

37. Arch. Ord. Hr. Krasińskich w W-wie, Nr. 4459, kopja testamentu J. B. Krasińskiego; Nr. 4258, Connotatio rachunków J. D. Krasińskiego, oraz tablice erekcyjne w kościołach.
38. Z. Batowski: Joseph Piola. Thieme-Becker: Allg. Lex. d. bild. Künstler, t. XXVI, str. 70.
39. Arch. Skarb. w W-wie, l. c. oraz Arch. Gł. w W-wie. Akt. Donat. Gr. Warsz., ks. 81, f. 406.
40. Saskie Państw. Arch. Gł. w Dreźnie. Bau-Sachen, Loc. 2215, A^o 1735.
41. Z. Rokowski: Pałac Branickich w Białymstoku. Wyd. „Województwo Białostockie”. Białystok 1929, str. 36.
42. Gab. Ryc. Uniw. Warsz. P. 187, pl. 148-9.
43. T. Mańkowski: Lwowskie kościoły barokowe. Lwów 1932, str. 111-2.
44. Z. Batowski: Pomnik Tarły w kościele Jezuickim w W-wie i jego twórca. Warszawa 1933.

KS. SZCZĘSNY DETTLOFF (POZNAŃ) – G. B. TIEPOLO A PÓŹNY BAROK RZYMSKI.

Nagłówek może nieco śmiały. Bo podobno nie było w XVIII w. w Wenecji malarza więcej „weneckiego” od Tiepola. Znajdziemy u niego łatwo łączność z twórczością bezpośrednich poprzedników weneckich takich, jak Seb. Ricci, G. B. Pittoni czy G. P. Piazzetta, którzy wskazali mu drogę do wspólnego im wszystkim źródła ówczesnej sztuki weneckiej, do Paola Veronesa. Gdy jednak tamci „Tenebroși”, zarażeni zbyt kontrastowem chiaroscuro rzymskich naturalistów, których głównym wysłannikiem na podbój malarstwa wśród lagun był Bernardo Strozzi, nie potrafili mimo wysiłków z tego źródła zaczerpnąć czystego kolorytu wielkiego dekoratora cinquecenta weneckiego, Tiepolo nie tylko wrócił mu dawny blask, ale zaprawił go niespotykaną poprzednio siłą świetlną. To otrząśnięcie się nawet z resztek „wpływów obcych” uczynił mistrza „wenecjaninem” w pełnym tego słowa znaczeniu, prawdziwym spadkobiercą niebywałego rozwoju sztuki cinquecenta weneckiego.

Lecz od Veronesa do Tiepola była droga daleka, poprzez różnorodne wysiłki całej sztuki barokowej włoskiej, które przecież oddźwięk znaleźć musiały także w Wenecji. Próbowano ten oddźwięk odkryć również w twórczości Tiepola — bezskutecznie. Dziś zarzucono już nawet kuszące doniedawna jeszcze przypuszczenie, jakoby na kompozycje freskowe wenecjanina oddziaływał Andrea Pozzo swemi lekko po malowaniu niebie porzucanymi grupami figur wśród niezwykle śmiało skracanych motywów architektonicznych. Wczas zauważono zasadnicze różnice między twórcami obu mistrzów. Pozzo bowiem mimo tej lekkości kompo-

zycy wyrażnie „konstruuje“, zapełnia odpowiednikami układ swych, w architekturę ujętych iluzji sklepieniowych czy kopułowych, gdy Tiepolo koncentruje swe tematy w jednym miejscu, zostawiając resztę przestrzeni dla figlarnie, jakby od niechcenia rozsypanych figurek gubiących się w powiewnych przestworach.

A jednak zauważyć można, w pierwszym szczególnie okresie twórczości Tiepola, pewne jakby odchylenia od tej powiewności kompozycyjnej, którą odznacza się całe niemal oeuvre mistrza, mianowicie w obrazach jego ołtarzowych. Zauważył to już Gronau¹⁾, a powtarza za nim Molmenti, nie dając przecież wyjaśnienia, skąd to zjawisko bierze swój początek. Oto słowa włoskiego autora najważniejszej i wyczerpującej monografii o Tiepolu²⁾: „Ce souple et fugueux peintre de fresques, dont le talent paraît fait pour se donner libre carrière hors de toute contrainte de ligne ou de forme, sait aussi, en certains tableaux de chevalet, grouper ses personnages avec un art réfléchi et composer des ensembles d'une savante harmonie, qui satisfont à la fois les yeux et l'âme. On a remarqué, par exemple, qu'il donne sa préférence en certains tableaux à l'huile à la disposition suivante: un groupe principale en forme de pyramide, et sur un côté entièrement séparée du groupe, une puissante figure, tantôt éclatante et vêtue d'étoiles aux vives couleurs, tantôt sombre et reléguée dans la pénombre, mais se détachant sur un fond lumineux“.

Trudno wyobrazić sobie, ażeby to zjawisko barokowej konstrukcyjności kompozycyjnej, chociaż epizodyczne tylko, a w kolorystycznym chiaroscuro nie wyłamujące się pozatem z zasadniczej manjery tiepolowskiej, było całkiem przypadkowe. Tiepolo musiał się zetknąć bliżej z przejawami tej sztuki, która wyraziściej aniżeli wenecka podkreślała takie zwieranie kompozycji, mianowicie z barokową sztuką rzymską. Nie obali to przypuszczenie, jeśli dowiedzimy jego słuszności, podstawowej tezy Molmenti'ego, że sztuka Tiepola opiera się jedynie na poprzedzającej go twórczości weneckiej. Bo przecież zetknięcie się artysty z temi przejawami malarstwa rzymskiego dokonać się mogło także w mieście dożów; a zresztą nie oddziało ono na wytyczną jego inwencji twórczej tak decydująco, iżby można mówić wprost o jej zaprawieniu się wpływem rzymskim. Sądzę przecież, że stwierdzenie pewnej pośredniej choćby łączności sztuki tego najgenialniejszego artysty weneckiego settecenta z Rzymem pozwoli nam zajrzeć dokładniej do tajników kształtowania się jego psyche twórczej. A rzecz jest tem więcej zajmująca, że zabytek, który może nam być pomocnym przy stwierdzeniu tego kontaktu Tiepola ze sztuką rzymską, znajduje się w Polsce.



Ryc. 1.



Ryc. 2.



Ryc. 3.

Ryc. 1. A. Balestra. Nauczanie N.M.P. Poznań, własność prywatna. Ryc. 2. A. Balestra. Św. Anna Samotrzecia, Miedzioryt J. Freya. Ryc. 3. G. B. Tiepolo. Nauczanie N.M.P. Wenecja, S. Maria della Consolazione.

W jednym z prywatnych zbiorów poznańskich przechowuje się niewielkich rozmiarów obraz olejny³⁾, niewątpliwie szkic, w szczególności wykończony, do jakiegoś obrazu ołtarzowego, przedstawiający Nauczanie N. Marji Panny (tabl. XLIV, ryc. 1).

Na wygodnym krześle pod kolumną, udrapowaną ciężką kotarą, siedzi na wywyższeniu o dwóch stopniach św. Anna; obejmuje ona lewem ramieniem małą Marję, opartą w pozycji stojącej o kolana matczyne, na których spoczywa wielka księga, podtrzymywana przez dziewczynkę. Śliczne maleństwo, zasłuchane w słowa matki, której gest pouczający lewej ręki potęguje wrażenie uwagi na twarzy małej Marji, jakby zastygło w ruchu, bo zapomniało nawet odwrócić do reszty kartę księgi. Przed tą grupą stoi z boku w płaszczu malowniczo zarzuconym wysmukła postać św. Joachima, który widocznie dopieroco wrócił był od swych zajęć pasterskich, jak na to wskazuje laska, na której oparł lewą rękę. Odruchowo wyciągnięta ręka prawa i wzniesiona ku górze głowa świadczą, że wsłuchuje się w jakieś głosy niebiańskie, płynące z otwartych przestworzy, gdzie igrają mali aniołowie. Dwaj więksi posłańcy niebiescy w otoczeniu św. Rodziciela Marji przyglądają się w ciekawem skupieniu nauce, gdy inny przyklękający z przodu po lewej stronie, wskazuje, zwrócony twarzą ku widzowi, na główną scenę, tworząc swemi ruchami żywą łączność pomiędzy nim a grupą. Dwa nagie bambini po stronie przeciwnej, z których jedno, siedzące na pierwszym stopniu wzniesienia, zwraca się ku drugiemu, przystępującemu do tamtego, by mu coś powiedzieć, spełniają jedynie funkcje ożywienia prawej partii obrazu; inaczej bowiem byłaby ona zbyt pustą i nudną w wyciągniętych liniach postaci św. Joachima i wychylającego się z poza niej anioła przy brzegu obrazu, podobnie jak całej części górnej malowidła brak byłoby życia bez grupy rozigranych aniołków. Barwa w ogólności utrzymana jest w tonach przyćmionych nie wyłączając karnacji figur. Wybija się czerwona plama płaszcza św. Joachima i niebieska szata wskazującego na główną grupę anioła z planu pierwszego, gdy szaty św. Anny odzywają się w tej grze barw stłumionym tonem seledynowym, do którego zbliża się oliwkowa barwa kotary na słupie. Światło migoce niemal bezładnie po całej płaszczyźnie obrazu; skupia się ono jednakże najsilniej na postaci małej Marji, co stało się dla artysty koniecznem choćby ze względu na to, że w przeciwnym razie bez tego akcentu świetlnego Dziewczynkę, główną aktorkę nastrojowej sceny, widoczną zresztą tylko w górnej części postaci, odsunęłyby wgląd wielkie otaczające ją figury.

Religijno-rodzajowy temat naszego szkicu poznańskiego nie występuje w sztuce zbyt często. Spotykamy się wprawdzie z takim

wyobrażeniem przedmiotu już przy końcu XV w. u B. Strigla; ale jest on tam raczej częścią cyklu ołtarzowego, na którym artysta przedstawił w tej formie poszczególnych członków t. zw. „Rodziny Chrystusowej” z żonami i dziećmi⁴⁾. W wieku XVI zdaje się zanikać⁵⁾, aż podejmie go dopiero Rubens w swym obrazie z muzeum antwerpskiego (ok. 1625 r.) jako temat już samodzielny o typie raczej portretowym niż ściśle religijnym⁶⁾. Częściej pojawia się następnie ten przedmiot w malarstwie włoskim drugiej połowy XVII i w XVIII wieku⁷⁾.

Że szkic poznański nie jest pracą G. B. Tiepola, za którą uchodził wskutek napisu na ramie, nie może ulegać wątpliwości. Nie podobna go bowiem umieścić nawet pośród dzieł najwcześniejszych (po 1715 r.), kiedy to artysta ten zostawał jeszcze pod wpływem t. zw. Tenebrosi, a w szczególności głównego ich reprezentanta na gruncie weneckim, Piazzetty. Jedynie może koloryt szat, wybijający się w niektórych partjach dość wyraziście, wskazywałby na Wenecję jako miejsce, z którym twórca naszego szkicu zostawać musiał w pewnej łączności. Natomiast świadczy sam układ obrazu w swej konstrukcji, szczególnie zaś w używaniu podobnych akcesoriów, oraz jego oświetlenie o bliskim pokrewieństwie z dziełami późnego baroku rzymskiego, mianowicie kierunku Carla Maratty⁸⁾.

Kto mógłby być twórcą szkicu poznańskiego?

W oeuvre sztycharza rzymskiego Jakóba Frey'a⁹⁾ znajduje się miedzioryt z 1739 r., wyobrażający św. Annę Samotrzecią w otoczeniu św. Zenona, św. Antoniego Pustelnika i św. Jana Chrzciciela (tabl. XLIV, rys. 2¹⁰⁾). Jak świadczy podpis, wykonał Frey ten sztych podług obrazu Antonia Balestry.

Nie trudno spostrzec — mimo rozbieżności w technice obu przedmiotów porównania, pobieżnego z natury rzeczy szkicu olejnego i wtórnego miedziorytu — że twórcą naszego obrazu poznańskiego jest tenże Balestra. Za dużo bowiem jest w nim rysów podobnych do charakteru ryciny Frey'a, by mogły one być przypadkowe tylko i o innym świadczyć pendzlu. A więc: podobieństwo w typie św. Anny w obu wypadkach, małego Chrystusa z miedziorytu do siedzącego na stopniach bambina ze sztychu, w ruchu jakby przekształconego z tamtego; św. Joachima jakby syntezy w masie i poruszeniu głowy z obu świętych miedziorytu; pozatem takie samo jakby z gotycka ostre fałdowanie się szat postaci św. Anny i Matki Boskiej¹¹⁾. Najwyraźniej zaś uderza podobieństwo w założeniu kompozycyjnym obu obrazów: grupy główne umieszczone są na wywyższeniu, na którym po stronie lewej wznosi się kolumna, przybrana kotarą. Zespół i rozmieszczenie postaci w pobliżu tej ko-

lumny: Matki Boskiej z Dzieciątkiem i wskazującego na małego Jezusa św. Jana na miedziorycie, a św. Anny z Marją-Dziewczką i anioła w podobnej do św. Jana pozycji i funkcji kompozycyjnej na szkicu, są do siebie niezmiernie zbliżone, przyczem zauważyć można, że N. Marja P. obejmuje swą matkę na rycinie tak samo, jak św. Anna Dziewczynkę na obrazie. Grupa zaś obu świętych z putto, trzymającym pastorał św. Zenona, ma swój odpowiednik kompozycyjny w św. Joachimie z dwoma aniołami po bokach. Że zaś układ miedziorytu jest więcej zwarty przez postać klęczącej św. Anny, a przytem silniej skontrastowany przez ruchy poszczególnych postaci, oraz że dość ciężkie akcesoria architektoniczne szkicu ustąpić musiały na sztychu miejsca przewadze zespołu figuralnego — wszystko to świadczy, iż obraz poznański jest utworem Balestry znacznie wcześniejszym od obrazu sztychowanego przez Frey'a.

Antonio Balestra z Werony (1666 — 1740¹²) po nauce u A. Bellucci'ego w Wenecji był następnie uczniem C. Maratty w Rzymie. Wróciwszy do Wenecji, otworzył tam szkołę malarską, głośną na swój czas¹³). Eklektyzm jego wenecko-rzymski i swoboda kompozycyjna budziły zachwyt u współczesnych, choć w inwencji malarskiej przewyższali go inni. Cóż więc dziwnego, że sztuką głośnego i podziwianego Balestry zainteresował się także młody Giovanni Battista Tiepolo (1696 — 1770). Jest obraz najgenialniejszego tego malarza weneckiego settecenta w S. Maria della Consolazione w mieście dożów. Ołtarzowe to malowidło pochodzi z pierwszego najwcześniejszego okresu twórczości Tiepola (przed 1735 r.), a przedstawia ten sam temat, co nasz szkic poznański (tabl. XLIV, ryc. 3).

Co więcej, jeśli przypatrzymy się dokładniej temu dziełu weneckiego mistrza, przekonamy się łatwo, że jest ono właściwie tylko genialną transpozycją obrazu Balestry podobnie, jak młody Rafael udoskonalił peruginowskie Sposalizio. I tak u Tiepola siedzi św. Anna tak samo, jak na szkicu poznańskim, po lewej stronie obrazu, obejmując lewem ramieniem stojącą na wywyższeniu małą Marję, gdy prawą ręką czyni gest nauczający. Św. Joachim po stronie przeciwnej, na którą artysta przesunął kolumnę, podobnie zasłuchany jest w głosy, płynące ze sfer niebiańskich. Najśw. M. P. również wskazuje tu palcem prawej ręki na tekst książki, a lewą odwrócić ma jej kartę, wsłuchana pochyleniem główki w słowa matki. Aniołowie zaś, w tej samej liczbie, zamienili tylko miejsca: dwóch wielkich z asysty św. Joachima, z których jeden założył ręce na piersiach podobnie, jak na obrazie poznańskim, znalazło się w obłokach, gdy małych jako główki cherubinów umieścił mistrz

obok głównej grupy. Brak tylko anioła wskazującego i obu nagich chłopczków z planu pierwszego, którzy ze zrozumiałych względów kompozycyjnych stali się zbędnymi.

Przedewszystkiem jednak podobną jest na obu obrazach podstawowa organizacja kompozycji, pomijając naturalnie większe jej zwarcie u Tiepola. W obu bowiem wypadkach pragną artyści przez pozycje głównych postaci, widzianych z profilu lub *en trois quarts*, szczególnie zaś przez funkcję figury św. Joachima, jako mniej czy więcej barwnego *repoussoir*, przyczyniającego się walnie do podkreślenia głębi, stworzyć zespół kompozycyjny, poruszony silnie i formą i światłem. Linja, idąca od głowy św. Anny wgląd ku głowie Rodzica N. Marji P., łałamuje się w tej ostatniej na obu malowidłach, by znów w partji górnej, w postaciach aniołów wysunąć się naprzód, przyczem u Balestry powstaje „dziura” pomiędzy grupą dolną, a igrającymi w górze putti, gdy Tiepolo obniża cięższą od poznańskiej swoją grupę tak, by uniknąć tej zbyt wyraźnie występującej przerwy w zwarcu poszczególnych części układu obrazowego. I ta właśnie tak jawnie podkreślona zwartość tektoniczna w niektórych, wczesnych szczególnie, kompozycjach Tiepola zastanawia Molmenti'ego, a staje się zrozumiałą, gdy wytłumaczymy ją zbliżeniem się artysty do Balestry, a tem samem do sztuki rzymskiej,

Wszystkie te wyżej wyluszczone analogje razem wzięwszy nie mogą być przypadkowe, tem więcej, że pośród znanych nam dziś utworów malarskich XVII i XVIII w. na ten sam temat żaden nie zbliża się czy to w składzie figur, czy też w tektonice kompozycyjnej czy przedewszystkiem w samej koncepcji do obu omówionych obrazów. Jako przykład typowego ujmowania tej sceny w malarstwie barokowem z początku XVIII w. niech posłuży załączona reprodukcja małego obrazu, z którym spotkałem się również w Poznańskim, a który pochodzi niewątpliwie z otoczenia Benedetta Luti'ego współczesnego Balestrze i jak tenże ulegającego u schyłku XVII w. wpływom Maratty (tabl. XLV, ryc. 4¹⁴).

A przecież możnaby wobec takiego postawienia kwestji zapytać, dlaczego miałby wpłynąć Balestra na koncepcję i kompozycję Tiepola, a nie odwrotnie. Otóż twórca naszego szkicu musiał być starszym od wielkiego wenecjanina, bo inaczej byłby niewątpliwie naśladował daleko większą zwartość jego kompozycji, a nie posiłkował się takimi środkami kompozycyjnymi, jak klęczący anioł i dwaj bambini, których znaczenie ogranicza się do zamknięcia luk utworu¹⁵). A dalej — pominąwszy zasadnicze różnice w kolorystyce, na naszym obrazie poznańskim przyćmionym i porozrzucanym bez wyraźniejszego przejścia i związku po poszczególnych postaciach, u Tiepola zaś błyszczącym srebrzyście wielkimi smuga-



Ryc. 4. B. Luti — szkoła. Nauczanie N. M. P. Własność prywatna.

mi na całym obrazie — ogniskuje ostatni całą siłę swego oświe-
tlenia w dwóch najgłośniejszych postaciach swej kompozycji,
przyczem jednakże stopniuje tam to nasilenie w ten sposób, że
właściwym ośrodkiem światła jest widoczna w całej postaci św.
Dzieweczka razem z wielką księgą, skąd spływa ono w refleksach
na najbliższe otoczenie. Dopływ jego z nieba zaś, by nie zmniej-
szać walorów świetlnych w postaciach głównych, wstrzymują u góry
dwaj aniołowie i chmury. Podobną funkcję spełnia postać św.
Joachima, stojącego przed ciemną kolumną, przez swe barwne
zaciemnienie, które podnosi siłę światła ośrodkowego. U naszego
twórcy szkicu zaś, mimo pewnej koncentracji — jak widzieliśmy,
z konieczności — światła na małej Marji jest ono wszędzie, na
wszystkich postaciach jednakowe, służąc do modelowania więcej
form poszczególnych, niż całej kompozycji. Zresztą musiał szkic
poznaki w oeuze Balestry powstać dość wcześniej, co potwierdza
nietylko miedzioryt Frey'a wykonany dopiero w 1739 r. z późnego
obrazu tego mistrza, a świadczący o dużym postępie w zwartości
kompozycyjnej, oraz pochodzące z samego końca XVII w. „Zwia-
stowanie“ Balestry z kościoła S. Tomasso w Weronie¹⁶⁾). Niewąt-
pliwie obraz poznaki namalowany został albo jeszcze w Rzymie,
albo też bezpośrednio po powrocie Balestry do Wenecji, jak świad-
czą m. i. także owi mali „Lückenbüsser“ na planie przednim,
motyw rzymski zarzucony później przez artystę w tej formie nieco
pierwotnej¹⁷⁾). Czy szkic nasz został kiedy wykonany jako obraz
ołtarzowy, tego stwierdzić nie mogłem, chociaż we Włoszech pół-
nocnych, mianowicie w Wenecji, Padwie, Vicenzy, Weronie, Bre-
scii, Bergamo i Cremonie zachowały się do dziś liczne dzieła
Balestry.

Na podatawie tych dochodzeń, które powyżej przeprowadzi-
łem, możemy więc stwierdzić, że zjawisko, które Molmenti w sztuce
Tiepoła, „ce souple et fugueux peintre“, nazywa „grouper les
personnages avec un art réfléchi“, bierze swój początek z ze-
tknięcia się artysty ze sztuką późnobarokową rzymską za pośred-
nictwem m. i. głośnego jej w owym czasie przedstawiciela, Antonia
Balestry. Również jednakże pouczy nas przegląd dzieł wielkiego
wenecjanina, że wpływ ten nie był tak przemożny, by wytrącić
Tiepoła z raz obranej drogi, wskazanej mu przez Paola Veronesa.

PRZYPISY.

1. G. Gronau; G. B. Tiepolo. „Museum“. Berlin — Stuttgart, III/IV, str. 25 sq.
2. P. Molmenti: Tiepolo. Paris 1911 (tłumaczenie francuskie), str. 230 sq.
3. U. p. inż. L. Michałowskiego. Rozmiary obrazu, malowanego olejno
na płótnie, 30 cm. szer. i 54 cm. wys. Pochodzi on ze zbiorów nie-

żyjącego dziś znanego zbieracza ks. prof. Wedewera w Wiesbaden, który nabył go we Włoszech.

4. Są to części ołtarza, z którego zachowały się tylko 4 skrzydła w norymberskim Germ. Nationalmuseum. Por. reprodukcje u E. Heidricha: *Alt-deutsche Malerei*. Jena 1909, tabl. 61.
5. Jakby echem odzywa się motyw ten jeszcze na ołtarzu brukselskim z „Rodziną Chrystusa“ Quintena Massysa z 1509 r. (por. E. Heidrich: *Altniederländische Malerei*. Jena 1910, tabl. 106). Stąd pewno, od ziomka swego z Antwerpii, przejął ten motyw o wiek później Rubens.
- 6) Por. Rubens. *Klass. der Kunst*. Stuttgart — Leipzig 1911, tabl. 227. Postać N. Marji Panny jest portretem dziesięcioletniej wówczas Heleny Fourment; również św. Anna jest sportretowana z natury. Całość, o głębi raczej kulisowej, jest obliczona na działanie w pierwszym rzędzie figur, kokietujących widza. Jest to pewnego rodzaju transpozycja poprzedzającego ten utwór „Wychowanie Marji Medycejskiej“ z paryskiego cyklu Rubensa.
7. Wartość zajmujący ten motyw ikonograficzny śledzić dokładniej ze względu na wpływy sztuki północnej — i to nie tylko XVII w., ale także gotyckiej — na barokową sztukę włoską. Zastanawia bowiem, że Rubens podejmuje ten temat, po nowem nawiązaniu do tradycji sztuki rodzimej, widocznie w oparciu o stare motywy gotyckie, a zdaje się, że po nim dopiero czy nawet może od niego biorą go Włosi. Barok włoski zajmuje się żywiej gotykiem, niżby się zdawać mogło wobec pozornej rozbieżności zagadnień twórczych obu tych stylów, świadczą o tem m. i. ostre łuki w architekturze Borromini'ego, „Śmierć Matki Boskiej“ Maratty z Villa Albani w Rzymie, oparta na miedziorycie Schongauera, lub zbiory graficzne G. B. Tiepola, rozmiłowanego w starzych sztynchach niemieckich, szczególnie Dürera.
8. Por. np. H. Voss: *Die Malerei des Barock in Rom*. Berlin 1924, tabl. 339 i 341.
9. Jacob Frey st. (1681 — 1752), Szwajcar z pochodzenia, słynął w I poł. XVIII w. w Rzymie jako znakomity sztycharz. Przeważnie tworzył on swe ryciny z obrazów mistrzów włoskich, szczególnie Maratty, którego był uczniem. Do utworów własnych tego sztycharza należy między innymi świetny portret Marji Klementyny Sobieskiej z 1751 r. (Por. *Thieme-Becker: Allgem. Lex. der bild. Künstler*. Leipzig 1916, t. XII, str. 437).
10. Jest to jeden z najlepszych miedziorytów Frey'a. Autor artykułu w *Thieme-Becker*, l. c., Fr. Noack, nazywa go „Hauptblatt“. Dobrą jego odbitkę znalazłem u p. inż. F. Winnickiego w Poznaniu. Podpis pod ryciną brzmi: „*Serenissimo Friderico Regio Principi Poloniae, Electorali Saxoniae Eiusque in primis egregiae pietati, quam Antonius Balestra depinxit Tabulam, referentem puerum Jesum, B. Mariam semper Virginem, S. ejus Matrem Annam, Praecursorem Christi Domini SS. denique Zenonem et Antonium Abbatem, eam in aere a se incisam venerabundus D. D. Consecratque Jacobus Frey*“. Figura św. Zenona wskazuje na to, że obraz Balestry był wykonany dla jednego z kościołów w Weronie.
11. Są to te wpływy gotyku, o których powyżej była mowa.
12. Tak podaje datę śmierci L. Ozzola u *Thieme Beckera*, l. c. C. Ricci: *Kunst in Nord — Italien (Ars una)*. Stuttgart 1911, str. 138. *Molmenti*, l. c., str. 9 ma mylnie jeszcze 1734.

13. Wyszli z niej m. i. Nogari, Mariotto i Rosalba Carriera.
14. Benedetto Luti (1661 — 1724) pracował od 1690 r., a więc może jeszcze za pobytu tam Balestry, w Rzymie, gdzie otworzył później znakomitą szkołę malarską. Że obrazek poznański, malowany na blasze, nie jest pendzla Maratty, jak głosi napis na stronie odwrotnej, lecz powstał w otoczeniu Luti'ego, przekonać się można przez porównanie go z pracą tego malarza na ten sam temat z monachijskiej Pinakoteki (por. *H. Voss*, l. c., tabl. 366). Jest to prawdopodobnie kopja, może tylko wycinek z jakiejś większej znanej wówczas kompozycji Luti'ego, jak tego dowodzi podobnych rozmiarów malowidło owalne, z którym spotkałem się w kościele parafjalnym w Sestri Levante na Rivierze włoskiej.
15. Motyw wskazującego anioła oraz umieszczonych na stopniach putti przejęty został tu niewątpliwie od Corregia, z którego obrazów, szczególnie z jego „La Notte” czerpał Balestra często swe natchnienie. Jest to po myśli późnego baroku szeroko rozłożona, dostosowana do przekątnej przemiana wskazującej na Madonnę postaci św. Jana Chrzciciela i dwóch putti z drezdeńskiej „Madonny ze św. Jerzym”, z której to kompozycji skorzystał ściślej jeszcze Maratta w swej *S. Conversazione* z rzymskiego kościoła S. Maria in Vallicella (por. *H. Voss*, l. c., tabl. 341 — ok. 1685 r.). Z tegoż obrazu Maratty znów wzięty jest pewno skrzydlaty anioł za św. Joachimem na szkicu poznańskim. Zastanawia, że temi samymi motywami, t. j. owym wskazującym aniołem przed stopniami na planie przednim oraz parą nagich putti zbliżonemi w ruchu do naszych z obrazu Balestry, posługuje się niejednokrotnie Szymon Czechowicz (1689 — 1775). I tak spotykamy te motywy u polskiego malarza, np. na kilku obrazach w wileńskim kościele św. Katarzyny, a dalej na obrazach przedstawiających św. Feliksa a Cantaliccio (Lwów, Muzeum Przemysłu Art.) i św. Franciszka z Assyżu (Nowe Miasto n. Pilicą), św. Wojciecha Karmelitę (Warszawa, Kość. N. Marji P. na Lesznie), św. Jana Nepomucena (Warszawa, Kość. Kapucynów). Czechowicz stanął w Rzymie dopiero 1714 r., a więc nie zastał tam już Balestry. Przypuszczać zatem można, że wziął on te ulubione swe motywy, które jednakże nie występują u niego nigdy połączone, ale zato każdy z nich z osobna w formie, świadczącej wszakże o znajomości prac Balestry, ze sztychów tego artysty czy to jego własnych czy też rozpowszechnianych przez innych sztycharzy, jak np. wyżej wspomnianego Frey'a. W sztuce rzymskiej tego okresu motywu, o którym mowa, w tem pokrewnem obu malarzom ujęciu, próżno szukałem (Wgląd w całość kształt twórczości Czechowicza zawdzięczam p. dr. J. Orańskiej z Poznania, która niedawno wykończyła pilną i wyczerpującą pracę o tym artyście).
16. Ryc. u *Molmenti'ego*, tabl. 3.
17. Mimo pozornie bogatej literatury, którą podaje *L. Ozzola* w *Thieme-Beckerze*, wiadomości z życia Balestry są dość skąpe. Nie wiemy nawet dokładnie, kiedy wrócił z Rzymu do Wenecji. Stało się to niewątpliwie już końcem XVII w. *A. Bartsch* (*Le peintre — graveur*. Leipzig 1870, t. XXI, str. 293) podaje wiadomość, że Balestra naukę swą u Bellucci'ego w Wenecji rozpoczął w 21 roku życia, skąd po 3 latach udał się do Rzymu do Maratty. Przypuściwszy, że i tam spędził jakieś 3 lata, dojdziemy do wniosku, iż do Wenecji wrócił około 1693 r.

samt dem dabey befindlichen leeren Raum wo das Wach-Haus vormahls stand, errichtet werden kann) — 1 plan;

plan przerobienia ratusza w Nowym Sączu na sąd karny (Plans die Beschaffenheit des unter Casimier dem IV in dem 15 Jahr-Hundert erbauten Neu-Sandezer bürgerlichen Rath-Hauses vorstellend, nebst dem Entwurff wie solches zu denen neuerdings auf Aller-Höchster Vorsorge und Milde einzuführenden Criminal-Gerichten und übrigen Raths-und Stadts-Bedürfnissen könnte umgeändert und eingerichtet werden. Auf Verordnung entworfen und gezeichnet von Philipp Moscherosch von Wiesselsheim Kreis-Ingenieur A^o 1788) — 4 plany.

Plany ratusza w Nowym Sączu przynoszą nam stosunkowo więcej aniżeli inne, znajdujemy w nich bowiem elewację ówczesnego wyglądu ratusza z attyką i wieżyczką, oprócz elewacji nadto przekroje i t. d. W dziesięć lat później, w r. 1804, opracowuje plany miasta Nowego Sącza inny znów inżynier tego samego nazwiska jak ten, któremu zawdzięczamy plan ratusza. Był nim Antoni Moscherosch¹⁾.

Szczególnie wiele projektów poświęcono sprawie budynku, który miał obejmować łącznie sąd karny i ratusz w Przemyślu. Miano na ten cel zużytkować klasztor Reformatów, którego plany zdjęto w r. 1788. Nadto powstał plan wybudowania osobnego nowego budynku sądowego. Tych projektów dotyczą:

„Plan des Minoriten-Kloster in Przemisl“.

„Grundriss des Przemisler Reformaten - Klosters wie solches zu einem Kriminal-und Rathause zugerichtet werden koennte“.

„Plan eines in Przemisl neu zu erbauenden Kriminal-Gerichts-Hauses nebst Rathhaus“.

Niezależnie od tych projektów budowlanych, powstała później, bo dopiero w r. 1802 myśl umieszczenia więzień w dawnym zamku przemyskim. O planach zamku wówczas sporządzonych będzie mowa niżej.

Najwięcej zainteresowania budzą dziś w nas, znajdujące się w powyższych aktach Archiwum Państwowego we Lwowie, plany dwóch dawnych zamków, dotąd nieznane, a mianowicie zamku w Haliczu i w Przemyślu.

Zamek w Haliczu, którego najdawniejsza budowa sięgała XIV wieku, schodził zwykle w oczach badaczy przeszłości na plan drugi, wobec budzących największe zainteresowanie zabytków z czasów książąt halickich, odkopywanych na terenie 'pierwotnego Halicza, położonego około 5 klm dalej na południe. Jednak plany odszukane obecnie obejmują zarówno zamek późniejszy starostwa halickiego, jak i zdjęcie terenu, na którym położony był Halicz książ-

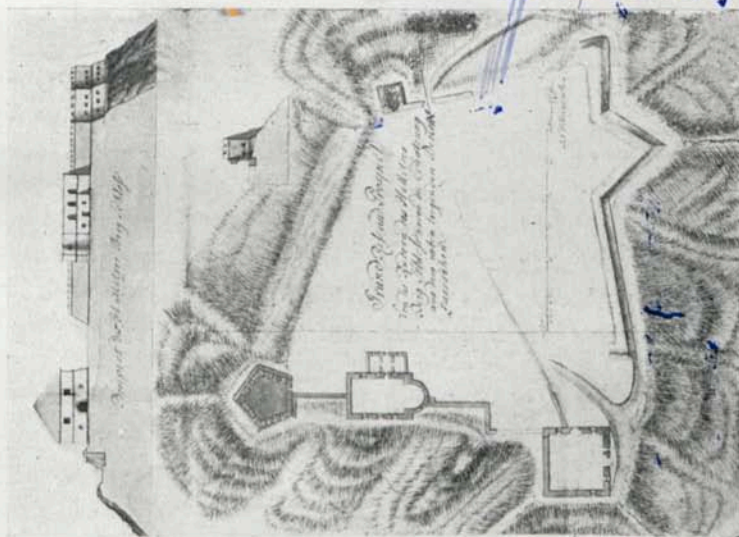
żący i dlatego mogą przyczynić się do rozszerzenia badań historycznych zarówno w jednym jak i w drugim kierunku.

Plany zamku powstały w r. 1795. Posiadaczem zamku był ostatni za czasów polskich starosta halicki, Józef Makary Potocki²⁾. W części zabudowań zamkowych, nie uległych jeszcze ruinie, mieściło się było archiwum aktów grodzkich i ziemskich halickich. Reszta zamku groziła zawaleniem, tembardziej niebezpiecznem, że u podnóża góry, na której wznosił się zamek, leżało miasto. Raz już dawniej zdarzyło się, że usunięty kawał góry zasypał pewną ilość domów miejskich. To też mieszkańcy Halicza zanosili teraz prośby do władz austriackich o zapobieżenie niebezpieczeństwu, jakimby podlegli, gdyby gruzы walącego się zamku miały znów kiedy zasypać ich domy. Urząd obwodowy (k. k. Kreisamt), w Stryju, postępując ściśle formalnie, nałożył na posiadacza zamku Potockiego kaucję de non desolando, by uczynić go odpowiedzialnym za ewentualnie grozić mogącą stąd szkodę. Potocki wolał się być jednak rzec wszelkich praw do zamku, zresztą nieużytecznego, aniżeli łożyć na jego naprawę i ponosić odpowiedzialność, wynikającą z jego stanu grożącego niebezpieczeństwem. W r. 1789 akty stwierdzają, że zamek nie ma już drzwi ani okien, że pozbawiony jest dachu i w niektórych swych częściach grozi zawaleniem.

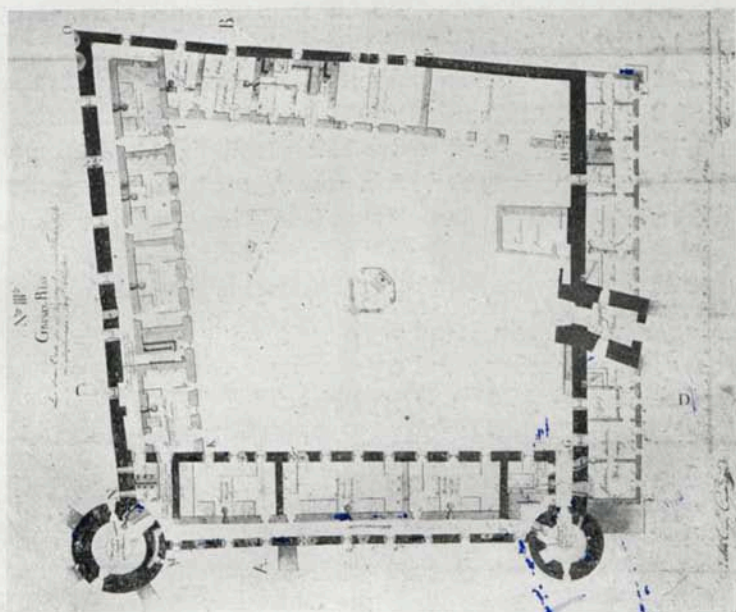
Rezultatem tego stanu rzeczy było, że w r. 1789 stryjski Urząd obwodowy zarządził był ocenienie ruiny zamku, którego wartość oznaczono na 736 fl. O materiał z rozbiórki ubiegał się magistrat miasta Halicza; proboszcz grecko-katolicki w Haliczu chciał go także użyć na naprawę cerkwi, jednak i jeden i drugi z kompetentów nie miał ochoty płacić za stary materiał, lecz rad był dostać go darmo. W tym stanie rzeczy pod datą 10 kwietnia 1795 przedłożyły władze rządowe Gubernjum Krajowemu sprawozdanie o całej sprawie, dołączając plany zamku, z wnioskiem o uzyskanie cesarskiego zezwolenia na zupełne zniesienie zamku.

Pierwszy z tych planów jest to ogólny plan topograficzny Halicza i okolicy. Może on być ważnym nie tylko dla celów, dla których go sporządzono z końcem XVIII w., lecz ze względu na przeznaczony na planie podział gruntów, oznaczenie lokalnych ówczesnych nazw i t. p. Naogół zdaje się plan ten potwierdzać zebrane przez J. Peleńskiego³⁾ wyniki badań, przedsięwziętych w sprawie położenia starego Halicza i jego cerkwi. Na szczegółowe porównanie planów odtworzonych przez Peleńskiego z planem z r. 1795 nie tu miejsce. Należy ono do studjum nad starośiążącym Haliczem i jeśli ono będzie wymagać dalszych uzupełnień, to zapewne posłuży do tego częściowo także plan z r. 1795.

Tabl. XLVI.



Ryc. 1. Halicz. Profil i plan góry zamkowej.



Ryc. 2. Przemyśl. Zamek, Plan przyziemia.

Drugi odrębny plan dotyczy zamku na górze nad Haliczem (tabl. XLVI, ryc. 1). Nosi on tytuł „Grundriss und Prospect von die Rudera des Hallitzer Berg-Schloss, wovon die Schätzung aus dem neben-liegenden Bericht zuersehen“. Plan ten pochodzi z ręki Antoniego de Heegersteina, inżyniera c. k. Dyrekcji Budownictwa i obejmuje rzut poziomy zamku, oraz jego widok z profilu tak, jak podówczas jeszcze przedstawiał się. Plan ten jest zdaje się jedynym planem zamku halickiego jaki się zachował, gdyż innych planów obejmujących rzut poziomy dotąd nie znamy.

Według tego planu góra zamkowa obejmowała cały system fortyfikacyj, widocznych na rzucie poziomym. Uzupełnia on i unaocznia dawniejsze opisy zamku, które znajdujemy w dawnych lustracjach. Ostatni co do czasu znany nam dawniej plan zamku pochodził z r. 1767⁴⁾. Jest on jednak dość pobieżny i w jego treści występują na plan pierwszy użytkowane jeszcze podówczas części zamku. Widoki zamku halickiego zachowały się z różnych czasów, a wymienia je praca Czołowskiego⁵⁾. Widoki te zresztą dotyczą w znacznej części już samych tylko ruin zamkowych.

Nieznane dotąd dane przynoszą nam również plany zamku w Przemyślu. Jest ich 6 sztuk, znaczonych Nr. II — VII. Planu Nr. I brakuje. Poszczególne karty noszą następujące napisy:

Nr. II. Grund-und Profil-Riss des Berg-Schlusses wie es jezt vorhanden ist (gezeichnet von J. Henny Lemberger Kreising).

Nr. III. Grund-Riss zu obener Erde des zu Przemyśl zu einer Frohnfeste zu adaptirenden Berg-Schlusses (podp. l'Abbé Casp. Caspari, gezeichnet von Flachmann 1802) (tabl. XLVI, ryc. 2).

Nr. IV. Grund-Riss des I^{ten} Stocks des zu Przemyśl zu einer Frohnfeste zu adaptirenden Berg-Schlusses (podp. l'Abbé Casp. Caspari, gezeichnet von Flachmann 1802).

Nr. V. Aufriss und Durchschnitt des zu Przemyśl zu einer Frohnfeste zu adaptirenden Berg-Schlusses (podp. Abbé Casp. Caspari, gezeichnet von J. Henny Lemberger Kreising 1802) (tabl. XLVII, ryc. 3).

Nr. VI. Aufriss und Durchschnitt des zu Przemyśl zu einer Frohnfeste zu adaptirenden Berg-Schlusses (podp. Abbé Casp. Caspari, gezeichnet von J. Henny Lemberger Kreising 1802), (tabl. XLVII, ryc. 4).

Nr. VII. Werk-Satz (wiązanie dachowe) von dem zu Przemyśl zu einer Frohnfeste zu adaptirenden Berg-Schlusses (podp. Abbé Casp. Caspari, gezeichnet von Flachmann 1802).

Opracowanie planów zamku w Przemyślu pozostawało znów w związku z projektami rządowymi urządzenia w Galicji więziennictwa. Miano stworzyć wielki zakład więzienny, w którymby umie-

szczano więźniów, skazanych przez sądy galicyjskie na dłuższy wymiar kary. Dotąd bowiem odsyłano takich więźniów z Galicji do Spielbergu na Morawach koło Berna, lecz to więzienie było już przepełnione.

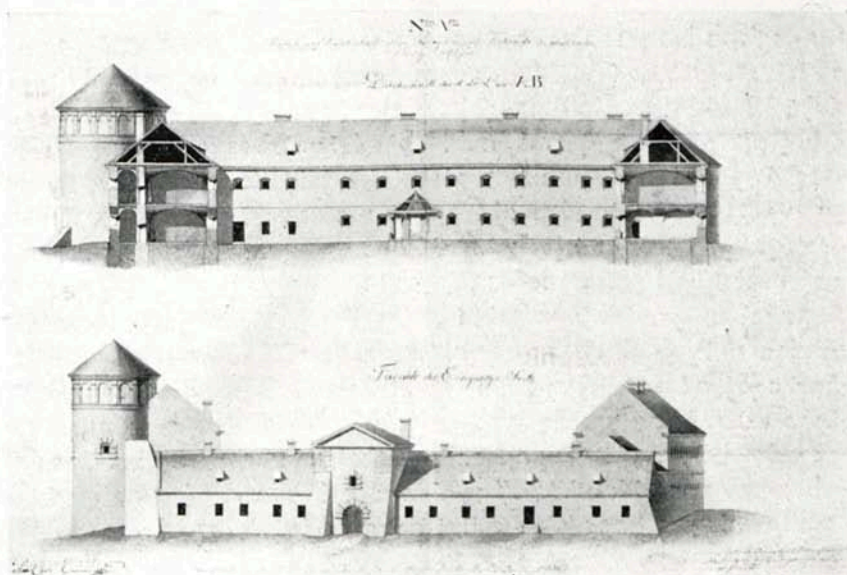
Plany przeróbki zamku przemyskiego na zakład więzienny opracowano w lwowskiej Dyrekcji Budownictwa. Szefem tego urzędu był w czasie powstania planów (1801 — 1802) Abbé Caspar Caspari, duchowny zatem, podpisujący plany i zatwierdzający je stale z zaznaczeniem przy podpisie swego duchownego charakteru. Rysunki opracowanego projektu wyszły z pod ręki bądźto J. Henny'go, noszącego tytuł inżyniera obwodowego, bądź też niejakiego Flachmanna.

Jednak w Wiedniu planów tych nie zatwierdzono, lecz najwyższa władza w sprawach techniczno-budowlanych, Nadworna Komisja Budowlana (k.k. Hofbaukommission) poleciła odrębne opracowanie planów na nowo Mathiasowi Lechnerowi. Dekret nadworny z 7 października 1802, ustalając ostatecznie plany przebudowy zamku w Przemyśle, nazначzył kierownikiem robót ówczesnego przemyskiego inżyniera obwodowego, bez wymienienia nazwiska tego, kto te funkcje urzędowe pełnił.

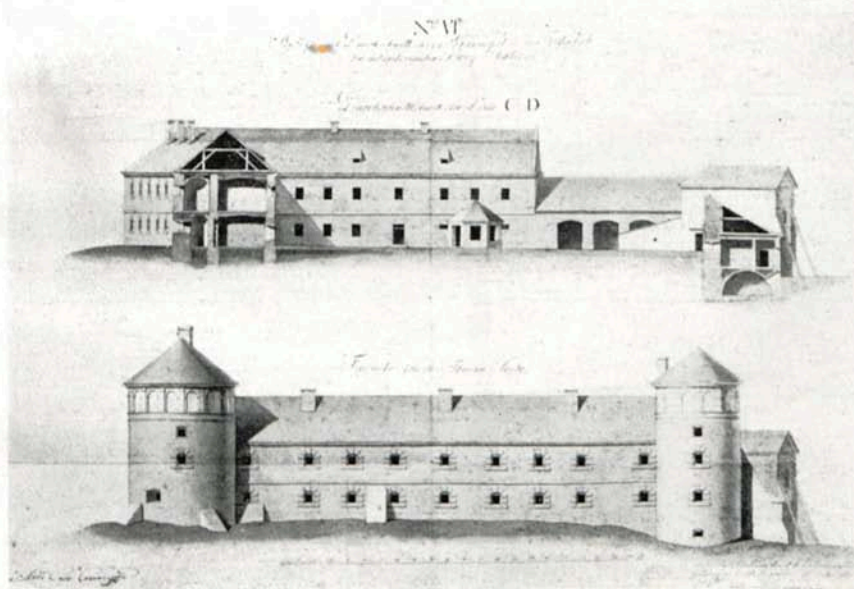
Nie wiemy co było przyczyną, że dekretu nadwornego nie wykonano. Prawdopodobnie stanęły temu na przeszkodzie względy finansowe i przesilenie ekonomiczne, przez jakie przechodziła monarchja habsburska w czasie wojen napoleońskich. Rezultatem całej akcji były plany, które dają nam wyobrażenie o dawnym zamku przemyskim i jego stanie obronnym, w ostatniem stadium jego istnienia, z tymi zmianami, jakie w nim zaprojektowano z myślą o umieszczeniu w jego murach zakładu więziennego. W planie, przedstawiającym rzut poziomy (Nr. III) parteru, zaznaczano czarno mury dawnego zamku, jasno zaś projektowane dobudowy. Zatem rys czarno znaczonych murów na tym planie jest zarazem rzutem poziomym dawnego zamku w Przemyśle.

PRZYPISY.

1. Sprawozdania Komisji do bad. Hist. Sztuki, t. IV, str. LXXVIII. Komunikat W. Łuszczkiewicza z 14/10 1889 r.
2. S. K. Kościakowski: Monografie historyczno-genealogiczne niekt. rodzin polskich. Warszawa 1860, t. II, str. 236.
3. J. Pełński: Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej. Kraków 1914, str. 3, tabl. I, III.
4. A. Czołowski: Dawne zamki i twierdze na Rusi halickiej. Teka konserwatorska, rocznik Koła C. K. konserwatorów Galicji Wschodniej. Lwów 1892, str. 81.
5. Ibid.



Ryc. 3.



Ryc. 4.

Ryc. 3 i 4. Przemyśl. Zamek. Przekroje i elewacje.

W SPRAWIE OFIARODAWCY ORMIAŃSKIEGO EWANGELJARZA
Z XII W.

O ile ustalony już jest czas i miejsce powstania tego przepysznego pomnika minjatorstwa ormiańskiego, o tyle dotąd nie jest znana ani droga, jaką dostał się do lwowskiej katedry ormiańskiej, ani tem mniej pierwotne miejsce jego przeznaczenia.

Wprawdzie na fol. 422 znajdujemy tam wzmiankę, opowiadającą szczegóły nowego opracowania ewangeljarza w r. 1592, pod berłem króla Zygmunta III a za pontyfikatu patriarchy Dawida, ale informacja ta jest bardzo szczupła. Powiedziano tam, że księga ta była już zużyta i źle zachowana, i że kazał ją na nowo oprawić i okuć w srebro Toros Bernatents, syn Zadyka, co było połączone z wielkim z jego strony wydatkiem¹⁾. Ks. Akinian słusznie przypuszcza, że stało się to we Lwowie²⁾, jeżeli bowiem mamy tu do czynienia z członkiem możnego rodu Bernatowiczów, to wszelkie prawdopodobieństwo przemawia za Lwowem, gdzie wówczas Bernatowicze nie tylko już oddawna mieszkali, ale rozporządzali też bardzo poważnymi środkami pieniężnymi i cieszyli się znacznymi wpływami tak w gminie ormiańskiej, jak w urzędach polskich, a stałą często nawet uciążliwą opieką otaczali duchowieństwo, nie wyłączając biskupów, oraz świątynie ormiańskie i ich inwentarze. Dowiadujemy się dalej z tej notatki, że żoną owego Torosa była Marjanna, a matką, więc żoną Zadyka, Anna³⁾. Natomiast daje do myślenia, że autor tej notatki, kapłan Symeon, nie podał nam imienia ówczesnego lwowskiego pasterza Ormian, biskupa Jana moldawskiego. Zdaje się, że było to uczynione nie bez przyczyny. Tarcia i spory, jakie miały miejsce zwłaszcza za jego obu poprzedników, a które doprowadziły do abdykacji tak Grzegorza, jak Barsumasa Bogdanowicza, odbiły się też zapewne ujemnie przy wyborze Jana; zapewne i wówczas nie było wśród nacji ormiańskiej zgody, a Symeon musiał należeć do przeciwników nowego biskupa. Wolał więc imię jego przemilczeć podobnie jak to czynili czasem w podobnych wypadkach inni ormiańscy kronikarze⁴⁾.

Ale jeżeli ewangeljarz znajdował się w r. 1592 we Lwowie, to jeszcze bynajmniej nie jest określone, od kiedy on tam był w użyciu, oraz czy był pierwotnie, t. j. od chwili, kiedy znalazł się na terytorjum, podległym berłu Jagiellonów, przeznaczony odrazu dla lwowskiej katedry. Przeciwnie, zdaje się, że poprzednio, a bynajmniej z początkiem w. XV, był nabyty nie dla Lwowa, lecz dla Kamieńca Podolskiego.

Fol. 422 tego rękopisu nosi bowiem notatkę, że w r. 1422 nabył go z rąk mnicha Symeona, brata Jana, baron Khuthlupek, jako pamiątkę od siebie, swojej żony Melik Kathun i rodziców⁵⁾. Nie jest natomiast powiedzianem, dla kogo go nabył, a jest jasnym, że nie kupił tego ewangeljarza dla siebie, lecz dla jakiegoś kościoła ormiańskiego, jako pamiątkę. Z innej strony znana jest rzecz, że transkrypcja dźwięków ormiańskich bywa dość rozmaita, w szczególności zaś, imię Khuthlupek lub Kutlubek bywa też transkrybowane i wymawiane jako Chutlubek, Chutlubek, oraz Chutlubej i Chutlubey.

Otóż wiemy, że niejaki Sinan Chutlubej występuje w r. 1398 jako fundator kościoła ormiańskiego św. Mikołaja w Kamieńcu Podolskim⁶⁾, że ten sam ofiarodawca kupuje w r. 1394 dla tegoż kościoła na pamiątkę od siebie mszał, sporządzony przed 45 laty na Krymie przez niejakiego kapłana Stefana⁷⁾. Nasuwa się więc łatwy wniosek, że prawdopodobnie ten sam Sinan Chutlubej, który zbudował w Kamieńcu kościół i kupił dlań mszał, więc rękopis liturgiczny o odmiennej treści, nabył potem również dla Kamieńca także nasz ewangeljarz. Okres czasu między nabyciem mszału (1394), budową kościoła (1398), a zakupieniem ewangeljarza (1422) nie jest tak znaczny, aby wykluczał identyczność osoby ofiarodawcy i fundatora; w ciągu 28 lat mógł to zupełnie łatwo być jeden i ten sam osobnik, a raczej przypuścić należy, że owe trzy znane nam, bądź co bądź znaczne wydatki, nie były może nawet możliwe w krótszym przeciągu czasu.

Innem jest pytanie, jaką drogą przybył nasz kodeks z klasztoru Skewra do Kamieńca. Pewną, choć bardzo niewyraźną i niewystarczającą wskazówkę daje nam wspomniana notatka mnicha Symeona, brata Jana: „Ktokolwiek spotka się z tą świętą ewangelją, czytając ją lub kopując, niech wspomni wymienionego pana Kutlubeka oraz prałata (tonakan wardapet), który nam przyniósł tę świętą ewangelję”⁸⁾. Z tego wynikałoby, że jakiś prałat (tonakan wardapet) przywiózł kodeks ze sobą „nam” t.j. otoczeniu, więc klasztorowi, kościołowi, gminie mnicha Symeona. Jeżeli by stwierdzić można, że mnich Symeon przebywał stale w Kamieńcu, to pewnem się stanie, że ewangeljarz tutaj właśnie dwukrotnie zmieniał właściciela, przechodząc z rąk owego anonimowego prałata do otoczenia Szymona, a potem przez ofiarodawcę Chutlubeja do kościoła św. Mikołaja.

Jednakowoż bliższą wydaje się nam możliwość, że cała transakcja dokonana została na Krymie, w Kaffie. Ztamtąd, z Krymu pochodził mszał kamieniecki, tam przybywali znacznie częściej ormiańscy dostojnicy z Azji Mniejszej. Jeżeli zwłaszcza weźmiemy

pod uwagę, że ewangeljarz, pomnik minjatorstwa cylicyjskiego, zostaje nabyty dla Kamieńca niedługo po ostatecznej katastrofie ormiańskiego królestwa Cylicji, to łatwo skonstruować niepozbanioną prawdopodobieństwa hipotezę, że owym anonimowym pralatem, był jakiś uciekający z Cylicji dostojnik kościelny, który uwiózłszy szczęśliwie ze sobą cenny rękopis, mógł go potem na Krymie korzystnie spieniężyć co wobec wypadków politycznych mogło być dla niego nawet koniecznością.

Sądźmy zatem, że można jako miejsce przeznaczenia zakupionego przez Chutłubeja ewangeljarza uważać Kamieniec Podolski; natomiast znacznie trudniej będzie znaleźć odpowiedź na pytanie, kiedy i dlaczego ewangeljarz przeszedł następnie do Lwowa, gdzie się znajduje już pod koniec XVI w. Zagadnienie to jednak jest już raczej wartości drugorzędnej. Nie mając żadnych podstaw do rozwiązania go, nie chcemy też konstruować nieuzasadnionych hipotez.

X. Zdzisław Obertyński

PRZYPISY.

1. *Macler Fr.*: Rapport sur une mission scientifique en Galicie et en Bukovine. Revue des études arméniennes, VII/1. Paris 1927, 106.
2. *Akinian Nerses*: Das Skevra — Evangeliar v. J. 1197. Wien 1930, 29.
3. *Macler*, l. c.
4. Por. *Macler*, l. c., 127.
5. *Macler*, l. c. 106; *Akinian*, l. c. 29.
6. Por. *Müller Fr.*: Zwei armenische Inschriften aus Galizien u. die Gründungsurkunde der armen. Kirche in Kamenec Podolsk. Sitzungsberichte d. kais. Akademie der Wissenschaften, philos. — hist. Classe, CXXXV (1896), XI. Abh. oraz moją rozprawkę w Collect. Theologica XIII, 375 n., wreszcie *Barącz Sad.*: Żywoty sławnych Ormian w Polsce. Lwów 1856, 177.
7. *Przezdziecki A.*: Podole, Wołyń, Ukraina. Wilno 1841, t. I, 144; *Barącz*, l. c.
8. *Macler*, l. c., 106.

KRONIKA.

MUZEUM ŚLĄSKIE W KATOWICACH

Muzeum Śląskie, zapoczątkowane w latach 1927/8, zajmuje obecnie kilkadziesiąt salek i 4 długie korytarze na V piętrze gmachu województwa i sejmu śląskiego. Program muzeum zmierza do możliwie dokładnego przedstawienia regionu śląskiego w oparciu o pokaz w pewnej mierze ogólnopolski, co uzasadnia potrzeba wykazania między Śląskiem a resztą Polski związków etnicznych i kulturalnych. Zgodnie z tym planem w lokalu wojewódzkim mieszczą się następujące działy: sztuki kościelnej, przemysłu artystycznego, galerja