852)³⁰.

C. Kirchmayr); woodcut illustrations printed in Fürth in 1762, copied from the Sulzbach Haggadah of 1726, which is based on earlier examples going back to the Amsterdam model of 1695; an 1804 Viennese edition inspired by the Amsterdam Haggadah; a Haggadah illustrated by Józef Budko (Vienna–Berlin, 1921) and another modern Haggadah, illustrated by Jacob Steinhardt (Berlin, 1921).²² Other prints exhibited by Reichenstein were: *Mashal ha-Kadmoni* (The Fable of the Ancient) (Venice, 1546),²³ *Sefer ha-Minhagim* (Book of Customs) (Amsterdam, 1775),²⁴ and several title pages, initials, and vignettes.²⁵

A noteworthy part of the exhibition, which was fairly unusual for Lviv at that time, consisted of eleven



7. Титульна сторінка видання Марека Райхенштайна "Свічадо" Миколая Рея (1567 р.) з іконографічного погляду (Львів, 1935). Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника

The title page of the book: Marek Reichenstein, *Iconographic Aspects of Mikolaj Rej's "Speculum" from 1567* (Lviv, 1935). The Lviv National Vasyl Stefanyk Scientific Library of Ukraine

Цю виставку єврейської книги і пам'яток єврейського мистецтва задокументувала Кураторія з опіки над єврейськими пам'ятками (Іл. 5, 6)³¹.

Заснування Кураторії та організація Виставки єврейської книги стали важливими віхами на шляху до заснування Єврейського музею у Львові. Наступним кроком у цьому напрямку було заснування Товариства друзів єврейського музею у Львові 1931 року. Першим головою Товариства обрано доктора Марека Райхенштайна³².

Окрім зацікавлення єврейським мистецтвом, Райхенштайн був активним і шанованим членом Товариства бібліофілів у Львові, де займався головню польським мистецтвом. Він також брав участь у діяльності Академічного товариства: у 1931–32 роках підготував доповідь "Три гравюри у Свічаді Миколая Рея, що опублікував Мацей Віржб'єнта 1687 року" для Відділу історії мистецтва та культури Академічного товариства у Львові. Однак сам автор не зміг виступити з цією доповіддю. Замість нього 21 квітня 1932 року в Академічному товаристві текст виголосив

ketubbot from Reichenstein's collection, listed in the catalog as follows:²⁶

301. Lithograph on parchment, Amsterdam, 5453 (1693).

302. Parchment, gouache, Ancona, 5489 (1728).²⁷

303. Parchment, gouache, Ancona, 5500 (1740).

304. Parchment, gouache, Ancona, 5527 (1767).

305. Parchment, gouache and metal, Modena, 5532 (1771).²⁸

306. Parchment, gouache, Livorno, 5538 (1778).

307. Parchment, gouache, Siena, 5545 (1785).

308. Parchment, gouache, Ancona, 5550 (1790).²⁹

309. Parchment, gouache, Modena, 5582 (1822).

310. Parchment, gouache, Rome, 5601 (1841).

311. Parchment, gouache, Rome, 5612 (1852).³⁰

This exhibition of Hebrew Books and Monuments of Jewish Art was documented by the Commission for the Care of Jewish Monuments (Figs. 5, 6).³¹

The launching of the Commission for the Care of Jewish Monuments and the Hebrew Book Exhibition were significant steps towards the founding of the Jewish Museum in Lviv. A further step in that direction was the 1931 establishment of the Society of Friends of the Jewish Museum in Lviv. Dr. Marek Reichenstein was elected the Society's first president.³²

Besides his interest in Jewish Art, Reichenstein was an active and esteemed member of the Bibliophile Society in Lviv, where he was engaged mainly with Polish art. He was also active in the Academic Society. In 1931-32, he prepared a paper, "Three Woodcuts in *Zwierciadlo* [Spectaculum] by Mikolaj Rej Published by Maciej Wirzbięta in 1687," to be delivered at the Department of Art History and Culture at the Academic Society in Lviv. Reichenstein, however, was not able to deliver this paper, and it was presented by Professor Władysław Podlacha on April 21, 1932 at the Academic Society, and published in the Society's proceedings.³³ The Lviv Society of Bibliophiles posthumously published Reichenstein's study in full in 1935 (Fig. 7).³⁴

Marek Reichenstein infused his daughter, Dr. Olga Reichenstein-Mehlerowa (1904-?, Fig. 8), with his interest in art history.³⁵ She published a research paper on the art of book illustration in 1929,³⁶ and presented two papers at the Department of Art History and Culture at The Academic Society in Lviv in 1932.³⁷



8. Родина Райхенштайнів, бл. 1910 р. Др. Марек Райхенштайн сидить зліва і обіймає доньку Ольгу; його дружина Ада тримає руку на його плечі. Центр візуальної документації ім. Бернарда і Міріам Остерів (Тель-Авів) із дозволу Маргаліт Баш

Reichenstein family, ca. 1910. Dr. Marek Reichenstein, sitting on the left, embracing his daughter Olga. His wife Ada is placing her hand on his shoulder. The Oster Visual Documentation Center, Beit Hatfutsot, Tel Aviv, courtesy of Margalit Bash

професор Владислав Подляха; згодом доповідь надруковано у записках Товариства³³. Львівське товариство бібліофілів помертньо опублікувало повний текст Райхенштайнового дослідження у 1935 році (Іл. 7)³⁴.

Зацікавлення історією мистецтва Марек Райхенштайн передав своїй доньці – др. Ользі Райхенштайн-Мелеровій (1904-?, іл. 8)³⁵. Вона видала розвідку про мистецтво книжкової ілюстрації у 1929 році³⁶, виступила з двома доповідями у Відділі історії мистецтва і культури Академічного товариства у Львові у 1932 році³⁷. Свою пізнішу монографію дослідниця присвятила графіці польського митця, лікаря і письменника Вінценти Смоковського (1797-1876, іл. 9)³⁸. Окрім польської книжкової графіки, Ольга Райхенштайн цікавилася єврейським мистецтвом, писала про

She dedicated her later monograph to the graphics of Polish artist, physician, and writer Wincenty Smokowski (1797-1876, Fig. 9).³⁸ In addition to Polish book graphics, Olga Reichenstein was also interested in Jewish art, and wrote about sculptor Henryk Glicenstein (1870-1942).³⁹ She also studied artistic creativity in children.⁴⁰

Dr. Reichenstein developed his own methodology in art history research. His research principles and his evolution as an art historian are described in the memoir of Dr. Rudolf Kotula, his fellow bibliophile:

His approach to that field [cultural and art history], was based on an absorptive and immersed mental state, and transformed incredibly quickly from an innate aesthetic passion into a talent of independent conclusions. This rapid penetration into a new but greatly beloved field may be explained by his use of scholarly research



скульптора Генрика Гліценштайна (1870-1942)³⁹, вивчала дитячу художню творчість⁴⁰.

Райхенштайн шукав власної методології мистецтвознавчих досліджень. Про його еволюцію як історика мистецтва та дослідницькі принципи можемо довідатися зі спогадів колеги-бібліофіла др. Рудольфа Котулі:

Його підхід до цієї галузі [історії мистецтва та культури], що ґрунтувався на спостереженні та інтелектуальному заглибленні, надзвичайно швидко перетворився із вродженої естетичної пристрасті на талант до незалежних висновків. Цей швидкий перехід у нову, проте вельми улюблену галузь можна пояснити використанням тих методів наукового дослідження, що їх він раніше опанував у клінічних лабораторіях. Допомогли також і його проникливий та критичний розум, його комбінаторні здібності⁴¹.

Одним із дослідницьких принципів, якого дотримувався Райхенштайн, був всеохоплюючий підхід до книги:

До дослідження книги впродовж цілого її життя він ставився рівно настільки глибоко, наскільки цього вимагала тема. Починаючи від водяного знаку, переходячи до ґрунтовних бібліографічних знань і розуміння літературних явищ, опанував усі ці питання [...]. Він глибоко вивчав історію і техніку друкарства [...], проникав у тонкощі шрифтів і гармонію між розміщенням тексту і його змістом, розумів її [цю гармонію] як естетичний хист друкаря або особливості тієї доби, в яку друкар жив. Його цікавила історія опрацювання книг, особливо в Польщі, мистецькі прийоми, що простежуються у цій техніці від XV століття і до сьогодні. Комплекс цих питань розглядав із точки зору культурної історії, зокрема історії мистецтва⁴².

Крім того, Райхенштайн намагався поставити вивчення деревориту в Польщі (ця тема цікавила його найбільше) на солідну методологічну основу. З цим наміром він запропонував на розгляд Товариства бібліофілів програму систематичного збору, фотографування і документації усіх дереворитів, надрукованих у польських виданнях, з метою створення покажчика для порівняльних та іконографічних досліджень⁴³.

Іконографія була однією з ділянок зацікавлення Райхенштайна і складником комплексної методології його студій. Він працював над іконографічним

methods, which he had previously acquired in clinical laboratories. His deeply perceptive and critical mind, as well as his combinatory talent, capable of formulating an apposite synthesis, were also helpful.⁴¹

One of Reichenstein's research principles involved taking a holistic approach to book study:

He treated the study of a book over the course of its life as comprehensively as this object would demand. Starting with the paper watermark, advancing to deep bibliographical knowledge and the phenomena of literature, he mastered all these aspects [...]. He delved into printing history and technique [...], putting forth questions of font design and the harmony between the layout and the content of the text, and understanding it [this harmony] as an aesthetical skill of the printer's workshop or his epoch. He was interested in the history of book binding, especially in Poland, and in the artistic features evident in its technique from the fifteenth century until today. He considered the complex of these matters from the standpoint of cultural history, particularly of art history.⁴²

Reichenstein was fascinated by the study of woodcut in Poland more than anything, and he sought to place it on a firm methodological foundation. With this intention, he proposed a program to the Society of Bibliophiles, which included the systematic collection, photographing, and documenting of all woodcuts found in Polish publications, in order to produce an index for comparative and iconographic studies.⁴³ Iconography was one of Reichenstein's fields of interest, and a component of his comprehensive methodology. He conducted iconographic research on the illustrations to *Don Quixote*, and collected rich material, but was unable to conclude this study due to his illness. The aforementioned iconographic research, dealing with illustrations to *Zwierciadło* by Polish Renaissance author Mikołaj Rej (1505-69), was published posthumously. Reichenstein has shown that three woodcuts in *Zwierciadło* were thematic adaptations based on copper engravings by German artist Georg Pencz (ca. 1500-55), which he had made as illustrations to Petrarch's poem "The Great Triumphs."⁴⁴

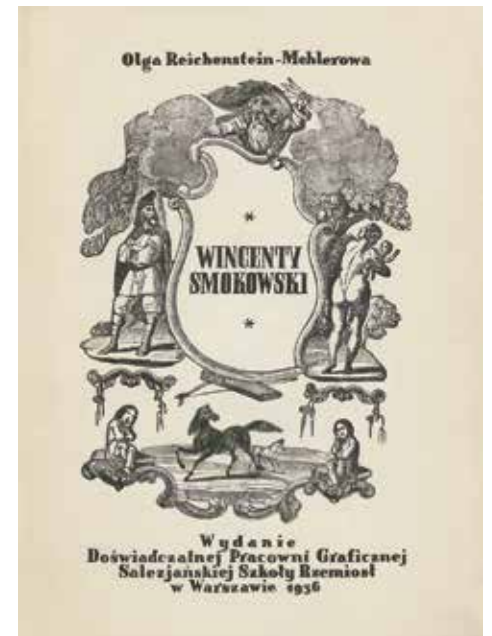
It may be supposed that Reichenstein's interests in the holistic study of a book and in the iconography of illustrations were inspired by the librarian and scholar from Kraków, Dr. Zofia Ameisenowa (1897-



дослідженням ілюстрацій до "Дон Кіхота" і зібрав багатий матеріал, однак через хворобу не зміг завершити розвідку. Згадана розвідка, присвячена ілюстраціям до *Свічада* Миколая Рея (1505–1569), польського автора доби Відродження, вийшла друком посмертно. Райхенштайн довів, що три дереворити у *Свічаді* були тематичними адаптаціями, що базувалися на мідеритах німецького митця Георга Пенча (са. 1500-1555), які своєю чергою були ілюстраціями до поеми Петrarки "Тріумфи"⁴⁴.

Можна припустити, що своїм інтересом до комплексного вивчення давньої книги та іконографії ілюстрацій Райхенштайн завдячував др. Зофії Амайзеновій (1897–1967), бібліотекареві і науковцю з Кракова. Справді, такого плану зацікавлення були пріоритетними у її дослідницькому підході. У ранніх студіях про єврейську іконографію Амайзенова покликала на Віденську школу, вона листувалася з іншою дослідницею у цій галузі, др. Рахиллою Вішніцер-Бернштайн (1885-1989), і налагодила контакти із бібліотекою Варбурга в Гамбурзі⁴⁵. У 1929 році Амайзенова опублікувала працю, присвячену ілюмінованій рукописній єврейській Біблії, що збереглася в Кракові⁴⁶; услід за нею підготувала ще одну іконографічну розвідку про рукописну єврейську Біблію, що на той час зберігалася у Бібліотеці Павліковських у Львові; результати були опубліковані 1933 року⁴⁷. Хоча на сьогодні не відомо ані про листування між Амайзеновою та Райхенштайном, ані про взаємні посилання, проте цілком можливо, що ці науковці контактували і спонукали один одного до наукових пошуків⁴⁸. Не менш значущим було й те, що іконографічні дослідження мали міцну основу й у Кракові, і у Львові, де розвідки такого напрямку ще від 80-х років XIX століття провадили засновники відповідних шкіл історії мистецтва Маріян Соколовський (1839-1911) та Ян Болоз Антоневич (1858-1922).

Як уже згадано, Райхенштайн ще студентом поранився під час заняття з анатомії. Інфекція, що стала наслідком травми, завдавала серйозної шкоди його здоров'ю впродовж усього життя; як гематолог, Райхенштайн передбачав смертельний наслідок хвороби. Після трьохтижневого локаль-

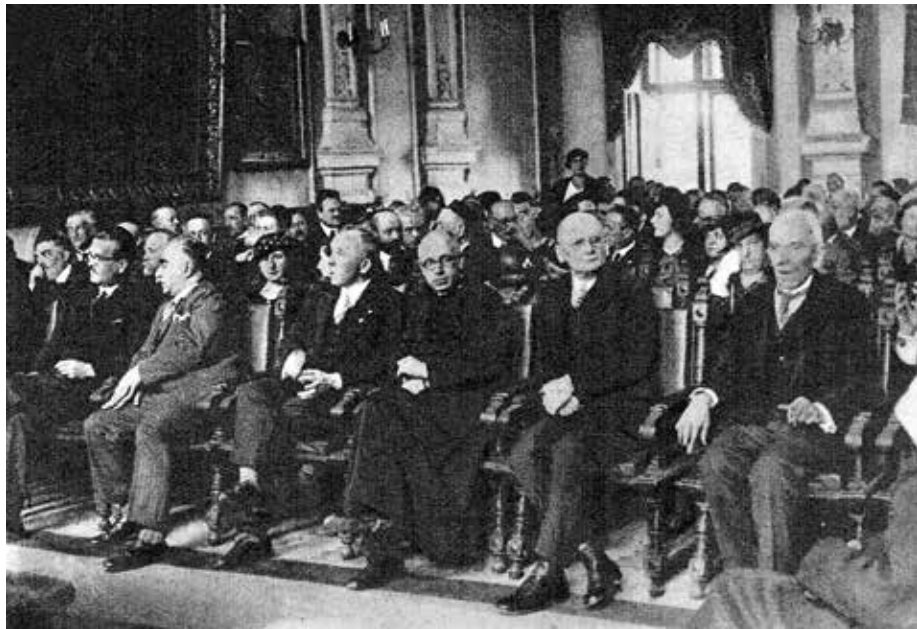


9. Титульна сторінка видання Ольги Райхенштайн-Мелер, *Вінценті Смоковський* (Варшава, 1936). Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника

Olga Reichenstein-Mehlerowa, *Wincynty Smokowski* (Warsaw, 1936), title page. The Lviv National Vasyl Stefanyk Scientific Library of Ukraine

1967). Indeed, these interests were prominent in Ameisenowa's approach. In her early research on Jewish iconography, Ameisenowa drew upon works from scholars of the Vienna School, corresponded with another scholar in the field, Dr. Rachel Wischnitzer-Bernstein (1885-1989), and consulted the Warburg Library in Hamburg.⁴⁵ In 1929, Ameisenowa published her work devoted to the illuminated Hebrew Bible preserved in Kraków.⁴⁶ She proceeded with an iconographic study on another Hebrew Bible, which was at that time kept in the Pawlikowskis' Library in Lviv, publishing her new work in 1933.⁴⁷

Although there is no evidence at this point that Ameisenowa and Reichenstein corresponded or cross-referenced each other, it is possible that both scholars contacted and mutually inspired each other.⁴⁸ In any case, it is significant to observe that iconographic studies were well based both in Kraków and Lviv, where the founders of their respective schools of art history, Marian Sokolowski (1839-1911) and Jan Boloż Antoniewicz (1858-1922), conducted such studies beginning in the 1880s.



10. Гості на інавгурації Музею єврейської громади у Львові, 17 травня 1934 р.

Джерело: *Chwila, Dodatek ilustrowany*, 27 травня, 1934 р. Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника

Guests at the inauguration of the Jewish Community Museum in Lviv, May 17, 1934.

From: *Chwila, Dodatek ilustrowany*, May 27, 1934. The Lviv National Vasyl Stefanyk Scientific Library of Ukraine

ного запалення, 23 лютого 1932 року, його оперували др. Тадеуш Островський та др. Вольф у санаторії “Салюс” (за адресою вул. Сенаторська, 3 – нині Ярослава Стецька)⁴⁹. Незважаючи на деяке покращення стану, Райхенштайн помер 27 лютого 1932 року⁵⁰, а 29 лютого його поховано на Новому єврейському цвинтарі у Львові⁵¹.

Марек Райхенштайн був надзвичайно скромною людиною, і за життя його заслуги не привертати уваги громадськості. Лише в похоронних промовах, некрологах та спогадах колеги говорили про нього як про видатну особистість, талановитого лікаря, науковця, колекціонера і дослідника мистецтва.

На похорон Райхенштайна прийшло дуже багато людей: численні представники інтелектуальної еліти, університетські професори, майже вся медична гільдія міста, люди вільних професій і представники громадських організацій. На церемонії служили двоє равинів Поступової синагоги – др. Леві Фройнд і др. Єхезкіїл Левін, які також виголосили промови у похоронному домі. Від імені товариства Б’най Б’ріт “Леополіс”, Товариства друзів єврейського музею і львівської філії Товариства охорони здоров’я єврейського населення (ТОЗ), з якими покійний співпрацював, промову виголосив колишній сенатор польського Сейму др. Міхал Рінгель (1880–1941)⁵². Як зазначив у своїй піднесеній промові др. Рінгель,

As has already been mentioned, Reichenstein wounded himself during an anatomy session in his student years. The resulting infection seriously endangered his health throughout his life, and as a hematologist, he was able to predict the lethal development of the disease. After three weeks of local inflammation, he was operated on by Dr. Tadeusz Ostrowski and Dr. Wolf in the “Salus” Sanatorium at #3 Senatorska Street (today Yaroslava Stets’ka) on February 23, 1932.⁴⁹ Despite initial improvement in his condition, Reichenstein died on February 27, 1932,⁵⁰ and was buried on February 29 in the New Jewish Cemetery in Lviv.⁵¹

Marek Reichenstein was an exceptionally modest person; his merits received no public attention during his lifetime. It was only in the funerary speeches, obituaries, and reminiscences that his colleagues honored him as an outstanding person, doctor, scholar, art collector and researcher.

His funeral was massively attended by the general public as well as by many representatives of the intellectual elite, including university professors, almost the entire medical guild of the city, people of liberal professions, and representatives of public organizations. Two rabbis of the Progressive Synagogue—Dr. Lewi Freund and Dr. Jechezkiel Lewin—officiated during the ceremony and delivered speeches at the funerary house. The ex-senator of the Polish Sejm, Dr. Michał



життя Райхенштайна поєднало в собі давньогрецьке *калос кагатос* – шляхетний ідеал досконалої людської особистості, гармонійної єдності розуму й тіла – із вченням Гілея про скромність і любов до ближнього⁵³.

У своїй промові на похороні вдова Райхенштайна, др. Ада Кальмус-Райхенштайн (1880–?)⁵⁴, закликала не витратити грошей на квіти, а замість цього скласти щедрі пожертви на користь Єврейського музею і для інших благодійних починань. Вона тут же пожертвувала на майбутній музей 300 злотих (приблизно 90 тогочасних доларів)⁵⁵. Такі пожертви “замість квітів” прибували впродовж місяця після смерті Райхенштайна, і місцева єврейська газета *Хвиля* щодня повідомляла про них.

Др. Ада (Адель) Кальмус-Райхенштайн успадкувала колекцію свого чоловіка, і подальша доля збірки залежала від її волі (Іл. 8). Вона була непересічною особистістю. Народилася в листопаді 1880 року у Станиславові (нині Івано-Франківськ) у родині Нусіна Йоселя (Йосифа) Кальмуса з Маріамполя і Тауби (Антонії) Горнштайн з Копичинців⁵⁶, закінчила школу у Львові в 1898 році. Здобула освіту у Львівському університеті і захистила докторат у 1902 році; її докторська дисертація мала назву *Das moderne “Märchendrama”* (Сучасна “казкова драма”). Писала для суспільних періодичних, зокрема і жіночих, видань, перекладала польською мовою німецьку белетристику. Разом з Еммою Лілієн (1867–1934) була засновницею Союзу єврейських жінок (Związek Kobiet Żydowskich), однією із засновниць Жіночої міжнародної сіоністської організації (WIZO) і очільницею філії цієї організації в т. зв. Східній Малопольщі, членкинею багатьох інших єврейських благодійних та жіночих організацій⁵⁷. У листопаді 1920 року Аду Райхенштайн обрано очільницею Товариства шанувальників єврейського мистецтва у Львові, і 1922 року вона залишалася на керівних посадах у цьому товаристві⁵⁸. Ймовірно, саме завдяки її впливу др. Марек Райхенштайн частково присвятив себе колекціонуванню і вивченню мистецтва.

Єврейський музей у Львові став бажаним і улюбленим дітищем єврейської інтелігенції. Після

Ringel (1880–1941)⁵² spoke on behalf of the B’nai B’rith “Leopolis” Society, the Society of Friends of the Jewish Museum, and the Lviv section of TOZ (Towarzystwo Ochrony Zdrowia Ludności Żydowskiej, i.e., the Society for Safeguarding the Health of the Jewish Population), with which the deceased was affiliated. In Ringel’s sublime words, Reichenstein’s life united the ancient Greek *kalos kagathos*, (the chivalrous ideal of the complete human personality, harmonious in mind and body), with Hillel’s teaching of modesty and love of one’s neighbor.⁵³

In her funerary speech, Reichenstein’s widow Dr. Ada Kalmus-Reichenstein (1880–?)⁵⁴ suggested that people not waste money on flowers, but instead donate generously to the future Jewish Museum and other charities. She immediately donated 300 zloty (worth \$90 at that time) to the future museum.⁵⁵ Contributions “in lieu of flowers” arrived for a month after Reichenstein’s demise, and were reported each day (apart from the Sabbath) in the local Jewish newspaper *Chwila*.

Dr. Ada (Adelle) Kalmus-Reichenstein inherited her husband’s collection, and its future destiny depended on her decisions (Fig. 8). Ada was an outstanding personality in her own right. Born in November 1880 in Stanisławów (today Ivano-Frankiv’sk) to Nusin Josel (Józef) Kalmuss from Mariampil and Taube (Antonia) Hornstein from Kopychyntsi,⁵⁶ she graduated high school in Lviv in 1898. She attended the Lviv University and received her PhD in 1902. Her doctoral thesis was entitled *Das moderne “Märchendrama”* (The Modern Fairy Tale Drama). She wrote for social and women’s periodicals, and translated modern *belles-lettres* from German to Polish. She was, together with Emma Lilien (1867–1934), a founder of the Union of Jewish Women (Związek Kobiet Żydowskich), one of the founders of the Women’s International Zionist Organization (WIZO) and its leader in so-called Eastern Lesser Poland. She was also a member of many other Jewish charities and women’s organizations.⁵⁷ Ada Reichenstein was elected president of the Society of Admirers of Jewish Art in Lviv in November 1920, and as of 1922 she was still among the governors of this society.⁵⁸ Dr. Marek Reichenstein’s interest in collecting and studying art may well have been due to her influence.

The Jewish Museum in Lviv was a beloved pet



довгої підготовчої праці музей нарешті урочисто відкрито 17 травня 1934 року (Іл. 10). Ада Кальмус-Райхенштайн передала більшу частину колекції юдаїки свого покійного чоловіка у постійний депозит музеєві (формально Товариству друзів єврейського музею), і один із залів музею було названо іменем Марека Райхенштайна⁵⁹.

У родинному архіві ще залишалася велика колекція естампів, яку зібрав Райхенштайн. В лютому 1937 року був надрукований каталог *“Класична і сучасна мистецька графіка з колекції доктора Марка Райхенштайна”*, який, очевидно, підготувала його донька, куди увійшло 373 твори – “мала частина зі спадщини”⁶⁰. Твори колекції розділено на дві групи. До “класичної графіки” входили мідерити і аквафорти європейських майстрів XVI – XIX століть, серед яких були цінні гравюри братів Караччі, Каналетто, Жака Калло, Вільяма Хогарта, велика збірка творів Жан-Жака Буассе. Твір цього відомого французького гравера XVIII століття *“Діти, що бавляться мильними бульбашками”* було обрано для обкладинки каталогу (Іл. 11). Не менш поважно виглядала частина колекції зі сучасною графікою початку XX століття: два великих дереворити Умберто Боччоні, роботи Франса Мазереля, Кете Кольвіц і значна кількість творів єврейських художників – Марка Шагала, Якоба Штайнгардта, Луї Маркуссі, Ефраїма-Мойсея Лілієна, Ежи Меркеля, Адама Хершафта, Бруна Шульца та ін. Ймовірно, збірка була виставлена на продаж, оскільки в каталозі вказано ціни творів. Безумовно, це була одна з набагатших графічних колекцій Львова, і залишається сподіватися, що хоча б окремі твори, які не потрапили до Єврейського музею, вціліли.

Єврейський музей займав верхній поверх Дому громади на вул. Бернштайна, 12, де йому було відведено п'ять залів і коридор. Експозиція складалася з постійної колекції і тимчасових депозитів із власності Товариства друзів єврейського музею і майна самого Музею, тобто релігійної громади. Серед експонатів були такі ритуальні предмети з львівських синагог як Тора-шильди, корони Тори, завіси і ламбрекени ковчегів Тори; були також предмети домашнього вжитку: ханукії, бальзамінки, *атарот* (оздоби молитовної

project of the Jewish intelligentsia, and after extensive preparatory work, it was inaugurated on May 17, 1934 (Fig. 10). Ada Kalmus-Reichenstein lent most of her late husband's Judaica collection to the museum (formally, to the Society of Friends of the Jewish Museum) as a permanent loan. Subsequently, one of the museum halls was named after Marek Reichenstein.⁵⁹

A large set of prints collected by Reichenstein remained in the family. A catalog of “Classical and Modern Graphics from M. Reichenstein's Collection” representing “a small portion of his heritage” was most likely prepared by his daughter, and published in 1937.⁶⁰ This collection was divided into two sections. The “classical graphics” included copper engravings and etchings by European artists from the sixteenth to eighteenth centuries, such as prints by Jaques Callot, Canaletto, Annibale and Agostino Caracci, William Hogarth, and numerous works by Jean-Jaques Boissieu. One work, “Children Blowing Bubbles” by the latter eighteenth-century French artist, was selected for the catalog cover (Fig. 11). The section of “modern graphics” was no less valuable: two large woodcuts by Umberto Boccioni, works by Käthe Kollwitz, Frans Masereel, and an overwhelming number of Jewish artists, such as Marc Chagall, Adam Hershaft, Ephraim Moses Lilien, Louis Marcoussis, Jerzy Merkel, Bruno Schulz, Jacob Steinhart, and others. Evidently, the collection was for sale, since the catalog provides prices. No doubt, that was one of the most precious collections from Lviv, and we can only hope that the works that did not make it into the Jewish Museum survived.

The Jewish Museum was located on the upper floor of the Communal House at #12 Bernsteina Street where it occupied five rooms and a corridor. The collection consisted of both permanent and temporary deposits and possessions of the Friends of the Jewish Museum, together with properties of the Museum, owned by the religious community. The exhibits included ritual objects from Lviv synagogues such as Torah shields, crowns, ark curtains and valances. There were also personal Hanukkah lamps, spice-boxes, *atarot* (decorated neckbands for prayer shawls), ritual pottery by Galician manufacturers, secular ceramics designed and produced by Jewish artists, a collection of printed fabrics by Jewish craftsmen, the professional tools of these craftsmen,



шалі), ритуальна кераміка галицьких виробників, світська кераміка у виконанні єврейських митців, колекція набивних тканин від єврейських ремісників, їхнє професійне знаряддя і ескізи для стінопису синагог.

Окрему кімнату займала колекція Райхенштайна й експонати, що їх Друзі єврейського музею придбали, аби віддати шану його пам'яті. Серед найцікавіших елементів колекції музею були 25 *кетубот*, датованих від 1694 до 1885 років⁶¹.

Крім цього, в музеї експонувалися фотографії пам'яток архітектури і надгробків, документація яких не припинялася від 1925 року. Цікавим експонатом був фрагмент ковчега Тори з Яворівської синагоги, яку було знищено в роки Першої світової війни. Музей також збирав предмети народного мистецтва, зокрема дитячі паперові маски для свята Пурим, паперові витинанки для таблиць *мізрах* і свята Шавуот. Колекція постійно збільшувалася, тепер уже вона не обмежувалася лише предметами ритуального мистецтва XVII–XIX століть, її доповнили твори сучасного світського мистецтва. Рада музею планувала його розширення і перетворення на єврейський музей регіонального значення. Було здійснено ретельну інвентаризацію колекції. Станом на 1938 рік зібрання містило 809 предметів: 196 предметів, які були у власності музею, 458 предметів, що належали Товариству друзів єврейського музею (серед яких були й 25 *кетубот*), 84 безстрокових депозитів і 71 тимчасовий депозит. Крім цього, музеєві належали понад 1 000 фотографій синагог, надгробків та інших пам'яток, що їх збрала Кураторія з опіки над єврейськими пам'ятками⁶².

Радянська влада закрила Музей львівської релігійної громади 1939 року; у 1940 році приміщення музею націоналізовано, а колекцію разом із предметами, що походили зі збірки Райхенштайна, передано Музеєві художнього промислу. Колекція неушкодженою пережила нацистську окупацію, але в повоєнні роки її було розділено: певні предмети, залежно від їхнього матеріалу та “профілю”, передано Львівському історичному музеєві, його відділенню – Львівському музеєві історії релігії (що згодом став незалежною установою), а також Львівській картинній галереї (тепер – Львівська національна галерея мистецтв).



11. Титульна сторінка каталогу *Класична і сучасна мистецька графіка з колекції доктора Марка Райхенштайна* (Львів, 1937). Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника

Classical and Modern Art Prints from Dr. Marek Reichenstein's Collection [Catalog] (Lviv, 1937), title page. The Lviv National Vasyl Stefanyk Scientific Library of Ukraine

and sketches for synagogue murals.

Reichenstein's collection, and items purchased by the Friends of the Jewish Museum to honor his memory occupied a separate room. One of the most interesting parts of the museum was an exhibit of 25 *ketubbot* dating from 1694 to 1885.⁶¹

In addition, the museum displayed photographs of architectural landmarks and tombstones, which were continuously documented from 1925. One interesting exhibit was a fragment of the Torah ark from the Yavoriv Synagogue, destroyed during the First World War. The museum also collected objects of folk art such as children's paper masks for Purim, and paper-cuts of *mizrah* plates and plates for Shavuot. The collection grew to include not only objects of ritual art from the seventeenth to nineteenth century, but also modern secular art. The board of the museum was planning an expansion of the museum: its transformation into a regional Jewish museum. As such, the museum's collection was thoroughly inventoried. In 1938, it included 196 items belonging to the Museum, 458 items owned by the Society of Friends of the Jewish Museum (including the 25 *ketubbot*), 84 permanent



Значна кількість предметів залишилася в Музеї художнього промислу, який у 1951 році перетворено на Музей етнографії та художнього промислу. Серед єврейських колекцій, що збереглися в цих музеях, є предмети з колишнього Музею львівської релігійної громади. Крім того, тут збереглися інші колекції юдаїки, як-от колекція Максиміліана Гольдштайна та повоєнні надходження. Більшість об'єктів юдаїки зберігається у сховищах музею і лише зрідка стає експонатами тимчасових виставок.

Нещодавно у Львівській національній галереї мистецтв виявлено колекцію ктубот та предметів юдаїки (загалом – чотирадцять), які збереглися там в одному сувої з виставковими афішами радянського часу. Чотири з числа знайдених дев'яти ктубот – з Пізи (1694/95), Анкони (1728/29 та 1790 років, Іл. 3) та Модени (1771 року), а також амулет при пологах – відповідають тим, що були сфотографовані Кураторією 1926 року. Крім того, три ктубот за місцем та роком виготовлення відповідають тим, що вказані в кталозі виставки 1928 року⁶³.

Міжвоєнна документація Кураторії з опіки над єврейськими пам'ятками при єврейській релігійній громаді дає змогу ідентифікувати цю знахідку як частину колекції Райхенштайна. Всі чотирнадцять артефактів удоступнено для дослідників і широкому загалові, їх задокументовано і прокоментовано у цьому каталозі. Доля тих ктубот з колекції Райхенштайта, які не знайдено у Львівській національній галереї, залишається невідомою.

deposits, and 71 temporary deposits, totaling 809 items in all. In addition, the museum possessed more than 1,000 photographs of synagogues, tombstones, and other monuments collected by the Commission for the Care of Jewish Monuments.⁶²

The Soviet authorities closed the Community Museum in 1939. In 1940 its building was nationalized, and its collection, including objects originating from Reichenstein's possession, was transferred to the City Museum of Artistic Crafts. The collection survived the Nazi occupation, but in the postwar years it was divided among several institutions. The objects, depending on their media and “profile,” were transferred either to the Lviv Historical Museum, to its branch, the Lviv Museum of the History of Religion, which later became an independent institution, or to the Lviv National Art Gallery. A significant number of objects remained in the Museum of Artistic Crafts, which in 1951 was transformed into the Museum of Ethnography and Crafts. The Jewish collections preserved in these museums include possessions of the former Lviv Religious Community Museum. Moreover, they contain other Judaica collections, including Maksymilian Goldstein's collection, and other postwar acquisitions. Most of the Jewish artifacts are held in museum vaults, and are seldom shown on temporary exhibitions.

A collection of ketubbot and other objects of Judaica (fourteen altogether) has recently been discovered at the Lviv National Art Gallery, where they were rolled together with Soviet period exhibition posters. Among the nine ketubbot discovered, four correspond to those photographed by the Commission for the Care of Jewish Monuments in 1926: Pisa (1694/95), Ancona (1728/29 and 1790, Fig. 3), and Modena (1771), as well as a childbirth amulet. Beside these, three ketubbot correspond to those mentioned in the exhibition catalog of 1928 by date and place.⁶³

The interwar documentation by the Jewish Religious Community's Commission for the Care of Jewish Monuments allows us to identify the new findings as part of Reichenstein's collection. All fourteen artifacts were made accessible to researchers and to the general public, and are documented and annotated in the present catalog. The destiny of those ketubbot which were not found in the Lviv National Gallery remains unknown.



ПРИМІТКИ

¹ Львівський польський державний архів у Головному архіві давніх актів (Archiwum Główne Aktów Dawnych, Warszawa). Народження 1876 р., фонд 300, запис 46, справа 522.

² *Skorowidz królewskiego stołecznego miasta Lwowa* (Lviv, 1889), 210, 240.

³ *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa* (Lviv, 1897), 92.

⁴ Будинок Четвертої гімназії, що виходить на вул. Професорську, сьогодні належить університетові “Львівська політехніка”.

⁵ До знаних випускників Четвертої гімназії належать, зокрема, польський письменник і перекладач Ян Парандовський (1895-1978), а також український філолог і перекладач Йосип Кобів (1910-2001).

⁶ Władysław Kucharski ed., *Księga pamiątkowa 50-lecia Gimnazjum im. Jana Długosza we Lwowie* (Lviv, 1928), 93.

⁷ Benedykt Ziemilski, “Bl. p. dr. Marek Reichenstein”, *Polska Gazeta Lekarska* 12 (1932): 231.

⁸ Marek Reichenstein, “Oznaczanie ilości azotu i białka w treści żółdkowej w celu rozpoznawania raka żółdka (t. zw. metoda Salomona)”, *Przegląd lekarski* 43 (1904): 525-27; Antoni Gluziński i Marek Reichenstein, “T. zw. ‘myeloma’ i białaczka limfatyczna”, *Lwowski Tygodnik lekarski* 6, 7 (1906), ця праця була опублікована також німецькою мовою у *Wiener klinische Wochenschrift* 12 (1906); Władysław A. Gluziński i Marek Reichenstein, “Myeloma i Leukaemia lymphatica (plasmocellularis)”, *Polskie Archiwum nauk biologicznych i lekarskich* 3 (1907), а також вийшла того самого року окремим виданням; Marek Reichenstein, “Glykozyurya a ciąża”, *Lwowski Tygodnik lekarski* (1909); Idem, “Cukromocz i adrenalina”, *Lwowski Tygodnik lekarski* (1910); Jan Grek i Marek Reichenstein, “Der Einfluss des Extractum filicis maris und des Infusum Sennae comp. auf das Verhalten der weissen Blutkörperchen beim Menschen”, *Wiener medizinische Wochenschrift* 13 (1913): 1236-41. Див. також Wiktor Hahn, *Kronika Uniwersytetu Lwowskiego*, vol. 2 (1898/98-1909/10) (Lviv, 1912), 360, 361, 363, 365-67, 442, 447.

⁹ *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa* (Lviv, 1913), 348, 564.

¹⁰ Marek Reichenstein, “Fleckfieber und Widal'sche Reaktion”, *Feldärztliche Blätter der k.u.k. 2. Armee* 11 (1916); Idem., “Hämatologie des Fleckfieber”, *Feldärztliche Blätter der k.u.k. 2. Armee* 25 (1917).

¹¹ Ziemilski, “Bl. p. dr. Marek Reichenstein”, 231.

¹² Edward Chwalewik, *Zbiory polskie: archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przyszłości*, vol. 1 (Warsaw, 1926), 427.

¹³ *Sprawozdanie Kuratorium Opieki nad Zabytkami Sztuki Żydowskiej przy Żydowskiej Gminie Wyznaniowej we Lwowie* (Lviv, 1928), 4; Zofia Borzymińska, “Kuratorium opieki nad zabytkami sztuki żydowskiej przy Żydowskiej gminie wyznaniowej we Lwowie”, *Kwartalnik Historii Żydów* 214 (2005): 160.

¹⁴ Тека “H.” *Zbiory dr. Reichensteina*, Lwów, 1926. Інв. № 10605, Бібліотека Інституту народознавства НАН України.

¹⁵ *Katalog wystawy książki lwowskiej od XVI. do XIX. wieku* (Lviv, 1928).

¹⁶ *Katalog wystawy książki lwowskiej hebrajskiej i zabytków sztuki żydowskiej: maj-czerwiec 1928* (Lviv, 1928).

¹⁷ *Katalog wystawy książki lwowskiej hebrajskiej*, 19.

¹⁸ Там само, номер в каталозі 255.

¹⁹ Там само, номер в каталозі 300.

²⁰ Агада (множ. Агадот) – єврейський текст, що описує порядок пасхальної трапези (седеру).

²¹ Інформація про численні видання у каталозі 1928 року ґрунтувалася на тогочасному стані досліджень і є неточною або неповною. Оновлену й перевірену інформацію під час організації нинішньої виставки надав професор Шалом Цабар.

²² Пор. *Katalog wystawy książki lwowskiej hebrajskiej*, номери в каталозі 312-18.

²³ Там само, номер в каталозі 319.

²⁴ Там само, номер в каталозі 320.

²⁵ Там само, номери в каталозі 321-24, 335-38.

²⁶ Поданий перелік, наскільки це було можливо, виправив професор Шалом Цабар у процесі підготовки цієї виставки.

²⁷ Див. статтю “2. Анкона, 1728” у цьому каталозі. Каталог виставки 1928

NOTES

¹ Lviv Polish State Archives at the Central Archives of Historical Records (Archiwum Główne Aktów Dawnych, Warszawa). Births 1876, act 46, signature 522.

² *Skorowidz królewskiego stołecznego miasta Lwowa* (Lviv, 1889), 210, 240.

³ *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa* (Lviv, 1897), 92.

⁴ The building of the Fourth Gymnasium, which faces Profesors'ka Street, belongs today to the Lviv Polytechnic University.

⁵ The Polish writer and translator Jan Parandowski (1895-1978) and Ukrainian linguist and translator Yosyp Kobiv (1910-2001) are among renowned alumni of the Fourth Gymnasium.

⁶ Władysław Kucharski ed., *Księga pamiątkowa 50-lecia Gimnazjum im. Jana Długosza we Lwowie* (Lviv, 1928), 93.

⁷ Benedykt Ziemilski, “Bl. p. dr. Marek Reichenstein”, *Polska Gazeta Lekarska* 12 (1932): 231.

⁸ Marek Reichenstein, “Oznaczanie ilości azotu i białka w treści żółdkowej w celu rozpoznawania raka żółdka (t. zw. metoda Salomona)”, *Przegląd lekarski* 43 (1904): 525-27; Antoni Gluziński and Marek Reichenstein, “T. zw. ‘myeloma’ i białaczka limfatyczna”, *Lwowski Tygodnik lekarski* 6, 7 (1906), the same was published in German in *Wiener klinische Wochenschrift* 12 (1906); Władysław A. Gluziński and Marek Reichenstein, “Myeloma i Leukaemia lymphatica (plasmocellularis)”, *Polskie Archiwum nauk biologicznych i lekarskich* 3 (1907), also published as a book the same year; Marek Reichenstein, “Glykozyurya a ciąża”, *Lwowski Tygodnik lekarski* (1909); Idem, “Cukromocz i adrenalina”, *Lwowski Tygodnik lekarski* (1910); Jan Grek and Marek Reichenstein, “Der Einfluss des Extractum filicis maris und des Infusum Sennae comp. auf das Verhalten der weissen Blutkörperchen beim Menschen”, *Wiener medizinische Wochenschrift* 13 (1913): 1236-41. See also Wiktor Hahn, *Kronika Uniwersytetu Lwowskiego*, vol. 2 (1898/98-1909/10) (Lviv, 1912), 360, 361, 363, 365-67, 442, 447.

⁹ *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa* (Lviv, 1913), 348, 564.

¹⁰ Marek Reichenstein, “Fleckfieber und Widal'sche Reaktion”, *Feldärztliche Blätter der k.u.k. 2. Armee* 11 (1916); Idem., “Hämatologie des Fleckfieber”, *Feldärztliche Blätter der k.u.k. 2. Armee* 25 (1917).

¹¹ Ziemilski, “Bl. p. dr. Marek Reichenstein”, 231.

¹² Edward Chwalewik, *Zbiory polskie: archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przyszłości*, vol. 1 (Warsaw, 1926), 427.

¹³ *Sprawozdanie Kuratorium Opieki nad Zabytkami Sztuki Żydowskiej przy Żydowskiej Gminie Wyznaniowej we Lwowie* (Lviv, 1928), 4; Zofia Borzymińska, “Kuratorium opieki nad zabytkami sztuki żydowskiej przy Żydowskiej gminie wyznaniowej we Lwowie”, *Kwartalnik Historii Żydów* 214 (2005): 160.

¹⁴ TeKa [File] “H.” *Zbiory dr. Reichensteina*, Lwów, 1926. Inventory no. 10605, Library of the Lviv Ethnology Institute at the National Academy of Sciences of Ukraine.

¹⁵ *Katalog wystawy książki lwowskiej od XVI. do XIX. wieku* (Lviv, 1928).

¹⁶ *Katalog wystawy książki lwowskiej hebrajskiej i zabytków sztuki żydowskiej: maj-czerwiec 1928* (Lviv, 1928).

¹⁷ *Katalog wystawy książki lwowskiej hebrajskiej*, 19.

¹⁸ Ibid., cat. no. 255.

¹⁹ Ibid., cat. no. 300.

²⁰ Haggadah (pl. Haggadot) is a Jewish text that sets forth the order of the Passover Seder.

²¹ Information on many editions in the catalog of 1928 is inaccurate or corrupt, based on current research in the field. The following information was verified by Professor Shalom Sabar during his work on the present exhibition.

²² Cf. *Katalog wystawy książki lwowskiej hebrajskiej*, cat. nos. 312-18.

²³ Ibid., cat. no. 319.

²⁴ Ibid., cat. no. 320.

²⁵ Ibid., cat. nos. 321-24, 335-38.

²⁶ The following list was corrected, where possible, by Professor Shalom Sabar during his work on the present exhibition.

²⁷ See present catalog entry “2. Ancona, 1728.” The catalog of 1928 exhibition erroneously gives year 1729, here corrected by Shalom Sabar.

²⁸ See present catalog entry “4. Modena, 1771.” The catalog of 1928 exhibition



року хибно подає 1729 рік; тут цю помилку виправив Шалом Цабар.

²⁸ Див. статтю “4. Модена, 1771” у цьому каталозі. Каталог виставки 1928 року хибно подає 1772 рік; тут цю помилку виправив Шалом Цабар.

²⁹ Див. статтю “6. Анкона, 1790” у цьому каталозі.

³⁰ *Katalog wystawy książki lwowskiej hebrajskiej*, номери в каталозі 301-311.

³¹ Teka [File] “T.” *Wystawa książki hebrajskiej i zabytków sztuki żydowskiej, Lwów, 1928*. Інв. № 10608, Бібліотека Інституту народознавства НАН України.

³² Ludwik Lille, *Muzeum Żydowskiej Gminy Wyznaniowej we Lwowie* (Lviv, 1937), 1.

³³ *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie* 12/2 (1932): 70-71; Kotula, “Marek Reichenstein jako bibliofil”, 10.

³⁴ Marek Reichenstein, *Mikolaja Reja zwierciadło z roku 1567* (Lviv, 1935).

³⁵ Ziemilski, “Bl. p. dr. Marek Reichenstein”, 231. Згідно з даними архіву Яд Вашем (ID 7915397), др. Ольга Мелер, яку внесено до списку виборців до Сейму 1938 року, загинула під час Голокосту.

³⁶ Olga Reichenstein, *Szata ilustracyjna książki (Problemy i postulaty)*. В серії: *Biblioteka Towarzystwa Miłośników Książki we Lwowie*, vol. 7 (Lviv, 1929).

³⁷ *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie* 12/2 (1932): 141.

³⁸ Olga Reichenstein-Mehlerowa, *Wincenty Smokowski* (Warsaw, 1936).

³⁹ Olga Reichenstein, “Spotkanie z Henrykiem Glicensteinem”, *Chwila* 2527 (31.03.1926): 20; Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku* (Warsaw, 2000), 122-24.

⁴⁰ Olga Reichenstein, “Twórczość rysunkowa dziecka”, *Przegląd społeczny* 2 (1930): 47-59.

⁴¹ Rudolf Kotula, “Marek Reichenstein jako bibliofil”, in Marek Reichenstein, *Mikolaja Reja zwierciadło z roku 1567* (Lviv, 1935), 8. Др. Рудольф Котуля (1875-1940) був польським бібліотекарем і науковцем, директором Бібліотеки Університету Яна Казимира та Бібліотеки Баворовських у Львові. Він зазнав переслідувань з боку радянської влади і помер у Казахстані.

⁴² Kotula, “Marek Reichenstein jako bibliofil”, 8.

⁴³ Там само, 9.

⁴⁴ *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie* 12/2 (1932): 70-71; Reichenstein, *Mikolaja Reja zwierciadło*, 18-33.

⁴⁵ Anna Olszewska, “Zofia Ameisenowa (1897-1967)”, *Rocznik Historii Sztuki* 36 (2011): 97.

⁴⁶ Zofia Ameisenowa, *Biblia hebrajska XIV-go wieku w Krakowie i jej dekoracja malarska* (Kraków, 1929).

⁴⁷ Zofia Ameisenowa, *Bestiarius w Biblii hebrajskiej z XIII wieku: Studium ikonograficzne* (Warsaw, 1933).

⁴⁸ З львівських науковців Амайзенова співпрацювала з Мечиславом Гембаровичем: Ameisenowa, *Bestiarius*, 1. На її працю посилався Авін, колега Райхенштайна, але це сталося лише через три роки по його смерті: Józef Awin, “O dawnej sztuce żydowskiej”, *Nasza Opinia* 1 (1935): 10.

⁴⁹ *Gazeta Lwowska* 44 (24.02.1932): 6. У Львові було двоє хірургів з цим прізвищем – Арон Вольф та Юзеф Вольф. Хто саме з них оперував Райхенштайна, невідомо.

⁵⁰ *Gazeta Lwowska* 49 (01.03.1932): 5; Ziemilski, “Bl. p. dr. Marek Reichenstein”, 231.

⁵¹ “Pogrzeb blp. Dra Marka Reichensteina”, *Chwila* 4647 (02.03.1932): 11.

⁵² У 1922-28 роках Міхал Рінгель був сенатором; після радянської окупації Львова у 1939 році він був репресований НКВД. Старчений в тюрмі НКВД на вул. Лонцького у Львові 26 червня 1941 року.

⁵³ “Pogrzeb blp. Dra Marka Reichensteina”, 11. Гіель Старший, Гіель га-Закен (нар. бл. 110 до н. е., пом. бл. 10 р. н. е.) був єврейським релігійним лідером, мудрецем та вченим.

⁵⁴ Ада Кальмус-Райхенштайн загинула в Голокості; див. *Lviv Yizkor List – Revised*, <http://www.jewishgen.org/yizkor/lviv-victims/Lwo004.html>, accessed January 11, 2015.

⁵⁵ “Pogrzeb blp. Dra Marka Reichensteina”, 11.

⁵⁶ Див. запис про народження Аделі Кальмус: Станіславський польський державний архів у Головному архіві давніх актів (Archiwum Główne Aktów Dawnych, Warszawa). Народження 1880 р., фонд 300, запис 491, справа 1221.

erroneously gives year 1772, here corrected by Shalom Sabar.

²⁹ See present catalog entry “6. Ancona, 1790.”

³⁰ *Katalog wystawy książki lwowskiej hebrajskiej*, nos. 301-11.

³¹ Teka [File] “T.” *Wystawa książki hebrajskiej i zabytków sztuki żydowskiej, Lwów, 1928*. Inventory no. 10608, Library of the Lviv Ethnology Institute at the National Academy of Sciences of Ukraine.

³² Ludwik Lille, *Muzeum Żydowskiej Gminy Wyznaniowej we Lwowie* (Lviv, 1937), 1.

³³ *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie* 12/2 (1932): 70-71; Kotula, “Marek Reichenstein jako bibliofil”, 10.

³⁴ Marek Reichenstein, *Mikolaja Reja zwierciadło z roku 1567* (Lviv, 1935).

³⁵ Ziemilski, “Bl. p. dr. Marek Reichenstein”, 231. According to the Yad Vashem archives (item ID 7915397), Dr. Olga Mehler, who was registered in the list of voters to the Sejm in 1938, perished in the Holocaust.

³⁶ Olga Reichenstein, *Szata ilustracyjna książki (Problemy i postulaty)*. В серії: *Biblioteka Towarzystwa Miłośników Książki we Lwowie*, vol. 7 (Lviv, 1929).

³⁷ *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie* 12/2 (1932): 141.

³⁸ Olga Reichenstein-Mehlerowa, *Wincenty Smokowski* (Warsaw, 1936).

³⁹ Olga Reichenstein, “Spotkanie z Henrykiem Glicensteinem”, *Chwila* 2527 (31.03.1926): 20; Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku* (Warsaw, 2000), 122-24.

⁴⁰ Olga Reichenstein, “Twórczość rysunkowa dziecka”, *Przegląd społeczny* 2 (1930), 47-59.

⁴¹ Rudolf Kotula, “Marek Reichenstein jako bibliofil”, in Marek Reichenstein, *Mikolaja Reja zwierciadło z roku 1567* (Lviv, 1935), 8. Dr. Rudolf Kotula (1875-1940) was a Polish librarian and scholar, director of the Jan Kazimierz University Library and the Baworowski’s Library in Lviv. He was persecuted by Soviets and died in Kazakhstan.

⁴² Kotula, “Marek Reichenstein jako bibliofil”, 8.

⁴³ Ibid., 9.

⁴⁴ *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie* 12/2 (1932): 70-71; Reichenstein, *Mikolaja Reja zwierciadło*, 18-33.

⁴⁵ Anna Olszewska, “Zofia Ameisenowa (1897-1967)”, *Rocznik Historii Sztuki* 36 (2011): 97.

⁴⁶ Zofia Ameisenowa, *Biblia hebrajska XIV-go wieku w Krakowie i jej dekoracja malarska* (Kraków, 1929).

⁴⁷ Zofia Ameisenowa, *Bestiarius w Biblii hebrajskiej z XIII wieku: Studium ikonograficzne* (Warsaw, 1933).

⁴⁸ Ameisenowa cooperated with Mieczysław Gębarowicz among Lviv scholars: Ameisenowa, *Bestiarius*, 1. Ameisenowa’s work was quoted by Reichenstein’s colleague, though not until three years after his death: Józef Awin, “O dawnej sztuce żydowskiej”, *Nasza Opinia* 1 (1935): 10.

⁴⁹ *Gazeta Lwowska* 44 (24.02.1932): 6. There were two surgeons—Aron Wolf and Józef Wolf—in Lviv; it is not clear which of them operated on Reichenstein.

⁵⁰ *Gazeta Lwowska* 49 (01.03.1932): 5; Ziemilski, “Bl. p. dr. Marek Reichenstein”, 231.

⁵¹ “Pogrzeb blp. Dra Marka Reichensteina”, *Chwila* 4647 (02.03.1932): 11.

⁵² Michal Ringel was a senator in 1922-28; he was persecuted upon the Soviet occupation of Lviv in 1939. Executed in NKVD pison at Łonckiego St. in Lviv on June 26, 1941.

⁵³ “Pogrzeb blp. Dra Marka Reichensteina”, 11. Hillel the Elder, Hillel ha-Zaken (b. ca. 110 BCE, died 10 CE), a Jewish religious leader, sage, and scholar.

⁵⁴ Ada Kalmus-Reichenstein perished in the Holocaust; see *Lviv Yizkor List – Revised*, <http://www.jewishgen.org/yizkor/lviv-victims/Lwo004.html>, accessed January 11, 2015.

⁵⁵ “Pogrzeb blp. Dra Marka Reichensteina”, 11.

⁵⁶ Stanisławów Polish State Archives at the Central Archives of Historical Records (Archiwum Główne Aktów Dawnych, Warszawa). Births 1880, fond 300, act 491, signature 1221.

⁵⁷ *Almanach i leksykon żydoswa polskiego*, vol. 1 (Lviv, 1937), 135-36; [Majer Balaban ed.], *Almanach żydowski wydany przez Hermana Stachla, zawierający szereg artykułów wybitnych literatów, polityków i publicystów oraz życiorysy czołowych*



⁵⁷ *Almanach i leksykon żydoswa polskiego*, vol. 1 (Lviv, 1937), 135-36; [Majer Balaban ed.], *Almanach żydowski wydany przez Hermana Stachla, zawierający szereg artykułów wybitnych literatów, polityków i publicystów oraz życiorysy czołowych postaci Małopolski Wschodniej* (Lviv, 1937), 519-20.

⁵⁸ *Chwila* 653 (10.11.1920): 6; Malinowski, *Malarstwo i rzeźba*, 316-17.

⁵⁹ [Artur Lauterbach?], “Uroczyste otwarcie Muzeum. Żyd. we Lwowie”, *Chwila* 5443 (19.05.1934): 4.

⁶⁰ *Grafika artystyczna klasyczna i współczesna ze zbiorów Dra Marka Reichensteina [Katalog]* (Lviv, 1937). Автор вдячний Віті Сусак за огляд цієї публікації.

⁶¹ Кількість *кетубот*, які належали Товариству друзів єврейського музею, вказано у списку власності музею, Центральний державний історичний архів у Львові (ЦДІАЛ), ф. 701, оп. 3, сп. 2386, арк. 5.

⁶² Lille, *Muzeum*, passim.; ЦДІАЛ, ф. 701, оп. 3, спр. 2386, арк. 5.

⁶³ *Katalog wystawy książki lwowskiej hebrajskiej*, номери в каталозі 302, 305, 308.

postaci Małopolski Wschodniej (Lviv, 1937), 519-20.

⁵⁸ *Chwila* 653 (10.11.1920): 6; Malinowski, *Malarstwo i rzeźba*, 316-17.

⁵⁹ [Artur Lauterbach?], “Uroczyste otwarcie Muzeum. Żyd. we Lwowie”, *Chwila* 5443 (19.05.1934): 4.

⁶⁰ *Grafika artystyczna klasyczna i współczesna ze zbiorów Dra Marka Reichensteina [Katalog]* (Lviv, 1937). Special thanks to Vita Susak for reviewing this publication.

⁶¹ The number of *ketubbot*, all belonging to the by the Society of Friends of the Jewish Museum, is specified in the compendium of the Museum possessions, the Central Historical Archives of Ukraine in Lviv (TsDIAL), coll. 701, inv. 3, file 2386, f. 5.

⁶² Lille, *Muzeum*, passim.; TsDIAL, coll. 701, inv. 3, file 2386, f. 5.

⁶³ *Katalog wystawy książki lwowskiej hebrajskiej*, nos. 302, 305, 308.



Шалом Цабар

Зав'язати вузол: історія та оздоблення єврейського шлюбного договору

Значення шлюбного договору та декоровані договори

У світі єврейського мистецтва і фольклору особливе місце належить ктубі (*к[е]туба, ketubbah*, множ. – *к[е]тубот, ketubbot*), або єврейському шлюбному договору. Історія цього документа охоплює понад два тисячоліття, проте об'єктом вивчення сама ктуба як предмет матеріальної культури, а також її мистецьке оздоблення, стали лише через багато століть після її появи у єврейському житті. Хоча практика оздоблення ктуби не була поширеною в усіх єврейських громадах (див. нижче), збережені історичні зразки доносять сучасному дослідникові надзвичайно багату інформацію, якої не знайти в будь-якому іншому єврейському документі чи мистецькому творі. Тексти та зображення поєднуються тут у неповторний спосіб, відкриваючи широке вікно, крізь яке проглядається єврейське минуле і народна художня культура з нових і несподіваних ракурсів.

Текст повністю збереженої ктуби на одній сторінці містить детальну інформацію про точну дату й місце створення документа, імена "героїв", для яких його виготовлено, про їхнє фінансове становище і соціальний стан (ці деталі відображені головним чином у пункті про посаг), імена видатних особистостей у їхніх громадах (зазвичай, саме вони підписують документ як свідки), юридичні питання і шлюбні норми (на які додатково вказує пункт про "особливі умови", що є неодмінним атрибутом багатьох подібних договорів). В тексті подано також інформацію про титулатуру (соціальний статус), грошовий обіг, вміщено популярні благословення, побажання щастя і весільну поезію (її наведено на декоратив-

Shalom Sabar

Tying the Knot – The History and Decoration of the Jewish Marriage Contract

The Importance of the Ketubbah and Illustrated Ketubbot

The ketubbah (pl. ketubbot), or the Jewish marriage contract, holds a special place in the world of Jewish art and folklore. The history of this document spans over two millennia, but only centuries after its initial emergence into Jewish life was attention given to its physical appearance and artistic decoration. Though the practice of decorating the ketubbah was not followed by every Jewish community (see below), historic examples provide the modern observer with a wealth of information, hardly found in any other Judaic object or artistic document. Texts and images are joined together in the ketubbot in a unique way, opening a wide window into bygone scenes of Jewish life and visual folk culture from a novel and unexpected angle.

The text of a fully preserved ketubbah includes a wealth of detailed information on a single page: the exact date and place where the document was produced, the names of the "heroes" for whom it was made, their financial status and social standing (as reflected mainly in the dowry clause), the names of leading personalities in their respective community (usually signed as witnesses), legal issues and marriage norms (implied in the "special conditions" contained in many contracts), as well as information relevant to nomenclature, currency issues, popular blessings, good wishes and wedding poems (as expressed in the decorative inscriptions surrounding the main text). The attractive illustrations enhance and complement the text, presenting designs and motifs current among various Jewish communities, their meaning and significance in the context of the Jewish wedding and family, as well as the cultural and artistic interrelationships with, and influence of



них написах, що оточують головний блок тексту). Чудові ілюстрації доповнюють і підсилюють текст. В їх основі – візерунки та орнаментальні мотиви, поширені в різних єврейських громадах, які відображають значення, важливість шлюбу і родини для євреїв, а також свідчать про культурні й мистецькі взаємозв'язки та вплив ширшого суспільства, і навіть про приховані бажання замовників похвалитися шлюбним документом перед іншими у зв'язку з радісною подією.

Історія та оформлення тексту ктуби

Рання історія ктуби дуже цікава, хоча про походження цієї традиції відомо зовсім мало. У Біблії немає інформації про шлюбні контракти, однак згадується письмовий документ, який укладають у разі розлучення (Второзаконня 20). Відтак науковці не дійшли згоди щодо того, коли саме євреї впровадили шлюбні договори, оскільки ця практика була відомою в багатьох стародавніх суспільствах Близького Сходу та Єгипту. Найдавніші єврейські зразки таких контрактів знайдено в єврейській військовій колонії на єгипетському острові Елефантина, датують їх V ст. до н. е. Різні пункти документа й загалом текст ктуби в тому форматі, який відомий нам сьогодні, равини Мішни і Талмуду розробили лише згодом. Головна мета, що її давні равини намагалися досягти з допомогою цього документа, – забезпечити законні права жінки й ускладнити процес розлучення (оскільки Біблія дозволяє чоловікові безперешкодно розлучитися зі своєю дружиною). Відповідно, равини вимагали, щоб згідно з настановами Біблії і Талмуду ктуба перелічувала ті фінансові й соціальні зобов'язання нареченого перед нареченою, які він бере на себе в шлюбі. Зважаючи на важливе значення документа, равини проголосили, що "без ктуби чоловік не може жити зі своєю дружиною навіть годину" (BT, *Bava Kamma*, 89a). У Вавилонії розвинулася стандартна арамейська форма ктубот, у той час як в Ізраїлі та в Єгипті поширилася більш гнучка й індивідуальна традиція їх написання – про це свідчать фрагменти ктубот, віднайдені у відомій Каїрській *генізі* (сховищі давніх літургійних документів, що вийшли з ужитку). Як і у випадку з багатьма іншими традиціями, нормою поступово

the host society, and even the hidden aspirations of the patrons who commissioned the contracts and displayed them publicly at the joyous event.

History and Formulation

The early history of the ketubbah is very curious, though very little is known of its origins. While the Bible does not mention a bill of marriage, it does mention a written bill in the case of divorce (Deuteronomy 24:1). Accordingly, scholars are in dispute over when Jews first started to use marriage contracts, as this practice is known in many ancient societies of the Near East and Egypt. The earliest existing Jewish examples were discovered in the Jewish military colony of Elephantine, Egypt, and are dated to the fifth century BCE. The formulation of the ketubbah and its various clauses as we know them today were developed only later by the rabbis of the Mishnah and the Talmud. The main goal of the rabbis at that time was to ensure that this document guaranteed the legal rights of the woman and made divorce difficult (as the Bible permits the husband to divorce his wife at will). Accordingly, they demanded that the ketubbah lists, in accordance with Biblical and Talmudic imperatives, the financial and social obligations of the bridegroom towards his bride in the consequence of their marriage. Due to its importance, the rabbis actually declared that "a man is not allowed to live with his wife, even for one single hour, without a ketubbah" (BT, *Bava Kamma*, 89a). A standard Aramaic formula was developed in Babylonia, while in Eretz Israel and Egypt, a more flexible and individualized tradition of ketubbah writing was common – as discovered from the ketubbah fragments found in the famous Cairo Genizah. As with many other traditions, the standardized Babylonian version gradually became the norm, and with some curious variations, has been in use in most Jewish communities, both Eastern and Western.

Although the Eretz Israel-Egypt ketubbah tradition had largely fallen into disuse following the destruction of the Jewish communities in the Holy Land by the Crusaders, one important aspect of it remains with us to this day – namely, the decoration of the ketubbah. Because of the ceremonial showing of the dowry, its public appraisal, and the listing of



Фрагмент ктуби з Анкони, 1728 р.
Detail of Ketubbah, Ancona 1728

стала стандартизована вавилонська версія. Саме її, часом з деякими курйозними відхиленнями, застосовували в більшості єврейських громад і Сходу, і Заходу.

Попри те, що традиція ізраїльсько-єгипетської ктуби значною мірою занепала після знищення єврейських громад у Святій Землі, один важливий аспект цієї традиції, а саме практика прикрашання ктуби, зберігається й донині. Церемоніальна демонстрація посагу, його публічна оцінка й перелік параграфів ктуби, яку зачитували вголос перед усіма гостями, зумовлювали потребу оздоблення урочистого шлюбного документа. Коли ця традиція дійшла до Європи, її доповнили нові мотиви та візерунки. Прикрашена ктуба користувалася особливою популярністю серед євреїв середньовічної Іспанії; один авторитетний равин навіть рекомендував заповнювати поля документа візерунками, щоб запобігти можливому шахрайству з текстом ктуби після її підписання. Після Вигнання (1492 р.) євреї Іберійського півострова розповсюдили традицію ілюстрованої ктуби серед так званої «сефардської діаспори»,

the items in the ketubbah, which was read aloud before all guests, the festive marriage document was decorated accordingly. When this tradition reached Europe, new motifs and designs were added. The decorated ketubbah was favored especially among the Jews of medieval Spain. One rabbinical authority even recommended filling the borders of the document with designs, as a safeguard against possible fraudulent additions to the text.

Following the Expulsion of the Jews from the Iberian Peninsula (1492), the ketubbah illustration tradition spread throughout the so-called «Sephardi Diaspora», and in fact, also prompted local communities to follow suit. Italy is most significant in this regard. Despite the high achievement of Jewish art during the Italian Renaissance, the Jews of Italy did not widely adopt the practice of ketubbah illustration until the arrival of the Sephardi exiles. In fact, the earliest post-Expulsion collection of illustrated ketubbot from Italy was produced among the prominent Sephardi community of Venice in the late sixteenth-early seventeenth century. Later, this practice spread to the other Jewish communities of



й у місцях свого нового поселення фактично надихнули єврейські громади наслідувати їх. Найпоказовішим у цьому контексті є приклад Італії. Незважаючи на високі досягнення єврейського мистецтва у добу італійського Ренесансу, практика ілюстрування ктубот не мала серед євреїв Італії значного поширення до прибуття сюди вигнанців-сефардів. Фактично, найранішу групу збережених ілюстрованих ктубот італійського походження після Вигнання створено саме у великій сефардській громаді Венеції в кінці XVI – на початку XVII століть. Згодом ця практика поширилася і на інші єврейські громади Італії, де досягнула свого найвищого розквіту (див. нижче).

Однак серед ашкеназів ця мистецька традиція не набула популярності. За винятком єдиного прекрасно ілюстрованого зразка з Кремсу (Австрія, 1391/92), сьогодні не відомі відрізки ктубот із цього середовища. Найбільш імовірно пояснення цього пов'язане з новими ухвалями щодо єврейських шлюбів у ашкеназійському середовищі, зокрема заборонаю розлучатися із жінкою проти її волі, яку приписують равині Гершому бен Юді (бл. 960 – бл. 1040). Це обмеження суттєво звузило початковий намір талмудичних равинів у справі встановлення обов'язку підписання ктуби. Крім цього, за традицією Ашкеназу, текст ктуби (зокрема обов'язковий пункт, що стосувався грошей) був доволі рано повністю стандартизованим. Таким чином, документ втратив свій соціальний вплив, а з ним зникло і прагнення зробити ктубу унікальною та ошатно оздобленою (чого дотримувалися сефарди). У наступні століття євреї-ашкенази, які жили майже у кожній країні – від Німеччини і Польщі до Росії, Угорщини та Румунії, не дотримувалися звичаю ілюстрування ктуби. Переважно їхні ктубот писані на невеликих листах паперу (іноді пергаменту) без декоративних віршів чи візерунків навколо тексту. Однак винятком стали євреї-ашкенази в Італії (звані як *tedeschi*, тобто «німецькі євреї»), які наслідували приклад інших місцевих єврейських громад в Італії (див. далі). Так само під впливом сефардів низка зразків оздоблених ашкеназьких ктубот з'явилася у Сполучених Штатах наприкінці XIX століття. Справжнє відродження традиції ілюстрованої ктуби почалося у США (а відтак і в інших країнах Заходу) від кінця 60-их років XX століття,

Italy, who carried this art form to its highest degree (see below).

In Ashkenazi communities, however, this artistic tradition did not gain popularity and save for a single, beautifully illustrated example from Krems (Austria), 1391-92, no other examples survived. This is possibly due to new enactments regulating Jewish marriages in the Ashkenazi world, particularly the prohibition on divorcing a woman against her will, attributed to Rabbi Gershom ben Judah (ca. 960 – ca. 1040), which significantly reduced the initial intention of the Talmudic rabbis behind the very foundation of the ketubbah. In addition, in Ashkenazi communities, the ketubbah's text was fully standardized early on, including a standard monetary clause, so that the document lost its social impact along with the urge to make it special and attractive, as was the case among the Sephardim. In subsequent centuries, Ashkenazi Jews living in nearly every country, from Germany and Poland to Russia, Hungary and Rumania, did not follow the custom of illustrating the ketubbah. By and large, their ketubbot were inscribed on small sheets of paper (at times parchment) with no decorative verses or designs surrounding the text. A notable exception was the Ashkenazi Jews of Italy (known as *tedeschi* – namely «German Jews»), who followed the other local Italian Jewish communities (see below). Likewise, under Sephardi influence, some examples of decorated Ashkenazi ketubbot of the late nineteenth century appear in the United States. However, the true revival of the illustrated ketubbah took place in the US (and subsequently other countries in the West) from the late 1960's on, when young American Jews of Ashkenazi ancestry adopted this Judaic tradition as part of a search for roots, and a revival of Jewish art in modern times.

The Italian Ketubbah from the Seventeenth to the Nineteenth Centuries

Once the tradition of illustrating the ketubbah reached Italy, this Judaic art form reached new and unprecedented artistic heights. In the course of the seventeenth century and until the early decades of the nineteenth centuries, Italy became the uncrowned queen and foremost artistic center of ketubbah illustration worldwide. In fact, the Italian models



коли молоді американські євреї ашкеназького походження відродили цю єврейську традицію, шукаючи власне коріння і розвиваючи єврейське мистецтво в сучасну добу.

Італійські ктубот XVII–XIX століть

Коли традиція ілюструвати ктубот дійшла до Італії, ця форма єврейського мистецтва сягнула нових, небачених раніше висот. Упродовж XVII століття і аж до перших десятиліть XIX століття Італія залишалася “некоронованою королевою”, найважливішим мистецьким центром декорованих ктубот у світі. Італійські зразки слугували джерелом натхнення у оздобленні ктубот далеко за межами цієї країни і поклали початок “італійському стилю”, особливо у сефардських громадах від Амстердама і Дубровника до Танжера й Лісабона. Ілюстрована ктуба стала настільки популярною в Італії, що заможні італійські єврейські родини змагалися між собою за те, чия ктуба буде гарнішою і привертатиме більше уваги в момент урочистої демонстрації контракту на весіллях, що їх пишно й витратно святкували в переповнених гетто від Венеції до Риму. Відтак створення розкішних зразків з яскравими ілюстраціями доручали найкращим місцевим народним митцям, іноді також і неєвреям. Більше того, зі зростанням кількості замовників, готових платити дедалі значніші суми за оздоблення ктубот своїх дітей, у низці задокументованих випадків равини й очільники громад були змушені встановити обмеження на суми, які можна було витратити на створення шлюбного договору.

У різних центрах італійського єврейства, особливо у Венеції, Мантуї, Феррарі, Флоренції, Ліворно, Анконі та Римі, розвинулися власні місцеві особливості в змісті та в оформленні тексту договору, його декоративної програми та мотивів ілюстрацій. Водночас, основні риси є спільними для більшості та іноді навіть для всіх цих громад, що дає підстави говорити про “італійську ктубу”. Італійські ктубот переважно виконували на великих аркушах пергаменту, виготовленого з більшої частини шкіри тварини. Місце шії часто декоративно обтинали й використовували для звинання пергаменту. Після того, як ктубу прочитали й продемонстрували

influenced the art of the ketubbah far beyond Italy, prompting the “Italian style” especially among Sephardi communities from Amsterdam and Dubrovnik to Tangier and Lisbon. The illustrated ketubbah became so popular in Italy that well-to-do Italian-Jewish families vied with each other over whose ketubbah was more attractive and drew more attention when proudly displayed during wedding ceremonies, which were celebrated in the crowded ghettos from Venice to Rome with pomp and circumstance. The best local folk artists – sometimes non-Jewish as well – were therefore commissioned to create exquisite specimens with colorful illustrations. In fact, according to several documented cases, as patrons were willing to spend higher and higher sums for the beautification of their offspring’s ketubbot, rabbinic authorities and leaders of the communities were forced to place limits on the cost of the production of the marriage contract.

Distinctive local styles developed in the various centers of Italian Jewry, especially Venice, Mantua, Ferrara, Florence, Livorno, Ancona and Rome. These styles concerned the contents and formulation of the ketubbah’s text, as well as its decorative program and selection of pictorial motifs. At the same time, there were many features common to most or even all communities, allowing us to generalize about the characteristics of the “Italian ketubbah”. By and large, Italian ketubbot were written on large pieces of parchment, prepared from the better part of an animal’s skin. The animal’s neck area was often trimmed decoratively and used for rolling the parchment. Thus, after the ketubbah was read aloud and displayed in the ceremony, it was rolled in the form of a scroll from bottom to top (in Rome it was rolled from top to bottom), and the shaped upper or lower border was used accordingly to tie the rolled parchment with ribbon.

The text of the Italian ketubbah was generally inscribed by an experienced and proficient *sofer* (scribe), who commonly used elegant square Hebrew letters. In the ketubbot of most towns, a single text column appears – this is the ketubbah text proper. In some towns, where Sephardi Jews resided (e.g., Venice, Livorno and Pisa), two columns of text appear – on the right was the ketubbah proper, while on the left were the *tenaim* or “special conditions”. The conditions text was longer and more detailed,



присутнім під час церемонії, її згортали у формі сувою знизу догори (в Римі згори донизу), а фігурні верхні краї відтак застосовувалися для того, щоб зав’язати згорнутий сувій стрічкою.

Зазвичай текст італійської ктуби писав досвідчений і вправний *софер* (писар), як правило, елегантними “квадратними” гебрейськими літерами. У більшості міст усталилася практика писати текст ктуби в одну колонку – це був власне текст договору. У деяких містах, де мешкали євреї-сефарди (напр., Венеція, Ліворно та Піза), трапляється розміщення у дві колонки: праворуч – текст самого договору, ліворуч – *тнайм* або “особливі умови”. Текст умов був довшим і більш деталізованим, в ньому містилася велика кількість інформації про соціальний статус пари, а також про родини і громади, з яких походили наречені. З цієї причини для їх написання, як правило, застосовували дрібніший курсивний шрифт. Окрім тексту ктуби, писар додавав декоративні тексти-написи: біблійні вірші про щастя у шлюбі і його переваги; короткі (або й довгі) шлюбні вірші – інколи створені спеціально для молодої пари; популярні благословення молодятam івритом та арамейською мовою (дуже зрідка – італійською); побажання щастя й доброї долі тощо. Особливим різновидом єврейського оздоблення була *мікрографія* – створення візерунків з допомогою крихітних літер івриту. Італійські майстри-євреї часто вдавалися до цього типу декорування, відтак численні італійські ктубот вирізняються чудовими зразками мікрографії. Фактично, в такий спосіб деякі ктубот уміщували в собі суцільні тексти окремих невеликих за обсягом біблійних книг, як-от Пісні Пісень (як найвищого зразка любовної поезії) або Книги Естери.

Італійські ктубот демонструють сучасному глядачеві захопливе поєднання мотивів, запозичених з італійського декоративного мистецтва тієї доби (або створених під його впливом), із єврейськими ідеями та іконографічними темами, що глибоко коріняться у біблійній та равинській традиції.

Найпоширенішим елементом, який прикрашає краї багатьох ктубот, є архітектурне обрамлення довкола тексту. Ці обрамлення складаються з порталів, брам, арок, розірваних фронтонів,



Фрагмент ктуби з Анкони, 1790 р.
Detail of Ketubbah, Ancona 1790

providing plentiful information on the social background of the couple, the families, and the community, and therefore was often inscribed in smaller, cursive script. In addition to the ketubbah text, the scribe would insert decorative inscriptions: biblical verses concerning the joy of the wedding and its merits; short (or long) wedding poems – sometimes written especially for the particular couple; popular blessings for the couple in Hebrew and Aramaic (and in rare cases, in Italian); wishes for good luck and good fortune, etc.

A unique type of Jewish decoration is micrography – namely, making designs with tiny Hebrew letters. Italian-Jewish craftsmen made ample use of this type of decoration, and many Italian ketubbot contain attractive designs in micrography. Some ketubbot, in fact, contain the entire text of selected short biblical books in micrography – in particular the ultimate love poetry of the Song of Songs, as well as the Book of Esther.

The imagery of the Italian ketubbot presents the modern observer with a fascinating combination of motifs taken from, or influenced by, the general Italian decorative arts of the time, with Jewish ideas and iconographic themes deeply rooted in the biblical and rabbinic tradition. The most common design decorating the borders of many ketubbot was an architectural framework surrounding the text.



колон і капітелей, що очевидно нагадують будівлі італійського Бароко або ж зображення цих будівель у декоративних і малих мистецьких формах (вуличні фонтани, каміни, рами дзеркал і картин, таблиці з майоліки). Безпосереднім мистецьким орієнтиром для народних майстрів ктубот стали ілюстровані друковані книги, особливо їхні титульні сторінки, які в цей період вирізнялися фантазійними архітектурними обрамленнями з використанням інших декоративних мотивів. Єврейські творці ктубот радо прийняли цю композиційну модель “архітектурної титульної сторінки” і наділили її глибинними єврейськими уявленнями про шлюб та подружнє життя. Відтак намальований портал міг символізувати “браму праведних” (із вірша: “Ось Господні ворота, праведники ними ввійдуть” – Псалми 118:20), або символічний перехід до “святого” життя (термін “заручини” в перекладі з івриту (*kiddushin*) означає “освячення”). На більш високому рівні ідея поміщення шлюбного договору в архітектурне обрамлення символізувала наміри “побудови дому в Ізраїлі”, тобто створення єврейської сім’ї, із відсиланням до опису весілля у книзі Рути (4:11). До того ж, як свідчить той самий вірш (найчастіше цитований вірш в італійських ктубот), шлюб Рути із Воозом відбувся біля воріт міста.

У декоративну рамку вбудовано кольорові візерунки – від квіткових та геометричних мотивів до складних фігуративних сцен. Зображене у яскравих кольорах квіткове тло підкреслювало радісний дух шлюбів, тоді як інші елементи ретельно добиралися для того, аби посилити значущість, ідеологію та єврейські ідеали, а також переживання й страхи, пов’язані із цим обрядом переходу. Наприклад, знаки зодіаку, які прикрашають численні ктубот, зображали за переконанням, що відповідне розташування зірок гарантує молодій парі добру долю. Крім цього, день шлюбів завжди припадав на перші 15 днів місяця єврейського місячного календаря, адже, за народним повір’ям, молодий місяць є добрим знаком родючості та захисту. Інколи знаки зодіаку асоціювали зі символами дванадцятьох племен Ізраїлю. Вперше таке ототожнення зафіксовано власне у венеційських ктубот. Серед інших символів з давньої минувшини трапляються такі мотиви, як священна утвар Єрусалимського

Comprised of designs such as portals, gateways, arches, broken gables, columns and capitals, the architectural elements are clearly reminiscent of Italian Baroque structures, or the renderings thereof, in the decorative and minor arts (e.g., street fountains, fireplaces, mirror and picture frames, majolica plates). An immediate resource that served the folk craftsmen was the illustrated printed book – in particular the title page of the book – which displayed fanciful architectural frameworks embedded with other decorative motifs. The Jewish makers of the ketubbot readily adopted this compositional scheme of the “architectural title page” and imbued it with deep Jewish concepts related to the wedding and married life. The painted portal could thus symbolize the “gateway of the righteous” (based on the verse: “This is the gate of the Lord, the righteous shall enter through it” - Psalms 118:20), or a symbolic passageway to the “sacred” way of life (the term for “betrothal” in Hebrew, *kiddushin*, literally translates to “sanctification”). On a higher level, the idea of presenting an architectural design as the frame to the marital agreement symbolized the idea of “building a house in Israel,” namely, establishing a Jewish family, based on a reference taken from the description of the wedding of Ruth and Boaz in the Book of Ruth (4:11), which took place at the city gate. This verse, which often surrounds the architectural design, is one of the most frequently quoted decorative verses in Italian ketubbot.

Embedded in the decorative framework were colorful designs ranging from floral and geometric motifs to elaborate figurative scenes. Painted in bright colors, the floral background added to the jovial spirit of the wedding, while the other elements were carefully selected to enhance its meaning, ideology, and Jewish ideals, as well as worries and fears at this rite of transition. For example, the zodiac signs that decorated many contracts were added in the belief that the right constellation of stars is important in bringing good luck to the wedded couple. Further, the wedding day was always set for the first 15 days of the Hebrew month (which is lunar), based on the folk belief that the increase of the moon is a good sign of fertility and protection. The signs of the zodiac were at times associated with the symbols of the twelve tribes of Israel, the first full appearance of which in Jewish art is, in fact, on Venetian ketubbot. Other



Храму, зокрема семираменна Менора, Стіл хлібної жертви, Золотий Вівтар тощо. Уявний образ самого Храму – інколи поміщений в умовному Єрусалимі чи радше “Небесному Єрусалимі” – присутній в зразках ктубот від Риму до Венеції. Образ Святого Міста часто поміщають на вершині арки, в такий спосіб дослівно ілюструючи вірші: “Якщо тебе, Єрусалиме, я забуду, нехай забудеться моя десниця! Нехай прилипне язик мій до піднебіння, коли тебе я не згадаю, коли Єрусалим я не поставлю понад найвищу мою радість” (Псалми 137: 5–6). Окрім того, Єрусалим Останніх Днів слугує ідеальним місцем, в якому, відповідно до месіанських вірувань євреїв, прагне жити подружжя.

Фігуративні зображення також відзначалися різноманітністю. На деяких з них представлені сцени самого весілля, наречена з нареченим, популярні міфологічні постаті (Купідон та Венера), а також алегоричні образи (особливо в Римі) з алюзіями на ідеали шлюбів в італійському та єврейському суспільствах (наприклад *Concordia maritale* – “сімейна злагода”). Однак найбільше захоплюють біблійні епізоди, часто ретельно підібрані, адже їхні герої мають ті самі імена, що й молода пара. Так, якщо ім’я нареченого Ісаак, ктуба репрезентує сцену Жертвопринесення Ісаака; на честь імені Естер зображали сцену, в якій цар Ксеркс коронує Естеру. Для ілюстрацій, отже, обирали моменти найвищої слави цих біблійних постатей. Однак чи не найважливішим декоративним елементом особистого характеру були зображення гербів поєднаних шлюбів родин, які вміщували у детально вималюваний картуш, розташований, як правило, в горішній частині документа, немов своєрідний вінець. Хоч італійським євреям офіційно не надавали шляхетських титулів, заможні родини обирали родинні символи і прикрашали ними особисті предмети побутового та релігійного вжитку, тим самим наслідуючи італійських нуворишів і шляхту. Так ілюстровані ктубот італійських євреїв засвідчували їхню інтеграцію в суспільство й культуру тогочасної Італії та водночас підтримували і підкреслювали їхню єврейську ідентичність.

symbols from the ancient past include such venerated motifs as the implements of the Temple of Jerusalem, including the seven-branched Menorah, the Table of the Showbread, the Golden Altar, and so on. A fanciful image of the Temple itself appears in examples of ketubbot from Rome to Venice, at times set in the middle of images of Jerusalem, or rather “Heavenly Jerusalem”. The image of the Holy City is commonly set at the top of the archway, literally illustrating the verses: “If I forget you, O Jerusalem, let my right hand wither! Let my tongue cling to the roof of my mouth if I do not remember you, if I do not set Jerusalem above my highest joy” (Psalms 137: 5-6). According to Jewish messianic beliefs, the Jerusalem of the end of days was the ideal place for the new couple to live.

Figurative representations ranged widely as well. Some depict contemporary scenes, the wedding and the image of the bride and bridegroom, popular mythological figures such as Cupid and Venus, as well as allegorical figures (especially popular in Rome) alluding to the ideals of marriage in Italian and Jewish societies (e.g., *Concordia maritale* – “Marital harmony”). Most captivating though, are biblical episodes, often carefully selected because their heroes bear the same names as the bridal couple. Thus, if the bridegroom’s name was Isaac, the scene of the Sacrifice of Isaac would appear, while Esther would be honored by a scene showing King Ahasuerus crowning her – that is, the biblical heroes at their finest moments. Perhaps the most significant personal design though, is the coats of arms of the wedded families, which were inserted in an elaborate cartouche, commonly at top center, crowning the document. Though the Jews of Italy were not officially granted titles of nobility, the wealthy families adapted fictitious insignia and embedded them in their personal Judaic *objets d’art*, imitating the Italian nouveau riche and nobility. In this manner, the illustrated ketubbot of Italian Jews expressed their integration into contemporary Italian culture and society, all the while keeping and emphasizing their Jewish identity.

Додаток

Текст типового шлюбного договору.

Переклад з арамейської та івриту Шалома Цабара.

Ктуба, Модена, 1771

Львівська національна галерея мистецтв, інв. № P-68

Радісний та веселий гомін,
Співи молодого й молодої
[Єремії 33:11]

Четвертого дня тижня, восьмого дня місяця хешвана року п'ять тисяч п'ятсот тридцять другого від Сотворення Світу [=16 жовтня 1771 р.], як ми числимо тут у Модені, що лежить на ріках Секція і Панаро й водах джерел, коханий і милий молодий чоловік [наречений] Мойсей Хаїм, нехай він побачить своїх нащадків і житиме довго, син прекрасного, шанованого й поважного почесного Равина Ашера Фано, нехай оберігає його Господь, сказав чесній і скромній молодій жінці [нареченій] Перні, доньці вельмишановного почесного Равина Йосифа Хай Нахмана, нехай оберігає його Господь: "Будь моею дружиною за законами Мойсеевими

Appendix

Text of a typical ketubbah.

Translated from the Aramaic and Hebrew by Shalom Sabar.

Ketubbah, Modena, 1771

The National Art Gallery of Lviv, inv. no. P-68

The sound of joy and the sound of gladness
The voice of bridegroom and the voice of bride
[Jeremiah 33:11]

On the fourth day of the week, the eighth day of the month of Heshvan, in the year five thousand five hundred thirty two since the Creation of the World [October 16, 1771], as we reckon time here in Modena, which is situated on the rivers Secchia and Panaro and wells' waters, the beloved and pleasant young man [bridegroom] Moses Hayyim, may he see his descendants and live a long life, son of the magnificent, respected and esteemed and honored Rabbi Asher Fano, may the Lord protect him, said to the honored and modest young woman [bride], Perna, daughter of the exalted and esteemed, the honored Rabbi Joseph Chai Nachman, may the Lord

і Ізраїлю. А я з допомогою небес працюватиму, шануватиму, годуватиму, підтримуватиму й одягатиму тебе за звичаєм єврейських чоловіків, які вірно працюють, шанують, годують, підтримують і одягають своїх дружин. І я дам тобі 200 зузім [талмудична чеканка] як посаг за твою цноту, який належиться тобі за законом Тори; а також їжу, одяг, потреби і співжиття, як ведеться у світі". І ця молода незаймана наречена Перна погодилася стати дружиною достойного Мойсея Хаїма, нехай оберігає його Господь. І ось посаг, який вона принесла з батькового дому: 20 літрін чистого срібла [стандартна сума; решту статків нареченої – готівкою, ювелірними прикрасами, одягом, меблями чи постіллю – прописали в окремому документі]. Мойсей Хаїм, наречений, нехай береже його Бог, погодився на цю суму і додав до неї з власного майна суму 20 літрін чистого срібла. Відтак повна сума, зазначена в цій ктубі, посаг і [добровільний] додаток, складають 40 літрін чистого срібла, а також 200 зузім, які є суттю ктуби [за Талмудом]. Тоді сказав нам [свідкам] достойний наречений Мойсей Хаїм, нехай оберігає його Бог: "Зобов'язання цієї ктуби, цього посагу і [добровільного] додатку я приймаю на себе та моїх спадкоємців, і маю сплатити їх з найкращої частини всього майна, що ним я володію, чи можу згодом набути, де б це не було під небом, і зі зобов'язаннями [справжніми чи особистими] або без них. Від сьогодні для сплати цієї ктуби, посагу й додаткової суми буде закладене все моє майно, навіть моя сорочка, чи за мого життя, чи після смерті". Зобов'язання цієї ктуби, цього посагу і цієї додаткової суми прийняв вищезгаданий достойний наречений Мойсей Хаїм, нехай оберігає його Бог,

protect him: "Be my wife according to the statutes of Moses and Israel. And I, with the help of heaven, will work for, esteem, feed, support and clothe you as is the custom of Jewish husbands who work for, esteem, feed, support and clothe their wives faithfully. And I will give you 200 zuzim [Talmudic coinage] as dowry for your chastity, which is due to you under the law of the Torah as well as food, clothing, needs, and cohabitation according to the way of the world." And this young virgin bride, Perna, agreed to become the wife of the honorable Moses Hayyim, may the Lord protect him. And this is the dowry which she brought from her father's house 20 *litrin* of pure silver [standard sum; the real amounts in cash coinage, jewelry, clothing, furnishings or bedding, etc. - would be listed in a separate document]. Moses Hayyim, the groom, may God protect him, consented to this amount and added to it from his own assets the sum of 20 *litrin* of pure silver. Thus the whole amount of this ketubbah, the dowry and the [voluntary] additional sum, is 40 *litrin* of pure silver, exclusive of the 200 *zuzim*, which are the very essence of the ketubbah [according to the Talmud]. Then said unto us [the witnesses] the honorable bridegroom Moses Hayyim, may God protect him: "The obligation of this ketubbah, this dowry and the [voluntary] additional sum I accept upon myself and my heirs after me, to be paid from all the best part of all my property that I now possess or may hereafter acquire, wherever it be under the heavens, and with or without obligations [real or personal]. From this day forward, all my property, even the shirt on my back, shall be mortgaged and liened for the payment of this ketubbah, dowry and additional sum, whether during my lifetime or thereafter." The obligation of this ketubbah, this

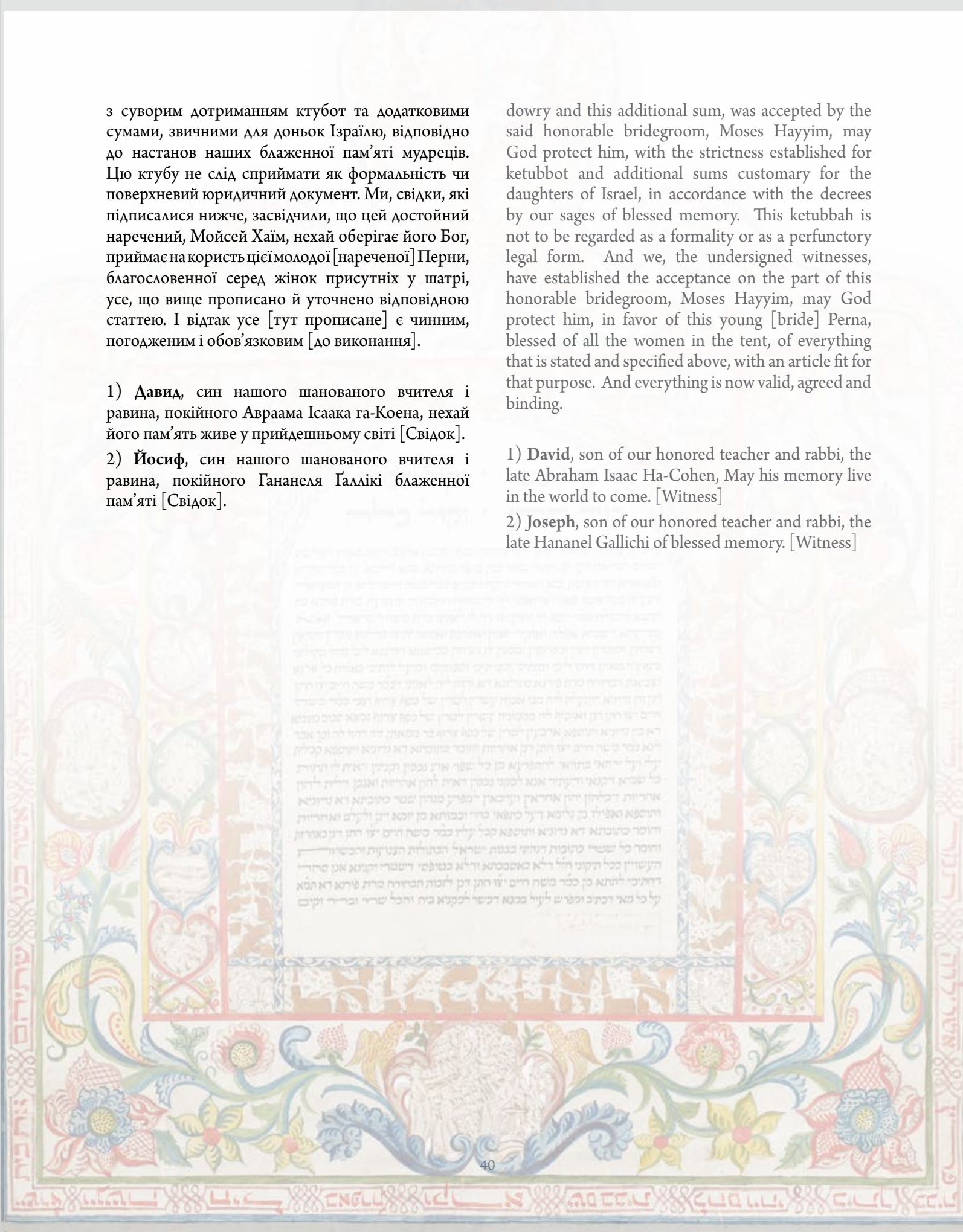
Каталог / Catalog

з суворим дотриманням ктубот та додатковими сумами, звичними для доньок Ізраїлю, відповідно до настанов наших блаженної пам'яті мудреців. Цю ктубу не слід сприймати як формальність чи поверхневий юридичний документ. Ми, свідки, які підписалися нижче, засвідчили, що цей достойний наречений, Мойсей Хаїм, нехай оберігає його Бог, приймає на користь цієї молодії [нареченої] Перни, благословенної серед жінок присутніх у шатрі, усе, що вище прописано й уточнено відповідною статтею. І відтак усе [тут прописане] є чинним, погодженим і обов'язковим [до виконання].

- 1) **Давид**, син нашого шанованого вчителя і равина, покійного Авраама Ісаака га-Коена, нехай його пам'ять живе у прийдешньому світі [Свідок].
- 2) **Йосиф**, син нашого шанованого вчителя і равина, покійного Гананеля Галлікі блаженної пам'яті [Свідок].

dowry and this additional sum, was accepted by the said honorable bridegroom, Moses Hayyim, may God protect him, with the strictness established for ketubbot and additional sums customary for the daughters of Israel, in accordance with the decrees by our sages of blessed memory. This ketubbah is not to be regarded as a formality or as a perfunctory legal form. And we, the undersigned witnesses, have established the acceptance on the part of this honorable bridegroom, Moses Hayyim, may God protect him, in favor of this young [bride] Perna, blessed of all the women in the tent, of everything that is stated and specified above, with an article fit for that purpose. And everything is now valid, agreed and binding.

- 1) **David**, son of our honored teacher and rabbi, the late Abraham Isaac Ha-Cohen, May his memory live in the world to come. [Witness]
- 2) **Joseph**, son of our honored teacher and rabbi, the late Hananel Gallichi of blessed memory. [Witness]



1. Піза, 1694

Пергамент, акварель, чорнило;
84.2 x 51 см
На звороті внизу ліворуч напис чорним чорнилом:
R. 21
Інв. № P-66

Дата шлюбу: середа, 4 тевета 5455 (= 22 грудня 1694 року)
Наречений: Авраам, син Давида Мендеса Теллеса.
Наречена: донья Ревека, донька Ісаака Нунеса Франко
Посаг: разом 2 100 іспанських *Piezas de Ocho Reales*, з яких 1 600 *Piezas* готівкою, 150 срібним посудом і 350 рухомим майном та постільною білизною. Добровільний додаток – 1 050 *Piezas* (тобто половина посагу). Загальна сума зобов'язання – 3 150 *Piezas*
Свідки: 1) нерозбірливо
2) Самуїл Коста.
Наречений підписав першим латиницею: *Io Abram Telles afermo...* (“Я, Авраам Теллес, підтверджую [наведені вище положення]”)

Ця ктуба є документом про шлюб у сефардській громаді Пізи. Традиція прикрашання шлюбного договору була поширеною на Іберійському півострові вже в Середньовіччі, і після вигнання з Іспанії (1492) євреї принесли її із собою до тих країн, в яких оселилися, щонайперше – до Італії. Невелика єврейська громада жила в Пізі вже в Середньовіччі, однак кількість її членів, а також її авторитет значно зросли після указу Великого Герцога Тосканського Козимо Медичі, який у 1593 році запросив іноземних купців, особливо *маранос* (вимушених вихрестів-сефардів) селитися у Ліворно та в Пізі в обмін на привабливі для них права й привілеї. Проголошення цього указу привабило значну кількість купців-сефардів із родинами, що призвело до зростання міста як великого італійського порту і важливого осередку єврейського життя.

1. Pisa, 1694

Parchment, watercolor, ink;
84.2 x 51 cm
On the reverse, bottom left a handwritten inscription:
R. 21
Inv. no. P-66

Date of Wedding: Wednesday, 4th Tevet, 5455 AM (December 22, 1694)
Bridegroom: Abraham, son of David Mendes Telles
Bride: Dona Rebecca, daughter of Isaac Nunes Franco
Dowry: Total of 2 100 *Piezas de Ocho Reales* of Spain – of which amount 1 600 *Piezas* are in cash money, 150 in silver utensils, and 350 in moveable goods and bed linen. Voluntary increment: 1 050 *Piezas* (namely, half of the dowry). Total obligation: 3 150 *Piezas*
Witnesses: 1) Unclear
2) Samuel Costa
Groom signed first in Latin letters: *Io Abram Telles afermo...* (“I, Abraham Telles, confirm [the above stipulations]”)

This ketubbah commemorates a wedding in the Sephardi community of Pisa. The tradition of decorating the marriage contract was already flourishing in the Iberian Peninsula in the Middle Ages. After the Expulsion from Spain (1492), the exiled Jews carried this tradition with them to the new countries where they settled – Italy, chief among them. A small Jewish community already resided in Pisa in the early Middle Ages, but it increased significantly and became strong and influential following the 1593 edict issued by Cosimo de Medici, the Grand Duke of Tuscany, which invited foreign merchants, in particular Marranos (Sephardi forced converts) to settle in Livorno and Pisa in exchange for favorable rights and privileges. The promulgation of this edict attracted many Sephardi merchants and their families, leading to the development of the city as a major Italian port and an important center of Jewish life.



Як і багато сефардських ктубот, цей контракт розділено на дві частини, поміщені у декоративну подвійну арку. Вгорі над нею напис великими літерами: “Із добрим знаменням та великим щастям”. Правий бік документа містить текст власне ктуби, лівий – особливі шлюбні умови, що їх узгодили обидві родини. І першу, і другу частини списано типовим сефардсько-єврейським курсивом, лише початкові слова деяких параграфів виділено квадратним маюскулом. Перелік умов є типовим для європейських сефардських громад, зокрема, прописано можливість смерті одного з подругів ще за життя іншого без народження дитини і те, як це вплине на розподіл спадку. Оскільки сефарди не приймали заборони на полігамність (її приписують ашкеназькому равині Гершому бен Юді, що жив у X ст., і вона вважається обов’язковою для всіх євреїв-ашкеназі, але не для сефардів), цю умову часто висували окремим положенням у багатьох сефардських ктубот. Тут її прописано в першому пункті, який забороняє нареченому брати другу дружину або наложницю без згоди нареченої, а в разі порушення заборони вимагає від нареченого законного розірвання шлюбу і сплати нареченій повної “суми зобов’язання”, яку передбачено в ктубі.

Подвійну арку оздоблено кольоровим квітковим орнаментом, що підкреслює радість подружніх святкувань. Верхній центральний картуш містить біблійне благословення, що стосується шлюбу Ребеки, біблійної тезки нареченої: “При тому благословили вони Реваку і промовили: Ой ти, сестрице наша, стань тьмою тисяч: Нехай твое потомство займе ворота своїх ворогів!” (Буття 24:60).

Шалом Цабар

As is common with many Sephardi ketubbot, the contract contains the blessing “With a good omen and great fortune” written in large letters. The text is divided into two sections, set in a decorative double archway - the right side contains the ketubbah text proper, while the left includes the special nuptial conditions agreed upon by the two families. Both sections are inscribed in typical cursive Sephardi-Hebrew script, and only selected initial words appear in square capital letters. The set of conditions is typical of the European Sephardi communities, dealing, for example, with the eventuality that either the bride or the bridegroom dies within the lifetime of the other spouse without leaving a child and how this would affect the distribution of their inheritance. As the Sephardim did not accept the ban against polygamy (attributed to the tenth century Ashkenazi Rabbi Gershom ben Judah, and considered binding on all of Ashkenazi Jewry, but not on the Sephardim), a special condition to this affect is included in many Sephardi ketubbot. Here it appears as the first one, stipulating that the bridegroom may not take a second wife or a concubine without the consent of the bride, or else he shall divorce her legally, paying her the entire “total obligation” specified in the ketubbah.

The double arch is comprised of and surrounded by colorful floral designs, adding to the joy of the wedding festivities. The upper central cartouche contains a biblical blessing related to the wedding of Rebecca, the namesake of the bride: “And they gave Rebecca their blessing in these words: “May you, sister, become the mother of millions! May your descendants conquer the cities of their enemies!” (Genesis 24:60).

Shalom Sabar



2. Анкона, 1728

Пергамент, акварель, чорнило;
69,3 x 47,7 см
Inv. № P-61

Дата шлюбу: середа, 29 кіслева 5489 (= 1 грудня 1728 року)

Наречений: Шлумїл, син покійного Йошуа ді Пасіфіко (מפאציפיקו), нехай спочиває з миром (досл. “в раю”)

Наречена: Б’янкїна, донька Мойсея Нахмана

Посаг: 1 700 *scudi*, 10 *paoli da scudo*, з яких 1 200 готівкою, 150 золотом, коштовностями і перлами, а також 350 *scudi* у вигляді вовни, льняної тканини, шовку і постільної білизни. Добровільний додаток – 340 *scudi* (20% посагу). Загальна сума зобов’язання – 2 040 *scudi* вказаної вартості

Свідки: 1) Самсон, син Йошуа Мойсея Морпурго
2) Мацліах, син Мойсея Га-Коена

Місто Анкона, важливий італійський морський порт на Адріатичному узбережжі (район Марке в центральній Італії), був одним із чільних осередків італійського єврейства. Єшиви, равини та вчені цього міста перетворили його на осідок єврейської науки. Попри неприхильну політику папського уряду (Анкона в той час була частиною “Папських володінь”), громада процвітала, і місто приваблювало багатьох євреїв чудовими портами, якнайкраще пристосованими для заморської торгівлі. Єврейські купці Анкони переважно торгували на материку, але також і з островами (особливо з Корфу в Греції) та Левантом. Культурні досягнення громади знайшли своє відображення у вишуканих срібних виробах, розкішних синагогах, ілюмінованих єврейських рукописах та ілюстрованих ктубот. Анкона стала основним центром цього мистецтва. Саме тут заможні євреї

2. Ancona, 1728

Parchment, watercolor, ink;
69.3 x 47.7 cm
Inv. no. P-61

Date of Wedding: Wednesday, 29th Kislev, 5489 AM (December 1, 1728)

Bridegroom: Shlumiel, son of the late Joshua Di Pacifico (מפאציפיקו), may he rest in peace (literally “in paradise”)

Bride: Bianchina, daughter of Moses Nachman

Dowry: 1 700 *scudi*, 10 *paoli the scudo* – of which amount 1 200 in cash money, 150 in gold, jewelry and pearls, and 350 *scudi* in clothing items of wool, flax and silk, and bed linen. Voluntary increment: 340 *scudi* (20% of the dowry). Total obligation: 2 040 *scudi* of the said value

Witnesses: 1) Samson, son of Joshua Moses Morpurgo
2) Mazliach, son of Moses Ha-Cohen

The city of Ancona, an important Italian seaport on the Adriatic coast (region of Marche, central Italy), was one of the leading centers of Italian Jewry. The yeshivot, rabbis, and scholars of the town made it a center of Jewish learning. Despite the unfavorable policy of the papal government (Ancona was part of the “Papal States” at the time), the community managed to prosper. Many Jews were attracted to the town, which offered them excellent harbor facilities for overseas commerce. The Jewish merchants of Ancona not only conducted business inland, but also with the islands (especially Corfu in Greece) and the Levant. The cultural achievements of the community are likewise reflected in the attractive silver objects produced locally, the beautiful synagogues, the illuminated Hebrew manuscripts, and illustrated ketubbot. In fact, Ancona has become an important center of this art form. It was



витрачали настільки багато грошей на оздоблення ктубот для своїх нащадків, що очільники громади були змушені оголосити обмеження на суму, яку дозволялося витратити на виготовлення ктуби.

Оздоблення цього контракту виконав талановитий народний митець із уважним до деталей оком. Угорішній частині аркуш пергаменту оздоблено кілевидною аркою, яку підкреслено декоративним контуром. Широка рама, заповнена реалістично зображеними тендітними квітами – гвоздиками і трояндами, які оточують помаранчевий контур внутрішньої арки. Верхівку рами увінчує квітчастий вінок, над яким літає метелик. Усередині вінка вписане благословення: “З добрим знаменням і побажаннями великого щастя нареченому з нареченою і всьому Ізраїлеві. Амінь! Нехай буде так” (останню фразу наведено в аббревіатурі). Оздоблення такого самого типу відомі з низки інших анконських ктубот, одну з яких (1723 рік, нині зберігається в музеї Скербол у Лос Анджелесі), очевидно, виконав той самий митець.

Головний текст у горішній частині ктуби написано каліграфічним квадратним єврейським шрифтом, а нижню частину, яка містить перелік спеціальних умов, виконано дрібним курсивом. Типовим для Анкони є те, що серед умов контракту є особливий параграф – брат нареченого, Гедалія Пасіфіко, зобов’язувався виконати *халіцу*. Це означає, що в разі, якщо наречений помре за життя своєї дружини і залишить її бездітною, вдова і брат її чоловіка виконають церемонію, що звільнить її від біблійного обов’язку одружитися з ним. Обидва свідки були добре знаними равинами в Анконі, а равин Самсон Морпурго (1681–1740) був видатним лікарем, літератором та літургістом.

Шалом Цабар

in this town that wealthy Jews spent so much money on decorating the ketubbot of their offspring that the leaders of the community were forced to announce a limit on the amount one is allowed to spend on the making of a ketubbah.

A talented folk artist with a keen eye to details executed the decoration of this contract. The parchment sheet was trimmed atop with an ogee arch, which is enhanced by the decorative border. A wide frame filled with delicate, life-like flowers, such as carnations and roses, surrounds an inner orange linear arch. A floral wreath, over which hovers a butterfly, crowns the top. The wreath contains the following blessing: “With a good omen and great fortune to the bridegroom and bride and all of Israel, Amen! So let it be” (the last phrase is abbreviated). The same type of decoration is known from several other Ancona ketubbot - one of which, dated 1723 and preserved at the Skirball Museum in Los Angeles, was obviously executed by the same artist.

While the main text in the upper section is inscribed in calligraphic square Hebrew script, the bottom section with the special conditions is in tiny cursive script. As was typical in Ancona, the contract conditions include a very special clause - the brother of the bridegroom, Gedaliah Pacifico, takes upon himself to perform a halitzah - namely, should the bridegroom die in the bride's lifetime without a child, the widow and her husband's brother would perform a ceremony that would release her from the biblical duty to marry him. Both signatories are well known rabbis of Ancona. Rabbi Samson Morpurgo (1681-1740) was a noted physician, author and liturgist.

Shalom Sabar



3. Ліворно, 1735

Пергамент, акварель, золота фарба, чорнило;
81 x 54 см
Інв. № P-67

Дата шлюбу: середа, 14 нісана 5495 (= 6 квітня 1735 року)

Наречений: Ананія Мазаль Тов, син Ісаака Бонді

Наречена: донья Мазаль Тов, донька покійного Натана Енрікеса, хай спочиває з миром

Посаг: 680 іспанських *Piezas de Ocho Reales*, з яких 480 готівкою і 200 постільною білизною і коштовностями. Добровільний додаток – 340 *Piezas* (50%). Загальна сума зобов’язання – 1 020 *Piezas* із названої ціни

Свідки: 1) Емануїл (?) Хай, син Авраама
2) Мойсей, син Соломона Франко

Єврейська громада Ліворно була заснована порівняно пізно. У 1593 році Великий Князь Тосканський Фердинанд I проголосив статут, відомий як “Ліворніна”, в якому запрошував “людей з усіх народів” оселятися у Ліворно та в Пізі (див. статтю каталогу, присвячену ктубі з Пізи). Статут гарантував вимушеним вихрестам-євреям (маранос) право повернутися в юдаїзм, повну свободу віровизнання і навіть можливість отримати тосканське громадянство. За короткий проміжок часу сефарди Ліворно досягли процвітання, бо провадили велику торгівлю і спеціалізувалися на низці важливих галузей, для прикладу, на імпорті коралів, а також на виробництві мила й паперу. Допомогли їм у цьому і міцні сестринські зв’язки з іншими сефардськими громадами у великих торгівельних портах Середземномор’я. Еліта ліворнської громади фінансувала виготовлення пишно оздоблених ктубот, відтак місто стало важливим осередком цього різновиду єврейського мистецтва.

3. Livorno, 1735

Parchment, watercolor, gold paint, ink;
81 x 54 cm
Inv. no. P-67

Date of Wedding: Wednesday, 14th Nisan, 5495 AM (April 6, 1735)

Bridegroom: Hananiah Mazal Tov, son of Isaac Bondi

Bride: Dona Mazal Tov, daughter of the late Nathan Enriques, may he rest in peace

Dowry: 680 *Piezas de Ocho Reales* of Spain – of which amount 480 in cash money and 200 in bed linen and items of jewelry. Voluntary increment: 340 *Piezas* (50%). Total obligation: 1 020 *Piezas* of the said value

Witnesses: 1) Emanuel (?) Hai, son of Abraham
2) Moses, son of Solomon Franco

The Jewish community of Livorno was founded relatively late. In 1593, Grand Duke Ferdinand I of Tuscany issued a charter called the *Livornina*, inviting “people of every nation” to settle in Livorno and Pisa (see the Pisa entry). The charter guaranteed the forced convert Jews (Marranos) the right to return to Judaism, full religious liberty, and even the possibility to receive Tuscan citizenship. Within a short period the Sephardim of Livorno flourished, conducting large-scale business, specializing in several important industries such as the import of corals, and the manufacture of soap and paper, also enabled by their strong brotherly connections with other Sephardi communities in the major commercial ports of the Mediterranean. The elite of the Livorno community sponsored the production of richly illustrated ketubbot, making the city a leading center of this Jewish art form.

This large Livorno ketubbah was apparently larger in the past; a narrow strip of its exterior border



Можливо, в минулому ця велика ктуба з Ліворно мала ще більші розміри; вузьку смужку з її зовнішнього периметру згодом з незрозумілих причин обтято. Текст обрамлюють шість колон, повитих золотими стрічками, із декоративними червоними базами і капітелями. Над колонами напис арамейською: “З добрими знаменнями і побажаннями великого щастя.” Як і на ктубот, що походять із Пізи та інших сефардських громад, текст розділено на дві частини: сам договір – праворуч, а особливі умови – ліворуч. Більшість пунктів повторюють умови пізанського договору (див. вище). Одна з додаткових умов передбачає таке: якщо наречений перед народженням дитини серйозно захворіє, “відповідно до діагнозу його лікаря,” то буде зобов’язаний надати нареченій законний документ про розлучення, що звільнить її від обов’язку одружуватися зі своїм дівером (згідно з біблійним законом – див. Второзаконня 25:5).

Горішня частина контракту заповнена квітами, завитками та вазами. У квіткове тло вписана пара жовтих левів, що тримають картуш із вписаною парафразою вірша: “бо ми прийшли в день святковий” (1 Самуїла 25:8). Числове значення літер дає в сумі до 490 (велика буква бет, певно, позначає 200), що, можливо, є натяком на єврейський рік [5] 490 (=1730), хоча це на п’ять років раніше фактичної дати. Над левами зображено пару оголених геральдичних путті з трубами, а над їхніми головами розміщена велика корона. Нижню половину цього зображення замальовано грубим шаром фарби, що закриває початкові малюнки із парою птахів та іншими мотивами (їх вдається ідентифікувати, якщо дивитися на пергамент проти яскравого світла). Ці малюнки відомі нам з інших ліворнійських ктубот 30–50-их років XVIII століття, деякі з них, вочевидь, створював той самий майстер. Однак залишається загадкою, з яких причин цю ділянку пергаменту замальовував фарбою автор ктуби або хтось інший невдовзі після її виготовлення.

Шалом Цабар

was trimmed for a reason unclear. Six pillars with ornamental gilt stripes, decorative reddish bases and capitals frame the text. A blessing in Aramaic appears above the pillars: “With a good omen and great fortune.” As in the ketubbot of Pisa and other Sephardi communities, the text is divided into two sections - the ketubbah proper at right and the special conditions at left. Most of the conditions repeat those listed in the Pisa contract (see above). One of the additional conditions stipulates that should the bridegroom, prior to having a child, contract a serious illness, “in accordance with his physicians’ diagnose” - he must provide her with a legal bill of divorce that will release her from the obligation to marry her brother-in-law (in accordance with biblical law - see Deuteronomy 25:5).

The upper section of the contract is filled with flowers, tendrils, and urns. Embedded in the floral background is a pair of yellowish lions supporting a cartouche inscribed with a paraphrase of the verse “since we come at a festive time” (1 Samuel 25:8). The numerical value of the letters cited amounts to 490 (the large letter bet apparently implies 200), which possibly alludes to the Hebrew year of [5]490 (=1730), though it is short five years of the actual date. Above the cartouche appears a pair of nude heraldic putti blowing trumpets with a large crown hovering over their heads. The lower part of this section is painted with a heavy layer of colors, covering the original designs featuring pairs of birds and other motifs, which, though they can barely be identified when the parchment is held against bright light, are known from parallel Livornese ketubbot of the 1730’s-1750’s, some of which apparently are drawn by the same hand. It remains a mystery, however, why this area was covered either by the original artist or by another hand that followed him shortly thereafter.

Shalom Sabar



4. Модена, 1771

Пергамент, витинання, акварель, чорнило;
78,5 x 57 см
Інв. № Р-68

Дата шлюбу: середа, 8 хешвана 5532 (=16 жовтня 1771 року)

Наречений: Мойсей Хаїм, син Ашера Фано

Наречена: Перна, донька Йосифа Хай Нахмана

Посаг: 20 *litrin* чистого срібла; добровільний додаток – 20 *litrin*. Загальна сума зобов'язання – 40 *litrin* чистого срібла

Свідки: 1) Давид, син покійного Авраама Ісаака Га-Коена
2) Йосиф, син покійного Хананеля Галлікі

Це найшатніший і найцінніший з мистецького погляду шлюбний контракт збірки. Виконавець цієї ктуби, поза сумнівом, був талановитим ремісником, що володів винятковими здібностями вирізати ножом та ножицями делікатні візерунки і крихітні фігуративні сценки. Мистецтво паперових витинанок поширилося у низці єврейських громад, переважно – у східній Європі, але відомі також витончені зразки із сефардського світу, зокрема з Італії. На відміну від східної Європи, де головним матеріалом для витинанок був папір, єврейські ремісники Італії користувалися цупкішим пергаментом і переважно виготовляли з нього два типи літургійних предметів: сувої Естери (для свята Пурім) і шлюбні контракти. Сувої і контракти з елементами витинанок виготовляли у майстернях, що особливо процвітали в другій половині XVIII століття у трьох італійських містах – Анконі, Луго та Модені.

Каліграфічний текст в одну колонку поміщено в центрі прямокутника на пергаменті з хвилястими раменами і цибулеподібним верхком. Внутрішня рамка складається з ажурного позолоченого

4. Modena, 1771

Parchment, cutout designs, watercolor, ink;
78.5 x 57 cm
Inv. no. P-68

Date of Wedding: Wednesday, 8th Heshvan, 5532 AM (October 16, 1771)

Bridegroom: Moses Hayyim, son of Asher Fano

Bride: Perna, daughter of Joseph Chai Nachman

Dowry: 20 *litrin* of pure silver; voluntary increment: 20 *litrin*. Total obligation: 40 *litrin* of pure silver

Witnesses: 1) David, son of the late Abraham Isaac Ha-Cohen
2) Joseph, son of the late Hananel Gallichi

This is the most luxurious and artistically attractive marriage contract in the collection. The maker of this contract was obviously a gifted craftsman, with exceptional skills to create delicate cutout designs and even tiny figurative episodes by means of knife and scissors. The art of papercut flourished in several Jewish communities, chiefly in Eastern Europe, but sophisticated examples are known from the Sephardi world as well – Italy in particular. Unlike in Eastern Europe where paper was the main medium for this craft, Italian-Jewish craftsmen used the more stable parchment and created two main types of liturgical objects with it: Esther scrolls (for the Purim holiday) and marriage contracts. The cutout scrolls and contracts were produced in workshops that flourished especially in the second half of the eighteenth century in three Italian towns: Ancona, Lugo and Modena.

The calligraphic single text column is set in the center of a rectangular piece of parchment with undulating shoulders and a bulbous top. The inner frame is comprised of a cutout gilt Hebrew blessing for the bridal couple and the entire Jewish community. The display inscription is engulfed by cutout floral designs, and in the four corners, allegories of the four



напису: благословення молодій парі та цілій єврейській громаді (івритом). Напис оточено витягими квітковими орнаментами, в чотирьох кутах зображені алегоричні фігури чотирьох пір року відповідно до традицій італійського декоративного мистецтва того часу: Весна – жінка, що збирає квіти (горішній правий кут); Літо – постать, що жне пшеницю (горішній лівий); Зима – чоловік, що сидить у кріслі і гріє руки біля великого вогнища (долішній лівий); Осінь – чоловік, що працює на винограднику. По обидва боки від цієї внутрішньої рамки розміщено вузькі смуги з дванадцятьма знаками Зодіаку – по шість з кожного боку. Делікатно вирізані знаки укладено не за річним циклом, а за паралелями, відповідно до специфіки знаку: Лева (згори справа) поміщено навпроти Овна (згори зліва), оскільки вони обоє ссавці. Водночас, Терези з правого боку протистоять Рибам з лівого, оскільки обидва знаки зображують парний елемент.

Зовнішня рама, яка наслідує обрис пергаменту, багато оздоблена біблійними епізодами, геральдичними знаками, написами і флористичними мотивами. Скрайня зовнішня рама містить цитату з Біблії, вписану яскраво-червоними літерами. Це – вірші з книги Рути (4:11–12), що передають благословення родючості в ім'я матерів Ізраїлю, яке було проголошено на весіллі Рути та Бооза. Це благословення оточує внутрішню раму із кольоровими завитками і квітами, яку переривають філігранно витягі картуші зі сценами з життя Давида та Соломона. Справа посередині бачимо епізод перемоги Давида над левом, який він переповідав цареві Саулу. Зображений у вигляді пастуха зі своїм стадом, Давид вборює лева, а над сценою вписано цитату “Я хапав його [лева] за його гриву” (1 Самуїла 17:35). Паралельний картуш зліва зображає дві сцени – вгорі бачимо, ймовірно, молодого Давида, що стоїть перед царем Саулом (він сидить з короною на голові і охоронцем позаду). Цар збирається відіслати Давида на бій з Голіафом. На долішньому зображенні Давид постає уже після того, як переміг Голіафа: він тримає його голову, а обезголовлене тіло лежить зліва. Супровідний вірш каже: “Він [Давид] ... відтяв йому голову” (1 Самуїла 17:51). Знизу в центрі розміщена ще одна сцена, ретельно вибудована і вирізана, що не дозволяє композиції розпадатися на фрагменти. На

seasons appear, as was common in Italian decorative arts at that time: Spring – a woman picking flowers (upper right); Summer – a figure reaping grain (upper left); Winter – a man seated in an armchair warming his hands at a large fire (lower left); Fall – a man working in a vineyard (lower right). This inner frame is flanked on both the right and left by a narrow strip depicting the twelve signs of the zodiac – six on each side. The delicate cutout signs are not arranged according to the year cycle but in parallels according to the theme of the sign – for example Leo (top right) is set against Aries (top left) – as both are mammal animals, while Libra at right parallels Pisces at left – for both signs depict a twin element.

The exterior frame, following the outline of the parchment, is rich with biblical episodes, heraldic insignia, inscriptions, and floral motifs. The outermost frame bears a quote from the Bible in red display letters. These are the verses from the Book of Ruth (4:11-12), relating the blessing of fertility in the name of the Matriarchs, given at the wedding of Ruth and Boaz. This blessing surrounds an inner frame with colorful tendrils and flowers, interrupted by delicately cut out cartouches containing narrative episodes from the lives of David and Solomon. At center right is the victory of David over the lion, as he narrates it to King Saul in 1 Samuel. David is shown a shepherd with his flock as he slays the lion, and over the scene appears the quote “I seized it [the lion] by its hair” (1 Samuel 17:35). The parallel cartouche at left depicts two scenes – atop is possibly young David standing in front of the crowned seated King Saul, behind whom stands a soldier. The king is apparently about to send David to the battle against Goliath. Indeed, the bottom episode shows David after he beheaded Goliath - holding his head while his headless body is at left. The accompanying verse is “He [David] cut off his head” (1 Samuel 17:51). At bottom center appears a carefully constructed episode so that the cutout scene does not fall apart. It depicts the story of the Judgment of Solomon (1 Kings 3:16-28), with the King seated at right with one armed soldier behind him, and another in front holding the baby upside down, while the two women claiming to be the mothers stand at left.

Finally, in the bulbous top center, set in a delicate cutout floral frame, appears a cartouche with a pair of coats of arms. At right, the emblem consists of a dove approaching a hanging lamp resembling an



ній зображена історія присуду Соломона (1 Царів 3:16–28): Цар сидить праворуч, за ним стоїть один озброєний воїн, а попереду інший воїн тримає дитину догори ногами, а дві жінки, кожна з яких називає себе матір'ю дитини, стоять ліворуч.

Нарешті, у центрі цибулястого вершка, оточеного делікатно вирізаною квітковою рамкою, розміщено картуш із двома геральдичними щитами. На щиті праворуч зображена голубка, що підлетіла до підвісної лампади; на щиті ліворуч бачимо три зорі над здибленим левом. Ці герби, ймовірно, репрезентують родини Фано (нареченого) та Нахман (нареченої) відповідно, однак таке поєднання елементів на обидвох гербах не трапляється в інших італійсько-єврейських зразках. Постає сумнів, чи ці зображення первісно призначалися саме для цих родин. До того ж, обрані біблійні епізоди безпосередньо не відсилають до нареченого, ім'я якого не Давид і не Соломон. Дуже ймовірно, що це мистецьке обрамлення було спочатку створене для другої пари, а потім якимось чином (до святкування весілля і з додаванням відповідного тексту) було придбане і використане іншими родинами.

Врешті-решт, це прекрасний ілюстрований єврейський шлюбний контракт, що демонструє розквіт цієї форми мистецтва серед євреїв Італії у XVIII столітті.

Шалом Цабар



Italian eternal lamp, and at left are three stars above a rampant lion. The arms are supposed to represent, respectively, the Fano (bridegroom's) and Nachman (bride's) families – but this particular composition of the elements in both emblems is not known from other Italian-Jewish examples. Thus, it is uncertain whether these depictions were originally intended for the present families. Similarly, the biblical episodes do not refer to the present bridegroom, whose first name is neither David nor Solomon. It is highly plausible, therefore, that this artistic border was initially created for another couple, and somehow before the wedding was celebrated and the appropriate text added, was acquired and used by other families.

All in all, this is a magnificent illustrated Jewish marriage contract, exhibiting the height of this craft among the Jews of Italy in the eighteenth century.

Shalom Sabar



5. Верона, 1773

Пергамент, акварель, чорнило;
72 x 52 см
Inv. № P-64

Дата шлюбу: п’ятниця, 6 тевета, 5533 (= 1 січня 1773 року)

Наречений: Ілля Менахем, син покійного Авраама, сина блаженної пам’яті Менхема Консільйо

Наречена: Рахиль, донька покійного Михаїла Норса (блаженної пам’яті) зі святої громади Мантуї

Посаг: 1 300 *ducati*, 6 *troni* і 4 *marchetti* від *ducato*, звичне для тогочасної Верони карбування. Деталі описані в окремому акті. Добровільний додаток – 100 *ducati*. Загальне зобов’язання – 1 400 *ducati*

Свідки: 1) Мордехай, син покійного Симона Хаїма Цорефа
2) Ілля Самуїл, син покійного Рафаїла Натана Пінкереле
3) Єзекія Самуїл, син Бен Сіона Хаїма Леві Мортара, писаря святої громади

Підпис нареченого – зліва, також додано текст: “Підтверджую і дотримую вищезазначеного”

Єврейська громада Верони складалася переважно із *Tedeschi* (німецьких євреїв, тобто євреїв-ашкеназі) з незначною кількістю сефардів (знаних як *Ponentini*) і з декількох родин італійського походження (*Italiani*). Громада мешкала у гетто, заснованому у 1604 році; на час створення ктуби у Вероні було близько 900 євреїв. Після французької окупації у 1797 році ворота гетто було зруйновано і спалено на майдані. Хоча в основній масі євреї Верони були ашкеназі, вони дотримували звичаю замовляти ілюстровані ктубот для весіль своїх дітей – так само, як це робили місцеві сефарди та *Italiani*.

5. Verona, 1773

Parchment, watercolor, ink;
72 x 52 cm
Inv. no. P-64

Date of Wedding: Friday, 6th Tevet, 5533 AM (January 1, 1773)

Bridegroom: Elijah Menachem, son of the late Abraham, son of Menachem Consiglio of blessed memory

Bride: Rachel, daughter of the late Michael Norsa of blessed memory, from the Holy Community of Mantua

Dowry: 1 300 *ducati*, 6 *troni* and 4 *marchetti* the *ducato*, the coinage current here in Verona. The details appear in a separate deed. Voluntary increment: 100 *ducati*. Total obligation: 1 400 *ducati*

Witnesses: 1) Mordechai, son of the late Shimon Hayyim Zoref
2) Elijah Samuel, son of the late Raphael Nathan Pincherele
3) Hezekiah Samuel, son of Ben Zion Hayyim Levi Mortara, scribe of the Holy Community

Groom signed at left, adding: “I confirm and maintain the above”

The Jewish community of Verona was comprised primarily of *Tedeschi* (German or Ashkenazi Jews) with some Sephardi (called *Ponentini*) and some families of Italian descent (*Italiani*). The community resided in a ghetto, which was established in 1604, and around the time the ketubbah was produced, there were about 900 Jews in Verona. The gates of the ghetto were torn down and burned in the public square following the French occupation in 1797. Though predominantly Ashkenazi, the Jews of Verona followed the custom of commissioning illustrated ketubbot for the weddings of their offspring, just like the local Sephardim and *Italiani*.



Ця ктуба наслідує типові декоративні взірці, поширені серед євреїв Верони цього періоду. Вдова-наречена з відомої родини Норса, прибула із Мантуї, мабуть, для того, щоб вийти заміж у Вероні. Над центральним розташованим текстом бачимо виконане великими літерами івритом благословення із побажанням молодій парі сприятливого розташування зірок. За веронським звичаєм, писар, що написав текст, підписав своє ім'я, а поруч з ним поставив печатку громади. На печатці зображено склепінчастий балдахін, довкола якого виписано аббревіатуру: "Все в руках Бога – свята єврейська громада Верони".

Видовжений аркуш пергаменту із декоративно вирізаним верхнім краєм оздоблено вишуканою рамою, створеною витким плетивом з листя, квітів та тонких гілочок з крихітними плодами. Основні кольори рами – зелений, жовтий, червоний та охра. Картуш з короною в центрі горішньої частини ктуби поєднує герби родин наречених: три чорні голови зі зав'язаними очима – емблема родини Норса з Мантуї (праворуч); риби під золотою короною – герб родини Консільйо. Корона над емблемою символізує "Корону Доброго Імені" – з уваги на уявлення про те, що "добре ім'я" є бажаною і високою ознакою, яка згадується у Мішні (*Повчання Отців* 4, 13).

Шалом Цабар

The present ketubbah follows the typical decorative designs common among the Jews of Verona at this period. The widow bride, a member of the renowned Norsa family of Mantua, probably came to Verona to get married. The centrally located text is topped by a blessing in large Hebrew letters, wishing the bridal couple a good sign and fortunate constellation of the stars. As was common in Verona, the scribe of the text signed his name and next to it stamped the seal of the community, showing a vaulted canopy surrounded by an abbreviated inscription: "Everything is in the hands of God – The Holy Jewish Community of Verona".

The elongated parchment sheet with a decoratively trimmed upper border, is adorned with a delicate scrolling foliage frame with tendrils, flowers and tiny fruits, predominately colored in green, yellow, red and ochre. The crowned cartouche at top center bears the wedded families' coats of arms: three blindfolded black heads – the emblem of the Mantuan Norsa family (right); and a fish beneath a gilt crown – Consiglio family. The crown over the emblem is the symbol of the "Crown of Good Name" – based on the idea that a "good name" ranks as a much-desired and highly regarded quality, as is mentioned in the Mishnah (*Pirkei Avot* 4, 13).

Shalom Sabar



6. Анкона, 1790

Пергамент, акварель, чорнило;
81.6 x 57.5 см
Інв. № P-71

Дата шлюбу: середа, 13 сівана, 5550 (= 26 травня 1790 року)

Наречений: Яків Хаїм, син покійного Йосифа Юди Морпурго (блаженної пам’яті)

Наречена: Вентуріна, донька Давида Морпурго.

Посаг: 20 *litrin* чистого срібла; добровільний додаток – 20 *litrin*. Загальне зобов’язання: 40 *litrin* чистого срібла (деталі посагу й конкретні суми роз’яснено у цивільному документі, підписаному сторонами)

Свідки: 1) Соломон, син Давида Хассана
2) Мордехай Рафаїл Самсон, син покійного Самуїла Вітербо.

Другу анконську ктубу зі збірки виконано на великому прямокутному аркуші пергаменту, горішня частина якого має форму кілевидної арки. Крихітні отвори в загостреній вершині вказують на місце зв’язування стрічки; сам пергамент був скручений згори додолу, і під час церемонії його вручили наречений. Текстову колонку поміщено у розмальованій арці, довкола якої золотими буквами виписане благословення: “Із добрим знаменням та великим щастям для нареченого й нареченої, і усього Ізраїлю. Амінь”. Нижче, під основним текстом, написаним елегантними квадратними літерами, розміщений перелік умов, виписаний дрібним курсивом, аналогічний до того, що містить ктуба з Анкони 1728 р. (див. вище). Багато оздоблена рама, що оточує центральну арку, нагадує орнаментальні рамки, які є типовими для декоративного мистецтва тогочасної Італії (наприклад, рами дзеркал). Народний митець, що виготовив цей шлюбний контракт, використав велику кількість золотої фарби, щоби підкреслити

6. Ancona, 1790

Parchment, watercolor, ink;
81.6 x 57.5 cm
Inv. no. P-71

Date of Wedding: Wednesday, 13th Sivan, 5550 AM (May 26, 1790)

Bridegroom: Jacob Hayyim, son of the late Joseph Judah Morpurgo of blessed memory

Bride: Venturina, daughter of David Morpurgo

Dowry: 20 *litrin* of pure silver; voluntary increment: 20 *litrin*. Total obligation: 40 *litrin* of pure silver (the itemization of the dowry and actual amounts will be explained in a civil document drawn between the parties)

Witnesses: 1) Solomon, son of David Hassan
2) Mordechai Raphael Samson, son of the late Samuel Viterbo

The second Ancona ketubbah in the collection is inscribed on a large rectangular sheet of parchment, the upper section of which is shaped in the form of an ogee arch. Tiny holes in the pointed top indicate where a ribbon was used to tie the parchment that was rolled from bottom to top and then handed to the bride during the ceremony. The text column is set in a colored arch inscribed with a blessing in gilt letters: “With a good omen and great fortune for the bridegroom and bride and all of Israel, Amen.” Beneath the main text, written in elegant square letters, appears a set of conditions, similar to those inscribed in the Ancona 1728 ketubbah (see above), and likewise, in tiny cursive letters. The richly decorated frame surrounding the central arch is reminiscent of the ornamental frames appearing in the Italian decorative arts of the time, such as mirror frames. The folk artist of the contract used copious amounts of gold paint to enhance and emphasize the decorative designs, and carefully laid them in a symmetrical order.



й посилити дбайливо вималювані декоративні взори.

Квіткові та орнаментальні візерунки вздовж верхнього, нижнього та бокових країв збагачено мотивами, що мають особливу вагу в контексті шлюбу цієї пари та їхньої особистої ктуби. Угорі, в центрі над гербом, зображена золота корона. Як і в попередній ктубі (Верона, 1773), вона, очевидно, символізує “Корону Доброго Імені” (з *Повчання Отців* 4:13 – див. вище). Нижче у золотому щиті зображено біблійний епізод: пророк Йона виходить із черева риби (Йони 2:11). Сцена в цьому випадку є емблемою родини Морпурго, яку за сімейними переказами в минулому, як і Йону, в чудесний спосіб врятував Всевишній. На ктубі бачимо лише один герб, оскільки і наречений, і наречена належали до родини Морпурго – відомої та впливової родини в єврейській громаді Анкони.

Усередині двох бокових бордюрів зображені символічні фігуративні сцени в декоративних золотих рамах. Зліва зображено Сон Якова (Буття 28:10–22): патріарх у червоній мантиї спить на горі каміння, а в той час троє ангелів підносяться і сходять щабелями драбини, що височить над його головою; четвертий ангел стоїть позаду нього. Сцена справа не є біблійною, адже ім’я нареченої не є ані біблійним, ані єврейським. На ній зображено молоду жінку, що стоїть однією ногою на колесі, в одній руці вона тримає вінок, а в іншій – ріг достатку. Це алегорія Фортуни, оскільки ім’я нареченої – Вентуріна, що в перекладі з італійської означає “щастя,” “фортуна.”¹

Шалом Цабар

The floral and ornamental designs in the upper, lower and side borders are enriched by motifs that bear special significance in the context of the bridal couple and their personal ketubbah. At top center appears a gilt crown over their coat of arms. As in the previous ketubbah (Verona 1773), this is obviously the symbol of the “Crown of Good Name” (based on *Pirkei Avot* 4:13 – see above). The elaborate gilt shield beneath contains a biblical episode depicting the prophet Jonah emerging from the whale (Jonah 2:11). This scene is actually the emblem of the Morpurgo family, who in former times, according to their tradition, was miraculously saved by God, like Jonah, and thus adopted his story as their insignia. Only one emblem appears, as both the bridegroom and bride are of the Morpurgo family – a prominent and leading Jewish family of Ancona.

In the center of each of the side borders appears a decorative gilt frame with a symbolic figural scene. At left is the Dream of Jacob (Genesis 28:10-22) – the patriarch is shown dressed in a red mantle, sleeping on a pile of stones, while three angels go up and down the rungs of the ladder over his head, and a fourth one stands behind him. The scene at right is not biblical, for the bride’s name is neither biblical nor in Hebrew. The scene depicts a young woman standing with one foot on a wheel, while she holds a wreath in one hand and a cornucopia in the other. This is the allegory of Fortuna, as the bride’s name, Venturina, means “fortune” in Italian.¹

Shalom Sabar

¹ Довоєнний путівник Єврейським музеєм містить інформацію про цей сюжет в оздобленні ктуби. Див.: Ludwik Lille, *Muzeum Lwowskiej Gminy Wyznaniowej* (Lviv, 1937), p. 6.



¹ The prewar Jewish Museum guide discusses this subject in ketubbah decoration: Lille Ludwik, *Muzeum Lwowskiej Gminy Wyznaniowej* (Lviv, 1937), p. 6.

7. Флоренція, 1841

Пергамент, акварель, смужки позолоченого паперу, чорнило; 62 x 44.3 см
Інв. № P-63

Дата шлюбу: неділя, 9 хешвана, 5602 (= 21 жовтня 1841 року)

Наречений: Рафаїл, син покійного Хаїма Сорія

Наречена: Міріам, донька Авраама Монтефіоре

Посаг: 1 700 срібних *pezzi da otto reali*, з яких 1 500 *pezzi* готівкою і 200 *pezzi* речами з *corredo* (посагової скрині) і прикрасами. Добровільний додаток – 170 *pezzi* (10%). Загальне зобов'язання – 1 870 *pezzi* вказаними сумами

Свідки: 1) Соломон Єдідея Кастельново
2) Авраам Малахія Галлікі

Ця гарно написана флорентійська ктуба склепистої форми – перший приклад ктуби XIX ст. у колекції; в ній відобразились зміни й процес модернізації італійського єврейства. Єврейська громада Флоренції, яка існувала багато століть, сягнула вершин свого культурного розквіту в епоху Ренесансу. В цей період видатні флорентійські євреї підтримували контакти з відомими гуманістами італійського Відродження й радо приставали до вивчення новітніх наук і культурних течій свого часу. В наступні століття, у період, знаний як “Вік гетто” (1571–1799), громада значною мірою занепала, а умови життя в переповненому гетто були важкими. Емансипація прийшла до флорентійських євреїв разом з наполеонівськими військами, які окупували місто, але повні громадянські права вони отримали тільки через шість десятиліть, у 1861 році. Розкішну Велику синагогу Флоренції (Tempio Maggiore) побудовано між 1874 та 1882 роками. Вона залишається діючою до наших днів і приваблює багатьох туристів.

Створена у 1841 році ктуба вже містить у собі

7. Florence, 1841

Parchment, watercolor, gilt strips of paper, ink;
62 x 44.3 cm
Inv. no. P-63

Date of Wedding: Sunday, 9th Heshvan, 5602 AM (October 21, 1841)

Bridegroom: Raphael, son of the late Hayyim Soria

Bride: Miriam, daughter of Abraham Montefiore

Dowry: 1 700 *pezzi da otto reali* of silver – of which 1 500 *pezzi* in cash money, and 200 *pezzi* in items of the *corredo* (dowry chest) and jewelry. Voluntary increment: 170 *pezzi* (10%). Total obligation: 1 870 *pezzi* of the said amount

Witnesses: 1) Solomon Jedidiah Castelnovo
2) Abraham Malachi Gallichi

This beautifully inscribed, domed shaped, Florentine ketubbah is the first nineteenth century example in the collection, and reflects the changes and the process of modernization of Italian Jewry. The centuries-old Jewish community of Florence reached the height of its cultural efflorescence during the Renaissance. During this period, prominent Florentine Jews mingled with the important humanists of the Italian Renaissance, and readily engaged themselves in the new sciences and cultural trends of the time. In subsequent centuries, generally referred to as the “age of the ghetto” (1571-1799), the community declined and the conditions of life in the crowded ghetto were harsh. Emancipation came to the Jews of Florence from Napoleonic forces who occupied the city, though only six decades later, in 1861, were the Jews given full citizenship. The magnificent Great Synagogue of Florence (Tempio Maggiore), a tourist attraction in use to this day, was built between 1874 and 1882.

Produced in 1841, the present ketubbah demonstrates new trends, despite the fact that only in 1848 were the Jews of Florence granted partial



свідчення нових тенденцій, хоча систему гетто було скасовано, і євреї Флоренції отримали часткові громадянські права лише у 1848 році. По-перше, традиційні для італійських (та інших) євреїв дні шлюбу – середу та п'ятницю – замінює неділя, більш звичний день для весілля у суспільстві, християнському зокрема. Крім цього, хоча текст ктуби написаний івритом, наречений, вочевидь, не надто добре ним володів, бо своє ім'я вивів італійською: *Io Raffaelo di Vita Soria Sposo Mano Propria* ("Я, Рафаїл, син Віти (= Хаїма) Сорія, наречений, власною рукою [підписався]"). Ще одним новітнім елементом у виконанні ктуби є велика каліграфічна латинська монограма, виписана на табличці вгорі по центру і обрамлена декоративними вузькими смужками позолоченого паперу. Чотири літери монограми, RSMM, позначають імена молодої пари – Рафаїл Сорія та Міріам Монтефіоре. Очевидно, написання монограми латиною, а не івритом – також знак часу. Нарешті, над табличкою з монограмою бачимо орла, що, можливо, відсилає до наполеонівського орла, символу, який додали до прапора Італійського Королівства в 1805 році.

Шалом Цабар

civil rights and the ghetto system abolished. First of all, the traditional wedding days of Wednesday and Friday for Italian Jews (and other Jewish communities) are replaced here by Sunday – the common day for weddings in the general and Christian society. In addition, though written in Hebrew by the scribe, the bridegroom was apparently not well-versed in Hebrew, and therefore signed his name in Italian: *Io Raffaelo di Vita Soria Sposo Mano Propria* ("I Raphael, son of Vita [=Hayyim] Soria, the bridegroom [signed by my] own hand"). Another contemporary element is the large calligraphic Latin monogram inscribed on the plaque atop center, which is framed by decorative narrow gilt strips of gold paper. The four letters of the monogram, RSMM, stand for the names of the bridal couple, Raphael Soria and Miriam Montefiore. The selection of a Latin rather than Hebrew monogram is clearly a sign of the times as well. Finally, over the inscribed plaque appears a majestic eagle – possibly recalling the Napoleonic eagle, added to the flag of the Kingdom of Italy in 1805.

Shalom Sabar



8. Сенігаллія, 1843

Пергамент, акварель, чорнило;
71 x 48.8 см
Інв. № Р-62

Дата шлюбу: середа, 8 хешвана, 5604
(=1 листопада 1843 року)

Наречений: Яків, син Авраама Овадії Шабеттая
ді Камеріні (מקאמיריני)

Наречена: Анна, донька Якова Леві

Посаг: 20 *litrin* чистого срібла; добровільний
додаток – 20 *litrin*. Загальна сума зобов'язання –
40 *litrin* чистого срібла (деталі посагу і властиві
суми роз'яснено у цивільному документі, що його
підписали сторони договору)

Свідки: 1) Юда, син Авраама (?)
2) Яків Хаїм Москато

Розташоване на Адріатичному узбережжі в
регіоні Марке місто Сенігаллія, що пишалось своїм
портом і вигідними можливостями для торгівлі,
рано приваблювало євреїв. На початок XIV століття
банківсько-кредитними справами в Сенігаллії
займалася низка єврейських родин. Умови їхнього
життя різко погіршилися, коли місто потрапило
під папську владу, і у 1634 році було засноване
вузьке гетто. Наприкінці XVIII століття, коли владу
у місті перейняли французи, там мешкало близько
600 євреїв. На час створення ктуби їхня кількість
зменшилася майже вдвічі, оскільки чимало з них
скористалися відносною свободою і переселилися
до більших міст, зокрема до сусіднього
побережного міста Анкони, де мешкала набагато
більша і впливовіша єврейська громада.

Не дивно, що оздоблення ктубот у Сенігаллії
дуже близьке до типів і стилів, що розвинулися у
анконській громаді. Це спостерігаємо і в оздобленні
досліджуваної ктуби, яка нагадує шлюбні
договори, що були створені у сусідній громаді
декілька поколінь раніше (див., наприклад, ктубу з

8. Senigallia, 1843

Parchment, watercolor, ink;
71 x 48.8 cm
Inv. no. P-62

Date of Wedding: Wednesday, 8th Heshvan, 5604
AM (November 1, 1843)

Bridegroom: Ya'akov (Jacob), son of Abraham Ova-
dia Shabettai Di Camerini (מקאמיריני)

Bride: Hannah, daughter of Jacob Levi

Dowry: 20 *litrin* of pure silver; voluntary increment:
20 *litrin*. Total obligation: 40 *litrin* of pure silver
(the details of the dowry and actual amounts are
explained in a civil document drawn between
the parties)

Witnesses: 1) Judah, son of Abraham ... ?
2) Jacob Hayyim Moscato

Located on the Adriatic coast in the Marche region
of Italy, the town of Senigallia, proud of its port and
lucrative business opportunities, attracted Jews early
on. By the early fourteenth century, several Jewish
families were engaged as loan bankers in Senigallia.
Conditions severely deteriorated for them when the
town came under the rule of the popes, and in 1634,
a narrow ghetto was established. In the late eighteenth
century, when the French were taking over, some
600 Jews lived in the town. By the time the ketubbah
was created, the number had dwindled by nearly
half, as many took advantage of the relative freedom
and moved to larger towns - in particular to the
neighboring coastal city of Ancona, where a much
more dominant and influential Jewish community
resided.

Ketubbah decoration in Senigallia, not surprisingly,
is closely related to the types and styles that developed
in the community of Ancona. This is evident in
the decoration of this ketubbah as well, which is
reminiscent of the contracts produced in Senigallia's
sister community a couple of generations earlier (see,



Анкони 1723 року з колекції музею Скербол у Лос-Анджелесі; близьким до цього жанру є і шлюбний контракт 1728 року з Анкони, що його наведено вище). Відтак дуже ймовірно видається те, що виконавцем цієї ктуби став вправний майстер з Анкони.

Ктубу написано на прямокутному аркуші яскраво-білого пергаменту з декоративно обрізаним верхнім краєм. На шишковатому завершенні аркуша чітко видно залишки стрічки, яку використовували для зв'язування звинутого пергаменту (знизу догори). Розташовану по центру текстову колонку огортає делікатна декоративна рамка з квітковими і тваринними мотивами. Зелене виття з тонко вималюваними квітами "проростає" із жовтого соняшника, перев'язаного жовтою стрічкою внизу по центру. Яскраву кольорову смугу квітів перемежують три пари різних птахів, що сидять на завитих гілочках. Очевидно, обдарований майстер намагався створити візерунки, опираючись на природні, узяті з реальності зразки. Біля фігурного горішнього краю бачимо декоративний картуш із чотирма кольоровими китицями. В середині картуша вписано благословення: "З добрим знаменням і побажаннями безмежного щастя нареченому з нареченою і всьому Ізраїлеві. Амінь!".

Шалом Цабар

for example, the ketubbah of Ancona 1723 in the collection of the Skirball Museum, Los Angeles; the above 1728 contract of Ancona is also related to this genre.). Thus, it is highly possible that this ketubbah was executed by a fine craftsman who was based in Ancona.

The ketubbah is drawn on a rectangular sheet of bright white parchment with a decoratively trimmed upper border. The remains of the ribbon used for tying the rolled parchment (from bottom to top) are clearly visible at the bulbous top. Surrounding the central single text column is a delicate decorative frame comprised of floral and faunal motifs. Green tendrils with delicately drawn flowers "rise up" from a yellow sunflower tied by a yellow ribbon at bottom center. The attractive colorful flow of flowers is interspersed by three different kinds of pairs of birds perched on the tendril branches. Obviously, the skilled artist attempted to draw designs based on natural and realistic specimens. A decorative cartouche with four colorful tassels appears at the shaped upper border. It contains the blessing: "With a good omen and great fortune to the bridegroom and bride and all of Israel, Amen!"

Shalom Sabar



9. Флоренція, 1848

Пергамент, акварель, чорнило;
62,2 x 44,5 см
Інв. № P-65

Дата шлюбу: неділя, 9 хешвана, 5609 (= 5 листопада 1848 року)

Наречений: Авраам Хай Рафаїл, син Самуїла Д’Урбіно (מאורבינו)

Наречена: Малка, донька покійного Адама Юди Шабеттая Рафаїла Кампаньяно, блаженної пам’яті

Посаг: 17 250 *litrin* флорентійського карбування, з яких 3 250 готівкою, *corredo* [= посаг] і прикрасами; ще 14 тис. прописано в контракті, що його для сторін підготував нотар (не єврей) П’єтро Паріджі, від 2 листопада 1848 року “за їхнім численням” [тобто за неєврейським календарем]. Добровільний додаток – 1 725 *litrin* [тобто 10%]. Загальне зобов’язання – 18 995 *litrin* того самого карбування [тут трапилася помилка, оскільки загальна сума складає 18 975]

Свідки: 1) Соломон Єдідея Кастельново
2) Авраам Малахія Галлічі

Підпис нареченого зліва латинкою: “Abramo Vita (?) D’Urbino. Sposo” [“Абрамо Віта Д’Урбіно. Наречений”]

Ця ктуба є найпізнішою з представлених у колекції італійських ктубот, і другою з тих, що походять з Флоренції. Її оздоблення свідчить про занепад мистецтва ктуби серед італійського єврейства в часи, коли ворота гетто відкрилися, а Італія переживала період революцій та воєн за незалежність, що призвели до об’єднання країни (*Risorgimento*).

Загальною композицією та формою ця ктуба зі склепистим верхом нагадує попередній флорентійський зразок 1841 року (див. вище), а також інші тогочасні флорентійські ктубот. Цікаво,

9. Florence, 1848

Parchment, watercolor, ink;
62.2 x 44.5 cm
Inv. no. P-65

Date of Wedding: Sunday, 9th Heshvan, 5609 AM (November 5, 1848)

Bridegroom: Abraham Hai Raphael, son of Samuel D’Urbino (מאורבינו)

Bride: Malka, daughter of the late Adam Judah Shabbetai Raphael Campagnano of blessed memory

Dowry: 17 250 *litrin* of Florentine coinage – of which 3 250 are in cash money, *corredo* [dowry] and pieces of jewelry; and the additional 14 000 are listed in a contract drawn between the parties by the (non-Jewish) notary Pietro Parigi “to their account”, on Monday, 2nd of November 1848 [namely non-Jewish calendar]. Voluntary increment: 1 725 *litrin* [namely, 10%]. Total obligation: 18 995 *litrin* of the same coinage [there is a mistake here – as the actual the total adds up to 18 975]

Witnesses: 1) Solomon Jedidiah Castelnovo
2) Abraham Malachi Gallichi

Groom signed at left in Latin letters: Abramo Vita (?) D’Urbino. Sposo

This is the most recent Italian ketubbah in the collection, and the second one from Florence. Its decoration reflects a decline in the art of the ketubbah among Italian Jewry in the period when the ghetto gates opened and Italy was undergoing a period of revolutions - wars of independence that led to the unification of the country (*Risorgimento*).

The round domed ketubbah, in its general layout and outline, recalls the previous 1841 Florence example (see above), as well as other contemporary Florentine ketubbot. In fact, the two witnesses signed on this contract are identical to the witness of the



що підписали цей контракт ті ж самі свідки, які засвідчували ктубу 1841 року. Однак декор цього документа більш схематичний, до того ж, народний майстер не використав жодних кольорів. Можливо, що він лише наніс контури малюнка, але не встиг його розфарбувати. Це і передбачалося, однак зроблено не було. Та схоже, що в момент весілля це нікого не турбувало, – на відміну від давніших часів, коли таку ктубу вважали б неприйнятною.

Значну за розміром та деталізовану текстову колонку оточує орнаментальна рамка. Вона складається з тонких смуг, що утворюють картуші, овали, та дві серцеподібні форми в кутах долішнього краю. Всі візерунки накреслено тонкими лініями і виконано чорнилом без використання кольорів. Як зазначено вище, ймовірно, передбачалося додаткове оздоблення цих візерунків, можливо, навіть додання віршів або благословень. Над текстом бачимо три монументальні написи, кожен з яких поміщено у окрему хвилясту стрічку. Як і загальний візерунок, ці написи також виконано “порожніми” літерами, контури яких накреслено тонкими лініями чорнилом. Горішній напис містить повне ім’я нареченого, Авраам Хай Рафаїл Д’Урбіно; середній – ім’я нареченої, Малка Кампаньяно; долішній – благословення арамейською мовою: “З добрим знаменням і побажанням великого щастя”.

Шалом Цабар

1841 ketubbah. However, the decorative program here is more schematic in execution, and the folk artist did not employ any colors. It is possible that the decorations were just outlined to be painted with color later – but that was never done, and apparently at the time of the wedding it did not bother anyone – something that would not have occurred in the past.

An ornamental frame surrounds the lengthy and detailed text column. It is comprised of narrow strips forming cartouches, ovals and a pair of heart shapes in the corners of the bottom border. All the patterns are drawn with thin ink lines and without coloration. As mentioned, these patterns were apparently intended for additional decoration or even verses and blessings – but never filled in. Three monumental inscriptions do appear over the text column, each set in a fluttering ribbon-like design. As with the other patterns, these inscriptions are shaped as hollow letters, outlined by thin ink lines. The top one contains the full name of the bridegroom: Abraham Hai Raphael D’Urbino; the middle, that of the bride: Malka Campagnano; and the bottom, a blessing in Aramaic: “With a good omen and great fortune”.

Shalom Sabar



10. Амулет при пологах

Італія, бл. 1800 року
Папір, друк, чорнило; 30,8 x 21 см
Інв. № P-72

Задовго до змін, що відбулися в європейській медицині та гігієні в ХІХ ст., на жінок під час пологів чекало багато небезпек. Статистика свідчить, що багато немовлят помирало під час народження або впродовж першого року життя. Високий рівень дитячої смертності спонукав людей домісної доби шукати альтернативних шляхів для захисту матері та її новонародженої дитини в цю критичну мить життєвого циклу. З цієї причини амулети й талісмани, присвячені власне пологам, були дуже поширені в усіх соціальних групах, різних релігіях і культурах. Їх виробляли вручну, або з мінералів чи з інших природних матеріалів. Вважалося, що вони надають необхідний захист. Амулети ручної роботи, особливо ті з них, що містять тексти й зображення, якнайкраще відображають культуру і час людей, які їх створили і ними користувалися.

Експонований амулет було виготовлено перед народженням єврейської дитини близько 1800 року в околицях північної Італії. Для єврейських амулетів при народженні дитини притаманні формули, глибоко закорінені в давніх єврейських легендах і фольклорі. Джерела з Ранняго Середньовіччя ототожнюють демона жіночої статі на ім'я Ліліт з відьмою, яка начебто умертвляє дітей під час пологів. У цих джерелах, зокрема в анонімному тексті з назвою Алфавіт бен Сіра, Ліліт постає першою дружиною Адама, тобто жінкою, історія створення якої описана в книзі Буття 1:27, на відміну від Єви, другої дружини Адама, створеної з його ребра (Буття 2:22). Оскільки в першому розділі зазначено “чоловіком і жінкою [Бог] сотворив їх”, то, за легендою, Ліліт прагнула рівних з Адамом прав. Адам відмовився їй їх надати, тож вона втекла і стала ворогом дітей Єви – тієї жінки, яка зайняла її місце. Далі легенда розповідає, що Бог послав трьох ангелів медицини, Сеноя, Сансеноя та Семангелофа, аби відвернути Ліліт від задуманої шкоди, а вона пообіцяла їм не

10. Childbirth Amulet

Italy, ca. 1800
Paper, print, ink; 30.8 x 21 cm
Inv. no. P-72

Prior to changes in medicine and hygiene in Europe in the nineteenth century, there were many dangers facing women during childbirth. Statistics show that many babies did not survive the traumatic event or died within the first year of life. The high rate of child mortality caused people of the pre-modern era to search for alternative solutions to protect both the mother and her newborn at this critical point in the life cycle. Amulets and talismans prepared especially for childbirth were therefore extremely common, and could be found in all social groups and among various religions and cultures. Whether handmade or prepared from minerals or other natural objects, the ubiquitous amulets were believed to provide the necessary protection. Handmade amulets, especially those carrying texts and images, perfectly reflect the culture and times of the people who produced and used them.

The present childbirth amulet was created for the birth of a Jewish child, somewhere in northern Italy circa 1800. Jewish childbirth amulets are characterized by formulae that are deeply rooted in ancient Jewish legends and lore. Early medieval sources identify a female demon called Lilith as the witch responsible for killing babies at childbirth. Lilith in these sources (in particular an anonymous text entitled Alphabet of Ben Sira) is Adam's first wife – namely the woman whose creation story appears in Genesis 1:27, as opposed to Eve, Adam's second wife created from his rib (Genesis 2:22). Since in chapter 1 it says “male and female He created them,” Lilith, according to the legend, wanted equal rights, which Adam refused to grant her, and therefore she fled away and became the enemy of the children of the woman who took her place, Eve. The legend continues that God sent three angels of medicine named Senoy, Sansenoy, and Semangelof, to keep Lilith from her own evildeings. She promised them not to harm the newborns or their mother if she sees the angels' names



здавати лиха новонародженому або його матері, якщо побачить їхні імена написаними або їхній образ зображеним у пологовій кімнаті.

Цей прямокутний амулет з незадрукованими кутами яскраво ілюструє описані традиції. Він складається із почергових кіл тексту та квіткових мотивів з гронами винограду по зовнішньому колу. У центрі написане ім'я Всемогутнього, Шаддай (“джерело всієї влади”), воно виділене Зіркою Давида знизу і короною згори (Цар Царів). Внутрішнє коло містить біблійний вірш-оберіг: “Нехай і тисяча [ворогів] упаде біля тебе і десять тисяч праворуч від тебе – до тебе не підійде [і не зробить шкоди ні тобі, ані дитині]” (Пс. 91:7). Зовнішній напис містить імена вже згаданих трьох ангелів (і ще одного – *Шамріїла*, “ангела-охоронця”), Адама і Єви (їх амулет запрошує до пологової кімнати), а також закликає Ліліт, “першу Єву”, триматися на віддалі від матері та новонародженої дитини.

written or their images illustrated in the childbirth room.

This rectangular amulet with trimmed edges clearly illustrates the above traditions. It is comprised of alternating circles of text and floral motifs with grape clusters at the outer circle. The name of the Almighty, Shaddai, is inscribed in the center – the source of all power – enhanced by a Star of David below and a crown above (that is, the King of Kings). The inner circle contains a biblical verse of protection: “A thousand [enemies] may fall at your side, ten thousand at your right hand, but it will not come near you [not harm you or kill the baby]” (Psalms 91:7). The outer inscription contains the names of the aforementioned three angels (plus another one – *Shamriel*, “the angel who guards”), and Adam and Eve (invited to enter the childbirth room), all imploring Lilith, or “First Eve”, to keep away from the mother and her newborn.

Шалом Цабар

Shalom Sabar

11. *Avodat Ha-Leviyyim* – Служіння Левитів

Львів, 1929/30

Папір, поліхромний розпис, лак;

51,5 x 27,5 см

Знизу ліворуч напис чорнилом від руки:

М. 803

Інв. № Р-69

Плем'я Левитів, одне з дванадцятьох племен Ізраїлю, ще від біблійних часів має в єврейській традиції особливі обов'язки. Члени племені мали священні повноваження у давньому Ізраїлі вже в часи Скинії після Виходу з Єгипту, а відтак взяли на себе цю ж роль у збудованому Єрусалимському Храмі. В той час, коли деякі з членів племені служили священиками (*коганім*), інші не виконували священних функцій (тобто нащадки Якового сина Левія, але не нащадки Аарона). Релігійні обов'язки левитів передбачали прислужування коганім і нагляд за Скинією (Чисел 18:2–6). Після знищення Храму (70 р. н. е.) нащадки левитів виконували літургійні функції (традиційно вони миять руки коганім перед священним благословенням у синагозі). У наші часи левитів можна впізнати за їх прізвищами – Леві та похідні від нього (Левін, Левінський, Левінас), а також за ашкеназькими прізвищами на кшталт Сегал, Шагал і Горовіц.

Угорі видовженого кольорового аркуша бачимо назву “Аводат га-Левіім” – “Служіння Левитів”, тобто левити за виконанням своїх літургійних обов'язків. Центральні мотиви й написи поміщено в овальну рамку, що базується на декоративних архітектурних формах. Вгорі по центру бачимо двох левів, відомих з інтер'єрів східноєвропейських синагог. Тут вони стоять обабіч картуша з намальованою бальзамінкою. Нижче розташовано позолочену прямокутну раму, всередині якої зображені Скрижалі Заповіту. Однак писар не вписав тут Десять Заповідей, натомість помістив біблійне благословення: “Дай же тобі, Боже, росу з неба й родючу землю. Та ще й [пшениці й вина] подостатком” (Буття 27:28).” Ім'я власника – Йосиф Тушер, який, згідно з адресною книгою

11. *Avodat Ha-Leviyyim* - The Levites Worship

Lviv, 1929/30

Paper, polychrome painting, lacquer;

51.5 x 27.5 cm

Bottom left a handwritten inscription with black ink:

M. 803

Inv. no. P-69

The tribe of Levi, one of the twelve tribes of Israel, has special duties in the Jewish tradition going back to biblical times. Members of the tribe performed the priestly services of ancient Israel in the portable Tabernacle following the Exodus from Egypt, and subsequently assumed the same role in the permanent structure of the Temple in Jerusalem. While some members served as priests (*Kohanim*), others were non-priest Levites (i.e., all those who descended from Jacob's son, Levi, but not from Aaron). The religious duties of the Levites included ministering to the *Kohanim* and watching over the Tabernacle (Numbers 18:2-6). Following the destruction of the Temple (70 CE), the descendants of the Levites served several liturgical functions, most notably, traditionally washing the hands of the Kohanim prior to the Priestly Blessing in the synagogue. Levites in modern times may be recognized by their last names: Levi and its derivatives (e.g., Levin, Lewinsky, Levinas), as well as Ashkenazi names such as Segal, Chagall, and Horowitz.

The colorful, elongated page is entitled at top *Avodat Kohanim* – “The Levites Worship,” namely the liturgical duties of the Levites. The central motifs and inscriptions, based on decorative architectural motifs, appear within an oval framework. At top center is a pair of rampant lions, familiar from the interior of East European synagogues, here curiously flanking a cartouche decorated with a spice box. Beneath is a rectangular gilt frame with the shape of the Decalogue inside. However, the scribe did not write the Ten Commandments, but rather a biblical blessing: “May God give you heaven's dew and earth's richness, an abundance [of grain and new wine]” (Genesis 27:28). The owner's name, Józef Tuscher,



м. Львова за 1913 р., був оптовим торговцем і проживав на вул. Замарстинівській, 24¹. Його ім'я вписано в центральний круглий медальйон, обабіч якого зображені різноманітні музичні інструменти, що натякають на біблійну роль левитів як Храмових музикантів. Внизу по центру бачимо глек, що вказує на їхню роль у омовінні рук коганім. Суттєво, що символ глека широко застосовувався серед нащадків левитів як емблема на різноманітних об'єктах юдаїки: шлюбних договорах, Торашильдах, мантиях Тори, друкарських знаках, надгробках тощо.

По кутах композиції на синьому тлі зображено чотири медальйони. В них містяться написи, які були замальовані вже після завершення аркуша. Деякі слова ще можна відчитати під верхнім шаром фарби, вочевидь, нанесеним для того, аби їх приховати. Наприклад, у правому верхньому медальйоні видно слово "року", а у правому нижньому – число 29. Ймовірно, обидва написи стосувалися початкової дати. Поверх написів були нанесені Зірки Давида. До того ж, хоч ім'я власника чи виробника в центральному медальйоні залишилося без змін, трапецієвидна форма під цим медальйоном також містила напис (у ньому видно лише першу літеру) і була декоративно замальована. Зі звороту проглядаються цифри: 1929/30. Чому було зроблено ці зміни, залишається загадкою.

Шалом Цабар

who, according to the 1913 Lviv city directory, was a warehouseman living at 24 Zamarstynowska Street,¹ appears in a central circular medallion. It is flanked on both sides with various musical instruments alluding to the Levites' role in the Bible as the musicians of the Temple. At bottom center is a pitcher, alluding to their role in washing the hands of the Kohanim. Notably, the pitcher (an ewer) symbol was widely used by the descendants of the Levites as their ultimate emblem on various Judaic objects such as marriage contracts, Torah Breastplates, Torah mantles, printers' marks, tombstones, etc.

Against a blue background in the four corners of the page appear four medallions. These medallions contained inscriptions that were altered at one point after the page was finished. Some words are still visible beneath the upper layer of decoration that was apparently meant to cover them. For example, the phrase "in the year" in the upper right medallion, or the number 29 at bottom right – both obviously allude to the original date. The medallions were then painted over with the ubiquitous Star of David. Additionally, while the name of the owner or maker in the central medallion was unchanged, the trapezoid design below contained another inscription – only the first letter of which is now visible – which has been decoratively painted over. From the back, the covered date is visible: 1929/30. It is unclear why these changes were made.

Shalom Sabar



¹ Cf. *Księga adresowa Król. Stól. Miasta Lwowa. Rocznik 17. 1913* (Lwów: Fr. Reichman, 1913), p. 434.

¹ Cf. *Księga adresowa Król. Stól. Miasta Lwowa. Rocznik 17. 1913* (Lwów: Fr. Reichman, 1913), p. 434.

12. Мізрах, витинанка

Україна (?), 1928
Підпис і дата внизу зліва
Папір, витинання, поліхромний розпис, колаж;
77.5 x 51.2 cm
Інв. № Р-60

У ашкеназьких євреїв, особливо у східній Європі в минулі століття стало традицією вішати спеціальну таблицю на східній стіні помешкання. Ця таблиця, що називається *мізрах* (івр. “схід”), вказувала напрямок щоденних молитов – до Єрусалиму, як цього вимагав єврейський Закон. Водночас вона була для євреїв діаспори спомином про Сіон – місце їхніх прагнень і мрій. З цієї причини її оздоблювали написами та зображеннями, що нагадували про святі місця, Біблію, символічними мотивами, які стосувалися єрусалимського Храму, та іншими єврейськими символами. Мізрах розвинувся у різноманітних формах – від простих таблиць з єдиним словом “мізрах” великими єврейськими літерами до складних декоративних творів мистецтва, що відображали час і місце його створення.

У східній Європі, де ремесло паперової витинанки здобуло надзвичайну популярність у XIX і на початку XX століття, знаки мізрах часто виконували у вигляді кольорових паперових витинанок. Єврейські витинанки виготовляли з різною метою: це могли бути орнаментальні таблиці на свято Кушів, амулети для матері-годувальниці та для немовляти (*kimpetbrivl*), таблиці щорічного поминання померлих (*yahrzeit*) тощо. Творцями витинанок часто були студенти єшив, однак практикували це ремесло і фахові майстри. Очевидно, цей мізрах створив досвідчений народний митець. Яскраві символи й візерунки симетрично розташовано вздовж центральної осі видовженого прямокутного аркуша. Згори донизу бачимо такі мотиви: пара здиблених левів, знаних із польських ковчегів Тори, стоїть обабіч Зірки Давида; Скрижалі з Десятьма Заповідями підтримує пара здиблених оленів, і корона над ними (“Корона Тори”); семираменна Менора – з

12. Mizrach Papercut

Ukraine (?), 1928
Signed and dated at bottom left
Paper, cutout, polychrome painting, collage;
77.5 x 51.2 cm
Inv. no. P-60

In the tradition of Ashkenazi Jewry, particularly in Eastern Europe, it was common in earlier centuries to hang a special plaque on the eastern wall of the home. Called *Mizrach* (Hebrew for “East”), the plaque indicated the direction of Jerusalem during the daily prayers, as required by Jewish Law. At the same time, it reminded the Diaspora Jews of Zion of the object of their desire and dream. As such, it was decorated with inscriptions and images reminiscent of the holy sites, the Bible, symbolic motifs pertaining to the Temple of Jerusalem, and general Jewish symbols. Ranging from plain plaques bearing only the Hebrew word *mizrach* in large letters, to intricate decorative works of art, the *Mizrach* developed in a variety of forms reflecting the time and place in which it was made.

In Eastern Europe, where the craft of paper cutting was extremely popular in the course of the nineteenth and early twentieth centuries, *Mizrach* plaques were often made in the form of colorful papercuts. Jewish papercuts were produced for various religious purposes, such as ornamental *Sukkah* tablets, amulets for nursing mothers and babies (*kimpetbrivl*), memorial anniversary (*yahrzeit*) plaques, etc. The makers were often *Yeshivah* boys, though more professional craftsmen were involved in this craft as well. The present *Mizrach* papercut was obviously created by an experienced folk artist. Colorful symbols and designs are symmetrically arranged along a central axis of the elongated rectangular page. From top to bottom they feature the following motifs: a pair of rampant lions, familiar from Polish Torah Arks, flanking a Star of David; inscribed tablet of the Ten Commandments supported by a pair of rampant deer and a crown above (“The Crown of Torah”); the seven branched *Menorah* – three branches on each side of the central lamp – flanked



трьома раменами з кожного боку від центральної лампи – оточена парою птахів. Вибір тварин для візерунків з одного боку спричинений потребою уникати зображення людей, а з іншого – відсилає до їх символічної природи у єврейській традиції (пор. особливо вислів: “Юда бен Тема казав: Будь сильним, як леопард, швидким, як орел, рвучким, як олень, і хоробрим, як лев, коли служиш волі твого Отця небесного” (*Повчання Отців* 5, 20)). Слова равина Юди бен Тема щодо лева й оленя (або лані), яких стосується ілюстрація, великими літерами наведено в цитаті вздовж правого краю аркуша. Напис по нижньому краю ще більше наголошує на вагомості лева: “Зарикає лев – хто не налякається?” (Амос 3:8).

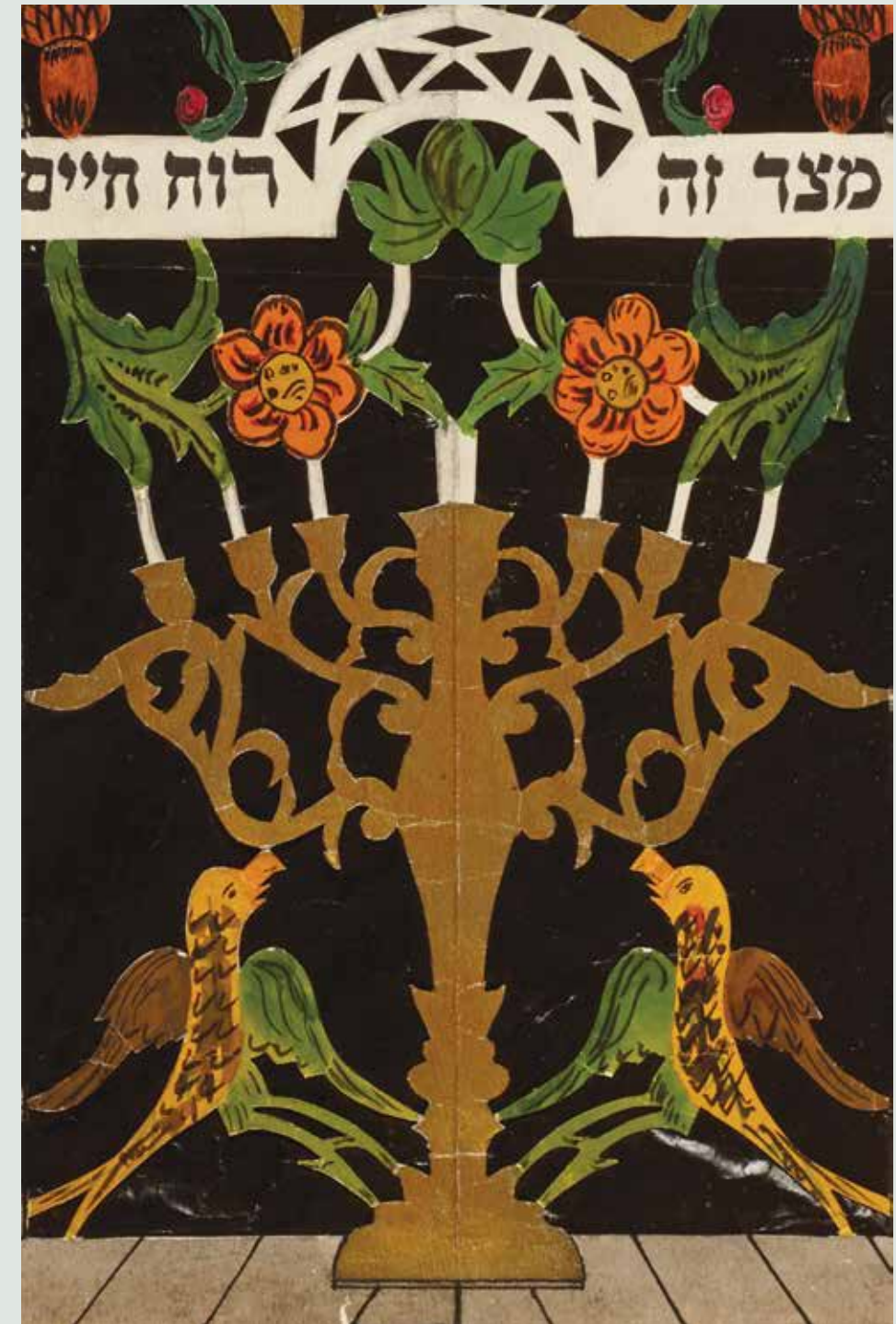
Символічні мотиви і їхнє значення підсилює пара масивних декоративних стовпів. У єврейському народному мистецтві Східної Європи ці стовпи зазвичай символізують Яхін та Боаз – самостійні мідні чи бронзові стовпи, що стояли у притворі Соломонового Храму в Єрусалимі і таким чином вказували на Схід і в напрямку до Єрусалима, де містилася Храмова Менора. Інші написи вздовж зовнішніх країв таблиці нагадують людям, які нею користуються, про святість того місця, що на нього вона вказує: “Знай, перед Ким стоїш – перед Царем Царів, Святим Благословенним” (пор. Вавилонський Талмуд, трактат Брахот 28b: “Уявляю я Господа перед собою постійно” (Псалом 16:8)). Нарешті, нижче від Скрижалей бачимо слово мізрах, виконане великими золоченими літерами, а ідею Сходу підсилює декоративний напис під ним, який інтерпретує чотири літери цього єврейського слова як акронім виразу “З цього напрямку [приходить] дух Господній”. Цей витвір має дату, яка вказана внизу ліворуч: “Перший день нового місяця іяру[5]628”, що відповідає п’ятниці 20 квітня 1928 р. Під датою стоїть нерозбірливий авторський підпис.

Шалом Цабар

by a pair of birds. The selection of animals is, in one regard, motivated by avoiding the human figure, and in another regard, alludes to their symbolic nature in the Jewish tradition (note especially the dictum: “Judah ben Tema used to say: Be strong as the leopard, swift as the eagle, fleet as the gazelle, and brave as the lion to do the will of thy father which is in heaven” (*Ethics of the Fathers* 5, 20)). The words of Rabbi Judah ben Tema that relate to the lion and deer (or gazelle), which are illustrated here, are actually quoted along the right border in large letters. The inscription at the bottom border further emphasizes the centrality of the lion: “The lion hath roared, who will not fear?” (*Amos* 3:8).

The symbolic motifs and their importance are enhanced by a pair of massive ornamental pillars. In Eastern European Jewish folk art, these pillars generally symbolize Yakhin and Boaz – the free-standing brass or bronze pillars which stood on the porch of Solomon’s Temple in Jerusalem, thereby pointing at the East and Jerusalem where the Temple Menorah stood. Other inscriptions along the exterior frame emphasize the place of holiness imbued in the plaque, for the sake of the people intending to use it: “Know before Whom You Stand – before the King of Kings, the Holy Blessed One ” (cf. Babylonian Talmud, tractate *Berakhot* 28b); “I have set the Lord always before me” (*Psalms* 18:6). Finally, beneath the Decalogue appears the large gilt word *Mizrach*. The concept of the East is further enhanced by the decorative inscription underneath, which interprets the four letters of the Hebrew word as an acronym for “From this direction [comes] the spirit of the Lord”. The piece is dated at bottom left with the Hebrew date: “First day of the New Moon of Iyyar [5]628”, which corresponds to Friday, April 20th, 1928. Beneath the date appears an illegible signature, apparently of the maker.

Shalom Sabar



13. Маркус Шпет. Різноманітні шрифти [їдиш], 1858

Городок біля Львова
Підпис і дата внизу ліворуч
Папір, рукопис;
57,5 x 44,7 см
Інв. № P-73

Єврейському мистецтву властиве широке використання текстів. Ця ознака свідчить про важливість Писаного Слова, а відтак – його слухового сприйняття в єврейській традиції, що має набагато більше значення ніж зображення і його споглядання. У цьому контексті зазвичай наводиться біблійний вірш (узятий із розповіді про дарування Закону на горі Синай): “Увесь люд спостеріг [...] гомін” (Вихід 20:18) – тобто, навіть спостерігаючи таку важливу мить, люди “побачили” голоси.

Поеднання слова й образу особливо виразноється в ілюмінованих рукописах – можливо, найпопулярнішому жанрі єврейського мистецтва протягом віків. Відтак священні тексти, як-от Біблія або окремі біблійні книги (наприклад, сувої Естери), пасхальні агади, правні і літургійні кодекси, шлюбні контракти (кетубот) тощо дали початок великому розмаїттю образів, що використовуються від Раннього Середньовіччя і дотепер майже в кожній єврейській громаді від Польщі та Росії до Ємену та Індії. Чи то фігуративні, чи ні, ці образи збагачили роль візуального у єврейському житті й традиції, а також посилили Писане Слово. Цей феномен характеризує не лише рукописи, але і об’ємні предмети юдаїки. Наприклад, важко знайти шкатулку для етрогу чи предмети вжитку Похоронного братства з минулого, які б не мали на собі напису івритом, що визначає їхню функцію (а часто – дату і навіть ім’я дарувальника). Інші об’єкти церемоніального призначення, такі як ашкеназькі завіси Ковчегу Тори, або мантиї Тори, також мають на собі численні написи.

Через важливість шрифту, єврейські писарі впродовж віків створювали каліграфічні сторінки. Переважно це були літургійні кодекси, в яких

13. Markus Spät. Various [Yiddish] Scripts, 1858

Horodok, nearby Lviv
Signed and dated at bottom left
Paper, manuscript;
57,5 x 44,7 cm
Inv. No. P-73

Jewish art is characterized by the ample usage of texts. This quality testifies to the centrality of the written word in the Jewish tradition, and by extension the sense of hearing, which are by far more important than the image and the sense of seeing. A biblical verse usually quoted in this context, taken from the narration of the Giving of the Law on Mt. Sinai, states: “And all the people saw [...] the sounds” (Exodus 20:8). That is, even in the case of watching such a momentous event, what the people “saw” were voices.

The combination of word and image is especially evident in the case of illuminated manuscripts – perhaps the most popular genre of Jewish art throughout the ages. Venerated texts such as Bibles or individual biblical books (e.g., Esther scrolls), Passover Haggadot, legal and liturgical codices, marriage contracts (ketubbot), etc. gave rise to a wide variety of imagery known in nearly every Jewish community from Poland and Russia to Yemen and India from the early Middle Ages to the present day. Whether figurative or not, these images enhanced the role of the visual in Jewish life and tradition, and enriched the Written Word as well. Moreover, this phenomenon characterized not only manuscripts, but also three-dimensional Judaic objects. For example, it is rare to find an Etrog box or a Hevra Kadisha object from the past without a Hebrew inscription that serves to identify the function of the object, and often the date as well as the name of the donor. Other objects of ceremonial nature, such as the Ashkenazi Torah Ark Curtains or Torah mantles bear many inscriptions.

Due to the importance of the script, Jewish scribes over the ages produced calligraphic pages. In most



каліграфічно виписано початкові слова і окремі фрази (у івриті не вживаються заголовні літери). Однак трапляються також і окремі аркуші та плакати з такою ж практикою. Важливим зразком є окремий аркуш, що містить П'ятикнижжя, виписане дрібним шрифтом (мікрографією) чотирма мовами (івритом, латиною, німецькою та французькою). Його у 1748 році створив майстер, писар і каліграф Аарон Вольф Герлінген у період своєї праці в Імперській Бібліотеці у Відні.

Експонована сторінка також пов'язана з традицією єврейської каліграфії. Талановитий писар, перу якого вона належить, написав своє ім'я і дату в лівому нижньому кутку: Мордехай [Маркус] Шпет із Городка [Грудек Ягеллонський польською, Радек їдишем], 1858. Ще один польський напис у правому нижньому кутку стверджує, що сторінку створив Маркус Шпет (блаженної пам'яті), а його син, шкільний директор Герман [Герш Мендель] Шпет, подарував її [кому?]. З архівної довідки про шлюб Германа (1893 р., коли він був вчителем “народної” [початкової] школи і активним членом Товариства Народних Шкіл) довідуємося, що його батько був секретарем єврейської громади в Городку². Однак важливо те, що, хоч рукописи раніших періодів були написані здебільшого івритом, цей є винятком – він, попри очевидне використання літер івриту, івритом все ж не написаний. Мова документа – не стандартний розмовний їдиш, а їдиш, яким послуговувалися маскілім, тобто “вчені” або “освічені” євреї. Тексти написані переважно німецькою (літерами івриту) без помітних типових виразів їдишем (тобто вжито юдео-німецьку орфографію). Однак теми текстів не стосуються єврейських питань – це уривки особистих листів щодо різних проблем, пов'язаних із торгівлею. Кожні два або три рядки писар змінював шрифт, який виводив вишуканим курсивом. Зрозуміло, що аркуш не мав якогось особливого значення, а каліграфічні тексти скопійовано лише для демонстрації різних ашкеназьких шрифтів і таланту обдарованого традиційного писаря (*софера*).

Шалом Цабар

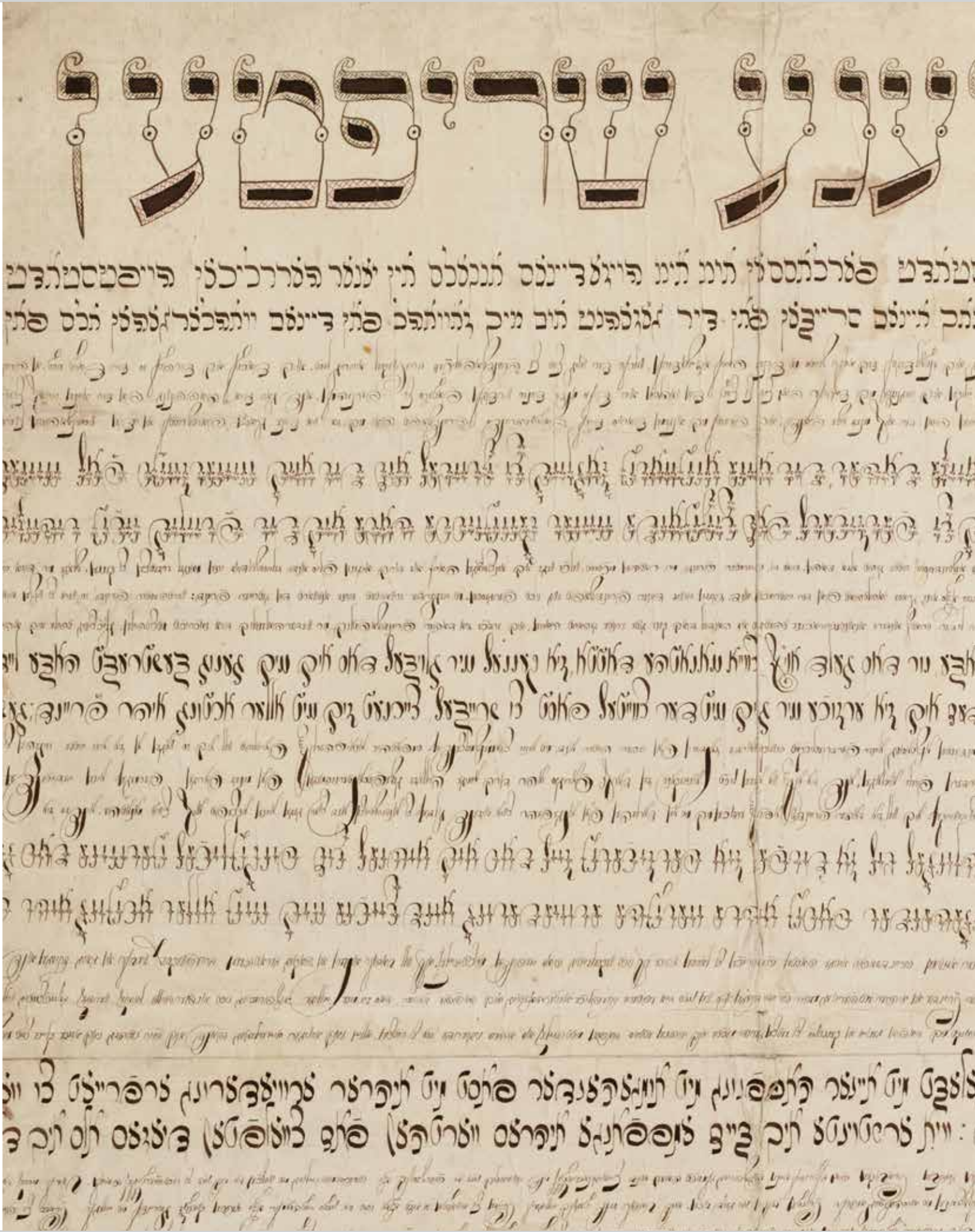
² Львівський польський державний архів у Головному архіві давніх актів (Archiwum Głowne Aktow Dawnych, Warszawa), Шлюбні 1870-99, no. 97.

cases these are liturgical codices, where initial words (as Hebrew doesn't have capital letters) and selected phrases were inscribed in display calligraphic letters. However, there are also single pages and broadsides where this is demonstrated. A noteworthy example is a single page containing the Five Scrolls written in tiny script (micrography) in four languages (Hebrew, Latin, German, and French) by the master scribe and calligrapher Aaron Wolf Herlingen in 1748, while he was employed at the Imperial Library in Vienna.

The present page is another link in this tradition of Hebrew calligraphy. The talented scribe who made it signed his name and noted the date at the bottom left: Mordechai [Markus] Spät of Horodok (Gródek Jagielloński in Polish, Radek in Yiddish), 1858. An additional inscription at bottom right states in Polish that the page was produced by Markus Spät, of blessed memory, and donated by his son, a school principal by the name of Herman [Hersch Mendel] Spät. From Herman's archival marriage record of 1893 (when he was a teacher at a “folk school;” he was also active in the Folk School Society) we learn that his father was a registrar of the Jewish community in Horodok.² However, while those of previous ages were by and large in Hebrew, this one is extremely exceptional as it is not in the Hebrew language, though obviously these are Hebrew letters. The language used is not a standard spoken Yiddish either, but rather one used by Maskilim – namely “scholars” or “enlightened” Jews. The texts are mostly in German, written in Hebrew letters with no discernable typical Yiddish expressions (that is, Judaeo-German orthography). Moreover, the texts don't deal with Jewish matters, but are sections from personal letters on various commerce issues. Every two or three lines the scribe used a different typeface, which he inscribed in elegant cursive letters. It is clear that the purpose of the broadside does not bear any special meanings and that the calligraphic texts were copied only to demonstrate different Ashkenazi scripts, as well as the talents of the gifted traditional scribe (*sofer*).

Shalom Sabar

²Lviv Polish State Archives at the Central Archives of Historical Records, Warsaw, Marriages 1870-99, no. 97.



План Храму
Європа, XIX століття

Папір, туш, 56,5 x 44,3 см
Внизу ліворуч напис чорним чорнилом від руки:
M. 908
Інв. № P-70

План Храмового комплексу в Єрусалимі займає більшу частину аркуша й містить кілька сюжетів, що не виявляють безпосереднього зв'язку зі спорудою.

Креслення репрезентує план комплексу Храму від часів царя Ірода відповідно до його опису в мішнаїтському трактаті Мідот ("Виміри"), що укладений близько 200–220 рр. н. е. Графічну інтерпретацію форми Храму з її опису в Мідот надав середньовічний єврейський філософ Маймонід. У коментарі, який він склав близько 1168 року, Маймонід інтерпретував загальний план Храму як правильний квадрат зі сторонами в 100 ліктів.

Новий підхід до теоретичної реконструкції Іродіанського Храму запропоновано в працях Йом-Това Ліпмана Геллера (1587–1654), який у різні часи служив головним равином у Празі, в Немирові на Поділлі, у Володимирі-Волинському та в Кракові. Його інтерпретація добре узгоджувалася з описом Храму у Мішні: "Святиня була вузькою зізаду та широкою спереду, була подібною до лева, бо сказано: горе Аріїлу¹, Аріїлу, місту, що Давид у нім таборував (Іс. 29:1), – рівно ж, як лев, зізаду вузький, а спереду широкий, святиня вузька зізаду, а спереду широка" (Мідот 4:7). Геллер графічно інтерпретував цей опис у своїй праці, виданій 1602 року, доповнивши креслення розширеним головним фасадом Храму, яким його бачив пророк Єзекїль (Єзек. 40-42). Це зображення мало слугувати для юдеїв взірцем прийдешнього, месіанського Храму і не наслідувало Храм Ірода, збудований бл. 20 р. до н. е.

Ще одне креслення Геллера, опубліковане 1644 року в Кракові, передбачало розширений фасад Іродіанського Храму, як його було описано у Мідот.

Plan of the Temple
Europe, 19th Century

Paper, ink, 56.5 by 44.3 cm
Bottom left, a handwritten inscription with black ink:
M. 908
Inv. no. P-70

This plan of the Temple compound in Jerusalem fills the majority of the sheet's space and includes a number of subjects that are not immediately related to the Temple.

The drawing shows a plan of the Herodian Temple compound, as it is described in the Mishnaic tractate Middot (Measurements), redacted ca. 200–220 CE, relatively soon after the destruction of the Temple in 70 CE. It was Maimonides who first provided a graphical interpretation of the Temple's shape according to how it was explained in Middot. In his commentary from ca. 1168, Maimonides interpreted the overall shape of the Temple as a perfect square measuring 100 by 100 cubits. This graphical reconstruction was not questioned until the seventeenth century.

A new approach towards the reconstruction of the Herodian Temple was proposed by Yom Tov Lipmann Heller (1587–1654), who was, successively, the chief rabbi of Prague, Nemyriv in Podolia, Volodymyr-Volyns'kyi, and finally of Kraków. His interpretation corresponded fairly well to the Mishnaic description of the Temple: "The sanctuary was narrow behind and wide in front, and like a lion – since it is said, Ho, Ariel, Ariel, the city where David encamped (Is. 29:1) – just as a lion is narrow behind and broad in front, so the sanctuary is narrow behind and broad in front" (Middot 4:7). Heller interpreted this description graphically in his work of 1602, where he added a broadened front to the Temple as it was envisioned by the prophet Ezekiel (Ezek. 40-42; this image of the Temple was destined to serve as a model for the Messianic Temple in Jewish thought and did not refer to the Herodian Temple, built ca. 20 BCE). Another drawing by Heller, published in 1644 in Kraków, also envisaged a broadened front of



Окрім історичного повчання, ця інтерпретація мала месіанський зміст, оскільки Геллер вважав, що Іродіанський храм був “трохи” подібним на Храм у описі Єзекіїля, а відтак розуміння його форми було обов’язковим з огляду на месіанські очікування. Завдяки працям Геллера ця іконографія здобула популярність у всьому юдейському світі й урешті стала стандартною ілюстрацією до нових видань Вавилонського Талмуду паралельно з Маймонідовою реконструкцією. Іконографія Геллера була популярною також і у Львові, де її використано для оздоби Тора-шильд кінця XVIII століття (Sasson Collection, Sotheby’s 2000). Експонований план відтворює цей зразок і роз’яснює призначення окремих частин Храму.

На аркуші розташовані численні написи, і лише частина з них стосується елементів Храму. Переважна їх більшість написана дрібними літерами, частково горизонтально, частково вздовж елементів плану. Деякі написи зроблено великими літерами – вони орієнтовані горизонтально. У верхній частині листа відчитуємо вірш “Уявляю я Господа перед собою постійно” (Пс. 16:8), який зазвичай використовували на таблиці *shiviti*, що стоїть перед очільником молитви в синагозі; однак тут цей вірш не стосується літургійного вжитку і, можливо, має більш загальне значення, пов’язане зі Святим Святих, зображеним нижче на кресленні. Далі читаємо великий напис – “Форма Храму”; його нанесено на місці Святого Святих, однак стосується він цілого плану.

Розташований ще нижче найбільший напис означає “Притвор Храму” і заповнює відповідну частину святини. По обидва боки притвору бачимо дві “кімнати для ножів жертвопринесення”, що утворюють розширену передню частину споруди, яку оспівано у Мішні. Ще нижче фіксуємо виконаний суттєво дрібнішими літерами напис, у якому вказано імена чотирьох ангелів: Михаїла, Гавриїла, Рафаїла та Уриїла. Їх розміщення на Дворі Ізраїльтян, який відділяє Двір Першосвящеників від Двору Жінок, складно пояснити.

Ще одним незвичним додатком до плану Храму є текст, поміщений на Дворі Жінок внизу креслення. Це *піют* (літургійна пісня) “Ohil yom yom” (“Я чекатиму кожного дня”) видатного марокканського єврейського поета Давида бен

the Herodian Temple, as described in Middot. In addition to containing historical instruction, Heller’s interpretation bore a Messianic message, since he believed that the Herodian Temple resembled the Temple described by Ezekiel, “a bit,” and hence knowledge of its shape was mandatory in light of eschatological expectations.

Because of Heller’s works, this iconography of the Temple (broad in front, narrow in back) became popular throughout the Jewish world, finally becoming a standard illustration in new editions of the Babylonian Talmud, side by side with Maimonides’ reconstruction. Heller’s iconography was also popular in Lviv, where it was used in the decoration of a Torah shield in the late eighteenth century (Sasson Collection, Sotheby’s 2000). The exhibited sheet is another example of this pattern and also illustrates particular components of the Temple.

The sheet bears numerous inscriptions, only some of which specify the elements of the Temple. Those that do are mainly set in small letters, partially in horizontal lines and partially aligned with the elements of the plan. There are also inscriptions composed of much larger letters set horizontally. For example, at the top of the sheet is the verse “I have set the Lord continually before me” (Ps. 16:8), which is customarily inscribed on the *shiviti* plaques standing in front of the prayer leader in the synagogue. However, here this verse is detached from liturgical use and probably has a more general meaning, possibly related to the Holy of Holies drafted below. There, a large inscription reads “The Shape of the Temple,” and though inscribed in the Holy of Holies, it refers to the whole drawing.

The largest inscription, placed further down on the sheet, reads “The Temple Porch” and corresponds to the appropriate part of the Temple. The porch is flanked with the side “rooms of the slaughter-knives” which produce the broadened front of the edifice poetized by the Mishnah. Yet another lower inscription, in significantly smaller letters, comprises the names of the angels Michael, Gabriel, Raphael, and Uriel. This inscription is placed on the Court of the Israelis, which separates the Court of Archpriests from the Courtyard of Women. It is difficult to explain the reason for this placement.



Хасіна (1727–1792). Піют оспівує галилейське місто Тіверіаду й оплакує могили похованих там єврейських мудреців, зокрема Маймоніда і равина Хаїма Абулафії (1660–1744), який у 1740 році відновив у Тіверіаді життя єврейської громади. Текст піюту написано в дві колонки ліворуч і праворуч від входу на подвір’я. Цей піют Хасіна був і залишається дуже популярним серед євреїв-сефардів. Знаний він і в Європі, оскільки був надрукований у збірці віршів Давида бен Хасіна *Tehilla le-David* (Amsterdam, 1807).

Враховуючи високу мистецьку якість і використання сефардської літургійної пісні, можна вважати місцем створення цього аркуша із планом Храмового комплексу одне з міст Європи; його автор, ймовірно, був добре знайомий із сефардською літургійною поезією.

Сергій Кравцов

Another unusual addition to the plan of the Temple is the text inscribed in the Courtyard of Women, at the bottom of the drawing. It is a *piyyut* (liturgical song) “Ohil yom yom” (I Shall Expect Every Day) by an outstanding Moroccan Jewish poet, R. David ben Hassin (1727-92). The *piyyut* glorifies the Galilean city Tiberias and eulogizes the tombs of Jewish sages buried there, including Maimonides and Rabbi Hayyim Abulafia (1660-1744), who reinstated Jewish life in Tiberias in 1740. The text of the piyyut is set in two columns, on the right and left of the courtyard gate. This *piyyut* was, and still is extremely popular among Sephardic Jews. It was known in Europe, and published in a collection of poems by David ben Hassin, *Tehillah le-David* (Amsterdam, 1807).

Judging from the high artistic quality, combined with Sephardic liturgical song, this sheet presenting the plan of the Temple compound could have been produced in a European city, by an artist well aware of Sephardic liturgical poetry.

Sergey Kravtsov

¹ Арїл - буквально “Лев Божий”, одна з назв Єрусалиму.

¹ Арїл - буквально “Лев Божий”, одна з назв Єрусалиму.



Бібліографія – Ктуба. Італійські ктубот Bibliography – The Ketubbah and Italian Ketubbot

- 1) Davidovith, David. **The Ketuba: Jewish Marriage Contracts through the Ages**, Tel Aviv: E. Lewin-Epstein, 1979.
- 2) Grassi, Liliana et al. **Ketubbot italiane: Antichi contratti nuziali ebraici miniati**, Exhibition Catalog, Milan: Associazione italiana Amici dell'Università di Gerusalemme, 1984.
- 3) Sabar, Shalom. "The Beginnings of Ketubbah Decoration in Italy: Venice in the Late Sixteenth to the Early Seventeenth Centuries," **Jewish Art** 12/13 (1986/87), pp. 96-110.
- 4) Sabar, Shalom. **Ketubbah: Jewish Marriage Contracts of the Hebrew Union College Skirball Museum and Klau Library**, New York and Philadelphia: Hebrew Publication Society of America, 1990.
- 5) Sabar, Shalom. **Ketubbah: The Art of the Jewish Marriage Contract**, Jerusalem: The Israel Museum & New York: Rizzoli International, 2001.
- 6) <http://web.nli.org.il/sites/NLI/English/collections/jewish-collection/ketubbot/Pages/default.aspx>

Бібліографія щодо інших предметів юдаїки Bibliography for the Other Entries

- 1) Harel Hoshen, Sarah, ed. **Treasures of Jewish Galicia - Judaica from the Museum of Ethnography and Crafts in Lvov, Ukraine**, Exhibition Catalog, Tel Aviv: Beth Hatefutsoth Museum, 1996.
- 2) Sabar, Shalom. "Childbirth and Magic: Jewish Folklore and Material Culture," in David Biale, ed., **Cultures of the Jews: A New History**, New York: Schocken Books, pp. 670-722.
- 3) Shadur, Joseph and Yehudit. **Traditional Jewish Papercuts: An Inner World of Art and Symbol**, Hanover: University Press of New England 2002.

Скорочення Abbreviations

ЛНГМ = Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького
LNAG = Borys Voznytsky National Art Gallery of Lviv



Фрагмент ктуби з Анкони, 1728 р.
Detail of Ketubbah, Verona 1728



Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького
Центр міської історії Центрально-Східної Європи

Єврейські шлюбні контракти.
Збірка ктубот Львівської національної галереї мистецтв.

Редакція: Віта Сусак

Переклад: Павло Грицак

Мовна редакція: Наталія Багнюк (укр.), Мішель Голдгабер (анг.)

Фотограф: Роман Шишак

Дизайн каталогу: Ірина Дяк

Підписано до друку 30.08.2015 Формат 210х265 мм. Гарнітура Arno.
Папір крейдований. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 2,63. Наклад 500 прим. Зам. 3-015/004.

Віддруковано згідно наданого оригінал-макета ТОВ “
м. Львів, вул.