

DR. JÓZEF PIOTROWSKI

KATEDRA ORMIAŃSKA W E L W O W I E

W ŚWIETLE RESTAURACYJ I OSTATNICH ODKRYĆ

Z 65 I L U S T R A C J A M I



NAKŁADEM
KURJI METROPOLITALNEJ OBRZĄDKU ORM.-KAT. WE LWOWIE
1925

~~D~~
~~230~~

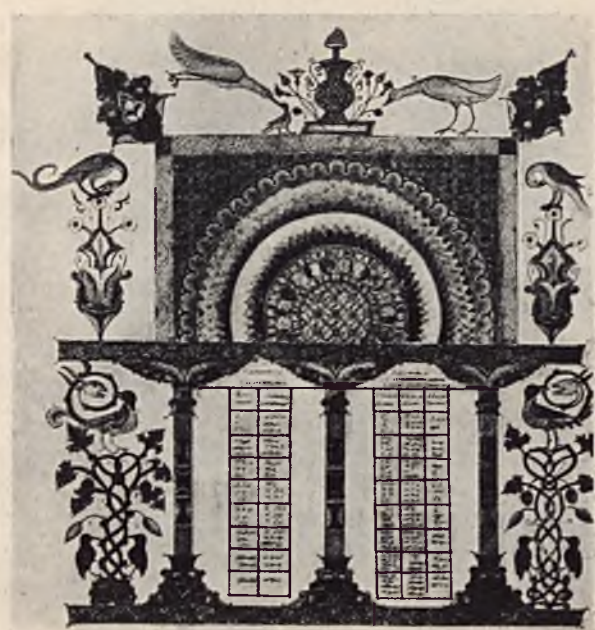
WYDZIAŁ ARCHITEKTURY
Politechniki Warszawskiej
18794 Inwentarz

DR. JÓZEF PIOTROWSKI

KATEDRA ORMIAŃSKA WE LWOWIE

W ŚWIELE RESTAURACYJ I OSTATNICH ODKRYĆ

Z 65 ILUSTRACJAMI



Ewangeljarz ormiański z roku 1198: „Kanon“.

726.6 (438) (084) : 9 (438) - 0 (Lwów)

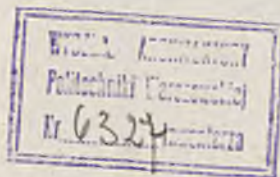
NAKŁADEM

KURJI METROPOLITALNEJ OBRZĄDKU ORM.-KAT. WE LWOWIE

1925

BIBLIOTEKA
WYDZIAŁU ARCHITEKTURY
Politechniki Warszawskiej

Z KOLEKCYJ
arch. STEFANA SZYLLERA



Klisze, skład i druk wykonano w zakładach graficznych „Książnica-Atlas“ we Lwowie



Mur cmentarny i wieża od ul. Ormiańskiej w. XVI—XIX.

Mniej więcej w połowie ulicy Ormiańskiej, jednej z najstarszych ulic Lwowa wznosi się wysoka, silna wieża ciosowa zwieńczona, stosownie do jej kondygnacji górnej, pięcioma małymi wieżyczkami nowszymi. Jest to oddzielnie stojąca, dawna dzwonnica archikatedry ormiańskiej. Na lewo przytyka do niej nowsza przybudówka i stary cmentarz ormiański z katedrą w tle, ogrodzony niegdyś wysokim murem pełnym, wyłożony ozdobnymi płytami nagrobnymi; na prawo pałac arcybiskupi i dom Kapituły z pięknym balkonem rokokowym. Pod wieżą wejście na nadzwyczaj malowniczy dziedziniec katedralny i zarazem pasaż do ulicy Skarbkowskiej, ze smukłą kolumną na cześć Dyrektora Związku Ormian Lwowskich Krzysztofa Augustynowicza z r. 1726. W głębi na lewo klasztor i szkoła P. P. Benedyktynów ormiańskich, z oddzielnym dziedzińcem i renesansowym krużgankiem, na prawo zabudowania kapitulne i Banku ormiańskiego: „Mons Pius“.

Krótki zarys dziejów sędziwej świątyni ormiańskiej, głównie na tle jej przeróbek i restauracji, aż do dzisiejszej, wykaże nadzwyczajną, zupełnie wyjątkową wartość historyczną i kulturalną tego nie tylko w Polsce, lecz w całej Europie w swoim rodzaju jedyne go zabytku architektury, zasługującego w całej pełni na najtroskliwszą konserwację i najstaranniejsze odnowienie.

Data budowy katedry pod wezwaniem Wniebowzięcia N. P. Marji nie jest ustalona. Lata z drugiej połowy w. XIV, wymieniane przez Ks. Baracza i przez kronikarzy lwowskich Zimorowicza, Chodynieckiego, Zubrzyckiego, nie są pewne. W wydanym świeżo szematyzmie lwowskiej archidiecezji ormiańskiej podaje Ks. Kan. Kajetanowicz rok 1390, jako datę rozpoczęcia budowy, powtarzając się tradycyjnie we wszystkich szematyzmach dawniejszych, a prawdopodobnie zaczerpniętą z jakiejś najstarszej, zaginionej kroniki kościelnej. Budowa miała być ukończona przez architektów ormiańskich w r. 1437. Daty te przyjął też w swej monografji katedry ormiańskiej śp. Ks. Prof. Dr. Władysław Żyła. Łoziński (Sztuka Lwowska) podaje za Zimorowiczem, że katedrę ormiańską wzniesiono ok. r. 1370. Miał ją zbudować według tego samego planu, co dawną cerkiew św. Jura, architekt niemiecki Dore, właściwie Doring, który w r. 1384 już nie żył.

Jak wiadomo, cały Lwów drewniany, oraz nieliczne budowle murywane spłonęły w wielkim pożarze miasta w r. 1381. Stało się to za czasów pierwszego lwowskiego biskupa ormiańskiego, Jana Grzegorza I, zatwierdzonego w r. 1367 przez Kazimierza Wielkiego. Według zapisków kronikarskich (szematyzmu) mianooby tedy zbudować katedrę dopiero za dwóch jego następców, t. j. biskupa Grzegorza I Wielkiego, władającego ormiańską djecezją Lwowską od r. 1384—1414, i Avedica (Gabrjela) od r. 1415—1445. Jednakże podanie Zimorowicza, że katedrę orm. zbudował ok. r. 1370 „według tego samego schematu“, co pierwotną cerkiew św. Jura, wspomniany Dore nabiera przez to cech prawdopodobieństwa, że Łoziński odnalazł w najstarszych aktach miejskich nazwisko budowniczego, Niemca, Doringa, którego słusznie utożsamia z owym „mitycznym“ Dorem. Odpowiadałoby to również tak niezwykle i dla Ormian polskich, doniosłego znaczenia zdarzeniu, jak utworzenie we Lwowie i wogóle w Polsce pierwszego i do dziś jedyne biskupstwa orm. przez Kazimierza Wielkiego w r. 1367.

Przypuszczenie nasuwa się samo, że tak ważną chwilę pragnął uświetnić i upamiętnić budową nowej świątyni pierwszy lwowski biskup orm. Jan Grzegorz I. Kościół drewniany sięgający początkiem założenia, według

szematyzmu, roku 1183 (może 1283) był już za nikły i nie odpowiadał godności, oraz powadze tronu biskupiego. Data 1183 nie jest bez znaczenia dla historii początków osiedla lwowskiego, zwłaszcza w związku z datowanym ewangeljarzem ormiańskim z roku 1198, przywiezionym w owych czasach z Armenii do Lwowa.

Cóż jednak oznaczać może powtarzający się stale rok 1390 jako data rozpoczęcia budowy katedry ormiańskiej na miejscu pierwotnego kościoła drewnianego, jak wspomina dawny zapisek kronikarski? Będzie to przypuszczalnie data gruntownej odbudowy świątyni Doringa, po ogromnym pożarze w roku 1381. Rok śmierci pierwszego biskupa orm. Jana Grzegorza nie jest znany, a tem samem niepewna też jest data objęcia tronu biskupiego przez jego następcę Grzegorza I Wielkiego, wahająca się między rokiem 1384 a 1389. Więc między innymi przyczynami, jak brak funduszków, mała ilość i zubożenie parafjan i t. p., także opóźniony wybór nowego biskupa orm. mógł wpłynąć na rozpoczęcie odbudowy katedry dopiero w 9 lat po pożarze. Nabożeństwa pontyfikalne podczas tej długiej przerwy mogły się odbywać, jak w takich wypadkach zwykle się działo, w prowizorycznej kaplicy drewnianej, albo w którymś innym kościółku ormiańskim. Daty powstania innych, lwowskich, dziś nieistniejących kościołów orm., mianowicie św. Krzyża, św. Anny i św. Jakóba, a zwłaszcza pierwszego z nich, najstarszego, (wiek XIV—XV), bynajmniej nie są ustalone.

Wobec braku i niepewności źródeł piśmiennych, tem konieczniejsze i donioślejsze jest skrupulatne i gruntowne badanie wszystkich najdrobniejszych szczegółów świątyni samej wraz z jej całym urządzeniem (sprzęty, obrazy i t. p.). Mury same wraz z warstwami tynków i polichromij opowiedzieć muszą możliwie pewnie i dokładnie całą swą przeszłość dziejową. Każdy szczegół ich wątku od fundamentów do sklepienia i dachu, każdy fragment architektoniczny i rzeźbiarski, oraz każdy centymetr polichromji i zaprawy wapiennej może przyczynić się do wyświetlenia niejednej wątpliwości, do ustalenia chwiejnych dat i jak często bywa, nawet do sprostowania, uchodzących za pewne, źródeł piśmiennych. Takie dokładne badanie danego budynku jest oczywiście możliwe, tylko przy sposobności jego gruntownej restauracji od podstaw do kończyn dachu. Środkami pomocniczymi mogą być sprzęty urządzenia wewnętrznego, oraz dawne przedmioty służące do celów kultu, jak paramenty kościelne, szaty liturgiczne, obrazy, stare księgi, ewangeljarze, krzyże, kadzielnice, świeczniki i t. p. przybory rytualne, określające swym stylem, albo uwidocznionymi datami czas swego pochodzenia i mogące niejednokrotnie przyczynić się do wyświetlenia dziejów danej świątyni.

Oprócz dwóch oryginalnych ewangeljarzy i kilku cenniejszych obrazów, o czem niżej, zachowały się w skarbcu katedry orm., pod względem

stylu i wzorów nadzwyczaj rzadkie okazy bogato haftowanych ornatów z w. XVII do XIX, oraz trzy miedziane wzgl. brązowe tace chrzcielne; dwie gotyckie z wyobrażeniem Zwiastowania. Jedna z nich późniejsza, ozdobiona wieńcem dużych gron winnych i liści. Trzecia taca w kształcie głębokiej misy o brzegu wyciętym w duże zęby jest typowym, starym okazem ormiańskim o bogatej ornamentyce wschodniej; w ornamenty na dnie misy wpleciony jest krąg myśliwych na koniach (motyw z tkanin perskich w. XV—XVI). Tace gotyckie wzgl. gotycko-renes. (z napisami ormiańskimi), jakie się spotyka w dawnych kościołach (i bożnicach) polskich z napisami łacińskimi (Boguszyce, Służewo, Łowicz i in.) wskazują, że Ormianie lwowscy posługiwali się już w w. XV—XVI wzorami sztuki zachodniej, a nie wyłącznie bizantyńskiej.

Ewangeljarz większy, wcześniejszy z roku 1198 zawiera 426 kart (852 stron) pergaminowych (29×22 cm) oprawnych w okładziny deszczułkowe (31×24 cm), powleczone ciemnowiśniowym pluszem ze stylowymi srebrnymi, złożonymi okuciami z wieku XVII; brzegi złożone, dwie klamry obłamane. Na środku wierzchniej okładziny owalna tarcza ozdobiona promieniami ze znakiem I. H. S., przyczem literę H, tworzą figurki M. B. i św. Jana stojące u stóp Ukrzyżowanego; powyżej pod ramionami krzyża inicjały fundatora: S. W.; na dole tarczy, serce z wbitemi trzema gwoździami; na rogach owalne popiersia czterech ewangelistów. Na okładce tylnej zajmuje środek podobna tarcza z M. B. z Dzieciątkiem; w narożach czterej ojcowie kościoła. Św. Augustyn i Hieronim przedstawiają typy identyczne z temi samemi postaciami (popiersia) w kasetonach kopuły kaplicy Boimów, coby wskazywało, że zarówno złotnik, jakoteż rzeźbiarz posługiwali się temi samemi wzorami sztychowanemi (pospolite „Musterbücher“ w w. XVII). Karty: 1, 419, 425 i 426 są czyste. Karty 2 do 12 ozdobione przepysznemi, znakomicie zachowanemi minjaturami zawierają wstęp napisany drobniejszem pismem orm., (karta 2 i 3), następnie (kalendarjum), kanony (4—10) i wreszcie podobną ewangelistę Mateusza (karta 11), oraz ozdobną kartę tytułową jego ewangelji. Karta 129 przedstawia ewang. Marka; karta 130 ozdobny tytuł jego ewangelji. Podobnie zaczynają się ewangelje Łukasza (karta 206 i 207) i Jana (karta 326 i 327). Oprócz tego niemal co druga strona jest ozdobiona oryginalnym ornamentem mniejszym. Na kilku kartach namalował artysta drobne figurki przedstawiające Chrystusa uzdrawiającego ślepego, chromego, głucheego, niewiernego Tomasza, Chrystusa przy studni i t. p., oraz kilka małych okrągłych medaljoników z głowami Chrystusa i świętych. Cała znakomicie komponowana i stylizowana ornamentyka o barwach żywych, (czerwona, niebieska, zielona, różowa, złota, światła: białe), świetnie zachowanych jest typowo wschodnia: ormiańsko-perska, wzgl. turecka. Postacie ewangelistów 13×18

przedstawiają niewątpliwie wzięte z życia typy Ormian. Każda twarz ma swój indywidualny wyraz i swoją charakterystykę wybijającą się ponad przeciętny, konwencjonalny szablon malarstwa bizantyńskiego. Świadczy to, że ewangeljarz pochodzący z epoki rozkwitu sztuki bizantyńskiej jest swego rodzaju arcydziełem wybitnego mistrza, względnie mistrzów współczesnego typowo ormiańskiego malarstwa minjaturowego. Trudne do czytania, jakkolwiek bardzo wyraźne, staranne pismo tuszowe w dwóch kolumnach, składa się z samych dużych liter ormiańskich. Pergamin zachowany bardzo dobrze, jednakże oprawa wymaga naprawy. Z ewangeljarza tego były dotychczas reprodukowane dwie minjatury, mianowicie karta tytułowa ewangelji św. Marka i jedna karta „kanonów“ w książce Glücksa: „Christliche Kunst des Ostens“, tabl. 6 i 7, oraz wstępna karta „Hypotesis“ i karta tytułowa ewangelji św. Jana w dziele Maxa v. Berchema i prof. Józefa Strzygowskiego: „Amida“*) str. 362 i 369. W obu dziełach niema jednak opisu ewangeljarza. Są tam tylko krótkie wzmianki porównawcze. Prof. Strzygowski nadmienia, że ewangeljarz wykonano w dwóch słynnych klasztorach powyżej miasta Tarsus w Armenji cylickiej. Przebogate i przepyszne minjatury tego ewangeljarza o niewyczerpanym skarbie motywów dekoracyjnych roślinnych i zwierzęcych (ptaki, smoki i t. p.) i niegasnącym blasku świetnie zestawionych barw zasługują na jak najrychlejsze i najstaranniejsze wydanie w tablicach kolorowych, tem bardziej, że niektóre ornamenty są już nieco przetarte i ostatecznie, jak każda rzecz, muszą ulegać zniszczeniu czasowemu.

Również wartościowy, lecz pod względem artystycznym znacznie słabszy jest ewangeljarz mniejszy, nowszy. Oprawny w okładziny deszczułkowe, pluszowe ze skromnemi okuciami srebrnemi, z dwiema klamrami (w. XIX); brzegi wzorzysto złożone. Zawiera 270 kart (25×17.5) pergaminowych, czyli 540 stron oznaczonych atramentem, zapisanych tuszem w dwóch kolumnach, pismem ormiańskiem. Na karcie 1 i 2: pierwsze dwie minjatury zdobiące wstęp, na 3—10: „kanony“, na 11-ej ewangelista Mateusz, na 12-ej ozdobny tytuł jego ewangelji; na str. 159 także tytuł ewangelji Marka, karta z przedstawieniem ewangelisty Marka brakuje; na str. 260 i 261 ewang. Łukasz i ozdobny tytuł ewangelji; na str. 419 i 420 ewangelista Jan i ozdobny tytuł jego ewangelji; na ostatniej stronie 541: Chrystus na tronie. Wielkość minjatur, przedstawiających ewangelistów, około 13×18 cm. Prawie na każdej stronie jest narysowany tuszem ornament mniejszy, przeważnie bezbarwny; niektóre rysunki są lekko podkolorowane; pergamin zachowany zupełnie dobrze;

*) W dziele tem podaje prof. Strzygowski ryciny dwóch bardzo podobnych minjatur z ewangeljarza orm. przechowywanego w kościele św. Jakóba w Jerozolimie (str. 363, ryc. 313, 314).

oprawa wymaga również naprawy. Trzy postacie ewangelistów i Chrystusa, oraz wszystkie ornamenty cechuje pewien eklektyzm i kompilowanie motywów dobieranych na wzór ewangeliarza dawnego. Zwłaszcza dwie pierwsze miniatury nie wytrzymują porównania z ewangelia-rzem poprzednim. Twarzom świętych brak również charakterystycznych wyrazów indywidualnych. W każdym razie miniatury tego ewangelja-rza, chociaż są późnem naśladownictwem, zasługują także na wyda-wnictwo barwne, jako interesujący przykład chęci wznowienia tak świe-tnego niegdyś iluminatorstwa ormiańskiego. Reprodukcje z tej książki nie były dotychczas publikowane, ani też wogóle nie była ona opisywana.

Wspomniane przedmioty rzucają pewne światło na znamienne szcze-góło stylowe, ujawnione podczas restauracji katedry.

Katedrę ormiańską zaczęto gruntownie odnawiać w r. 1908, wzgl. 1909. Część najstarszą, wschodnią, t. j. właściwą, dawną świątynię orm. z w. XIV—XV pokryto zewnątrz nową zaprawą wapienną, odczyszczono części kamienne na obramieniach okien, na cokole, gzymsach i na tam-burze pod kopułą, wymieniono kolumny krużganku południowego od ul. Ormiańskiej i klasztornej na dziedzińcu, oraz ozdobiono półokrągłe absydy nowymi kolumnkami w stylu dawnych ornamentów, zaczerp-niętych z dwóch wyżej opisanych ewangeliarzy ormiańskich przechowa-nych w Kurji Metropolit. obrz. orm. Wewnątrz usunięto w tej części tynki z całej absydy, z dwóch przednich filarów dźwigających kopułę nad skrzyżowaniem naw, tudzież ze sklepień nad bocznymi ramionami krzyża i ze sklepienia nawy środkowej. Wnętrze kopuły wraz z tambu-rem ozdobiono mozaikami ze znakomitą kompozycją Trójcy św. na jej sklepieniu, według kartonów prof. Józefa Mehoffera, zaś wymienione sklepienia naw pokryto nową zaprawą wapienno-kredową przygotowaną do dalszych ozdób mozaikowych. Stare tynki wraz z malowidłami z roku 1862 tut. dekoratora teatralnego Dülla pozostały do niedawna tylko na ścianach bocznych pod kopułą, oraz w obu nawach bocznych.

Już w roku 1908/9 odsłonięto w części presbiterjalnej uszkodzone partje pierwotnych ornamentów kamiennych na archiwolcie ostrołuku trjumfalnego, oddzielającego część kopułową od presbiterjum. Na cioso-wem podniebieniu tegoż łuku odkryto słabe ślady polichromji tempero-wej w kształcie popiersi świętych (nie płaskorzeźby, jak mylnie ogło-szono) z nimbami krążkowymi (apostołów lub proroków), zaś na cioso-wych filarach ozdobionych ornamentem wałkowym i plecionkowym, oraz na obu smukłych kolumnach pod łukiem trjumfalnym, całe szeregi wy-kutych w kamieniu, lub alabastrze małych, ozdobnych, przeważnie rów-noramiennych, ormiańsko-romańskich krzyżyków wotywnych i ofiarnych na cześć zmarłych. Pod wieloma krzyżykami są wykute dziury z resztkami kołków drewnianych, w których tkwiły niegdyś haki z zawieszonymi

lampkami srebrnymi i złotymi, lub z podstawkami do małych świec woskowych. Zwyczaj podobny, dodający świątyni, przy pewnym bezładzie, wiele nastroju i uroku zachował się do dziś w cerkwiach wschodnich, rumuńskich, greckich, w kościołach małoazjatyckich i także w kościele św. Grobu w Jerozolimie. Rzecz dla sztuki lwowskiej wielce znamienita i charakterystyczna, że wykuty w kamieniu na obramieniu łuku tryumfalnego i na gzymsach podsklepiennych ornament, roślinny, plecionkowy i karbowy w rodzaju stalaktyków, raczej przecinających się liści palm, lub kasztanów zbliża się bardziej do wczesnochrześcijańskiej względnie romańskiej sztuki włoskiej, niż do prawzorów czysto wschodnich, bizantyńskich. Wprawdzie sztuka cesarstwa wschodniego panowała wówczas wszechwładnie nad całą sztuką zachodnią, jednakże ta sztuka zachodnia, mimo całą swą pochodność (Strzygowski) nie była pozbawiona pewnych cech swoistych, odmiennych, zaczerpniętych z wzorów greckich i rzymskich świata staroklasycznego. Bardzo dawnym motywem dekoracyjnym jest rąbek płaskich, stylizowanych liści na obramieniu łuku tryumfalnego. W identycznej formie znajdujemy go na dyptykach z kości słoniowej Grzegorza W. w Monzy (Kraus: „Gesch. d. chr. Kunst“, t. II, str. 500), w Luwrze w Paryżu (Venturi: „Storia“, t. II, str. 181, fig. 149), w Medjolanie (Pokrowski: „Ewangelie“, str. 393), Watykanie i t. d., a także na archiwoltach portali romańskich. np. w kościele czeskim w Zahne (Mitt. d. Zentr. Kom., Atz: „D. Christ. Kunst“, str. 182) i t. p. oraz w minjaturach wschodnich, nie wyłączając najstarszych ewangeliarzy orm. (Strzygowski: „Amida“). Ornament plecionkowy na drugim pasie archiwolty tegoż łuku różni się natomiast kanciastą, gotycyzującą linią od gładkich, równych plecionek romańsko-włoskich. Jest to motyw typowo wschodni, przypominający arabeski moszeji islamskich i minjatury koranów z w. XV (Kühnel: „Maurische Kunst“, str. 48, ryc. 17, 98, 138, 139 i t. p., Strzygowski: „Amida“ str. 343, ryc. 291). Podobny ornament wschodni wykuty na gotyckim, kamiennym, datowanym obramieniu drzwi z r. 1487 zachował się w romańsko-gotyckiej kolegiacie w Tumie pod Łęczycą; możnaby przypuszczać, że jest to dzieło kamieniarza ormiańskiego. Zaś nadniszczony karbowy ornament gzymsów podsklepiennych, oraz małej wnęki kamiennej przy drzwiach do zakrystji (chrzcielnica), przypomina bardzo żywo romańską i wczesno-gotycką (według Strzygowskiego wschodnio-azjatycką) dekorację architektury południowo-włoskiej (Palermo. Kraus: „Gesch. d. Chr. Kunst“, str. 234; Kondakoff: Histoire de l'art byzantin, str. 25; Atz: „Christl. Kunst“, str. 401). Ornament niemal identyczny znajdziemy też w Armenji, np. w kościele M. B. w Amaghu z wieku XIII (Glück: „Christl. Kunst des Ostens“, ryc. 63), oraz na rzeźbach perskich (Sarre: „Die Kunst des alten Persien“, ryc. 61). A więc już w tak wczesnej sztuce lwowskiej, wieku XIV—XV mamy wyraźne cechy owej mie-

szaniny stylów wschodnich z zachodnimi, ze znaczną przewagą wpływów południowo-zachodnich. Owe charakterystyczne znamiona nadają naszej sztuce nie tylko pewną odrębność zaznaczającą się jeszcze wyraźniej w wiekach następnych, lecz także pewien wdzięk i sentyment zabarwienia lokalnego, przejawiającego się w architekturze, rzeźbie i malarstwie.

Cała architektura katedry ormiańskiej nie jest bynajmniej wiernym powtórzeniem katedry ze stolicy Armenji, Ani. Pod budową „na wzór tej świątyni“, zresztą wielokrotnie przebudowywanej — należy rozumieć tylko ogólne formy zasadnicze. Jeżeli zaś chodzi o szczegóły, to katedra nasza, jak wogóle każda według schematu rytualnego budowana świątynia ormiańska ma wiele cech wspólnych także z innymi dawnymi kościołami orm. np. katedra w Thalisch, kościół św. Grzegorza w Ani, (Diehl: „Manuel d'art byzantin“, str. 445), w Bagaran, Tekor, Daratschitschak, i t. d. (Strzygowski: „Die Baukunst Der Armenier u. Europa“, tom I, str. 15, 22, 29, 187, 336, 337; tom II, str. 536, i „Kleinasien“, str. 205, 209). W budowie lwowskiej katedry ormiańskiej wyczuwa się też wpływy romańsko-gotyckiej architektury zachodniej (Palermo, Monreale; Glück: „Chr. Kunst des Ostens“, tabl. 106). Odnosi się to zarówno do rzutu, jako też do elewacji i struktury murów, oraz do takich typowych motywów późno-romańskich jak wiotkie, narożne kolumny przy łuku trjumfalnym i ornament liściowy (dyptychy) na jego archiwolcie, (Dalton: „Byzantine Art and Archeology“, str. 46, 60, 163, 169). Będą to niewątpliwie wpływy szkoły, czy pracowni wspomnianego architekta niemieckiego Doringa, pochodzącego ze Śląska niemieckiego. Nie można odżalować, że kamienne kapitele i bazy owych kolumn, niestety zupełnie obtłuczono przy rekonstrukcji wnętrza katedry na barok w r. 1723, czy też raczej 1755. Prawdopodobnie byłyby one jednym dowodem więcej na rzecz wpływów sztuki zachodniej. Ledwie dostrzegalne ślady ornamentu przypominają kapitele romańskie kościoła w Jędrzejowie (Sprawozd.*) t. V). Wpływy te przynosili Ormianie sami ze sobą, albowiem wypierani ze swej ojczyzny przez Rosjan, Persów i Mongołów wędrowali do wschodnio-południowych ziem Polski częściej przez Małą Azję i Grecję, lub Morze Czarne, Wołoszę i Dniestr, niż lądem przez Kaukaz i Kijów, albo przez Morze Czarne, Dniepr i Kijów. Ścisłejsze dynastyczne związki Ormian z Grecją istniały już w wieku XI (ks. Zyla: „Katedra Ormiańska“, str. 68). To też w specyficznej sztuce ormiańskiej późnego średniowiecza (w. XIV—XV) na terenie europejskim znajdziemy więcej wpływów góry Atos i starej Serbji, niż połudn. Rosji i Kijowa. Odnosi się to zarówno do architektury, jakoteż do malowideł. Wpływy kijowskie mogłyby nieco oddziaływać za czasów ruskich wieku XI do

*) Sprawozdania Komisji Akad. Umiej. do badania hist. sztuki w Polsce.

XIII (ks. D. Kajetanowicz: „Na historycznym szlaku“, str. 8—9). Cerkwie połudn. Serbji z w. XIII—XV, wykazują wiele cech wspólnych z rodzimą architekturą ormiańską (Dr. Vlad. Petković: „Stari Srpski Spomenici“, str. 10, 15, 25 i inne). Dr. Glück twierdzi, że zarówno zdobnictwo cerkiewne jako też minjatury rękopisów rosyjskich były zależne od ornamentyki ormiańskiej, a nie odwrotnie („Chr. Kunst des Ostens“, str. 34). Zdanie zupełnie słuszne, albowiem kultura ormiańska była o wiele starsza i wyższa od rosyjskiej. Od wielu wieków wyrobiona, swoista sztuka ormiańska wogóle nie potrzebowała się wzorować na żadnej sztuce obcej, lecz mogła tylko ulegać pewnym mimowolnym, nieuniknionym zabarwieniom lokalnym. W tem znaczeniu należy rozumieć wpływy bizantyńskie i zachodnie w Europie, oraz perskie i tureckie na ziemi ojczyznej w Armenji. I naodwrot — sztuka ormiańska, gdziekolwiek rozkwitała, wywierała silny wpływ na sztukę miejscową. Przykładem wspomniane odrzwia w Tumie i choćby płyty nagrobne na dziedzińcach katedry z w. XVII i jeszcze z pierwszej połowy XVIII, oraz hafty na ornatach (w. XVIII), wykazujące w ornamentyce pewien charakter ormiański. Architekturze ormiańskiej przypisuje prof. Strzygowski znaczenie dominujące w rozwoju wczesnochrześcijańskiego i późniejszego budownictwa kościelnego. Inną rzeczą są zmiany późniejsze w całej sztuce bizantyńskiej pod ogólnym wpływem sztuki zachodniej.

Podczas gruntownej restauracji katedry w roku 1909 i dobudowy nowej części od strony ul. Krakowskiej można było stwierdzić po usunięciu tynków ze ścian zewnętrznych czas pochodzenia krużganku od strony ulicy Ormiańskiej, oraz obu zakrystyj i kaplicy od strony dziedzińca klasztornego. Pozostałe oznaki zewnętrzne, jak portale z w. XVI—XVII, i kamienne obramienia okien: w świetlni nad absydą, w nowszej nawie środkowej i w zakrystjach, niemal identyczne co do profilów z obramieniami okien tut. kościołów: Bernardynów, Jezuitów, Benedyktynek, Łazarza i presbiterjum Marji Magdaleny, oraz kościoła farnego (wieży) w Żółkwi, każą przypuszczać, że dobudówki te, albo wykonano w całości, albo też gruntownie przebudowano w pierwszej ćwierci wieku XVII pod wyraźnym wpływem pracowni architekta lwowskiego Pawła Rzymianina. Na jego wpływ wskazuje też, jak słusznie zauważył ks. Prof. Zyła, fryz z metopami (rozety) i tryglifami wieńczący ścianę maskującą zakrystję od strony dziedzińca wschodniego (pałacowego), wzgl. pasażu między ul. Ormiańską a Skarbkowską. Chociaż motyw ten był wówczas tak pospolity i tak powszechnie używany, że nie może służyć za dowód bezpośredniej pracy Rzymianina. Tem bardziej, że jest wykonany nierówno i dosyć prymitywnie.

Możnaby przypuszczać, że w ścianie tej, dziś zupełnie pustej, opatrzonej tylko jednym niedużym, wysoko umieszczonym oknem owalnym

było pierwotne wejście do zakrystji, analogiczne do portalu wiodącego po drugiej stronie absydy do krużganka cmentarnego (od ul. Ormiańskiej). Przypuszczenie takie umacnia sposób wykonania dzisiejszego wejścia do zakrystji, przerobionego z jednego okna, którego część górna pozostała z tem samem obramieniem kamiennem i tych samych rozmiarów, co u innych okien. Zresztą całe założenie architektoniczne tej ściany wskazuje, że był to pierwotny portal podobny do portalu krużgankowego. Także samo umieszczenie dzisiejszego wejścia do zakrystji od strony północnej w przedłużeniu okna nie może być pierwotne. Są to więc tylko przeróbki (nie dobudowy) z wieków XVI i XVII, wzgl. XVIII, pozwalające na przypuszczenie, że zarówno krużganek południowy, bez obecnego sklepienia, od strony ul. Ormiańskiej, jakoteż dzisiejsza pierwsza zakrystja, również z wyjątkiem sklepienia, tuż przy absydzie, wzgl. przy presbiterjum są jednak dawniejszemi częściami katedry, dobudowanemi zapewne po pożarze w r. 1381, przy sposobności jej zupełnej odbudowy około roku 1437. Jak wskazują renes. konsole pod stopami sklepienia w zakrystji starej, odbudowano je ok. połowy w. XVI po pożarze z r. 1527. Dwa silnie wydeptane kamienie w progu dzisiejszego wejścia do zakrystji tworzą razem dawne nadproże kamienne z wyraźnym ornamentem późno-gotyckim, które powinno być z progu wyjęte, należyce naprawione i ponownie użyte do ozdoby portalu. Jest to niewątpliwie część pierwotnego portalu z w. XV—XVI wiodącego do zakrystji od strony wschodniej (obok absydy), albo też z zakrystji do kościoła. O późniejszej dobudowie południowego krużganka świadczy nie tylko częściowe zasłonięcie gotyckich profilów wspomnianego portalu, lecz także zamurowane okno ostrołukowe w prawej nawie bocznej, widoczne do połowy pod dachem krużgankowym.

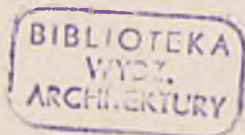
Skromny portal renesansowy obok absydy, wiodący do krużganka, jest w całym układzie architektonicznym bardzo podobny do renesans, obramień okien domu burmistrza Czeczotki w Krakowie z drugiej połowy wieku XVI, wykonanego przez wybitnego architekta Gabrjela Słońskiego (Sprawozd. T. V, str. 7, 9). Nasuwa się więc przypuszczenie współpracy przy ponownej odbudowie katedry ormiańskiej w wieku XVI, jak się zdarzało, (kaplica Boimów), także majstrów krakowskich, może pod kierunkiem Słońskiego. Stosunki między majstrami murarskimi i architektami lwowskimi i krakowskimi były bardzo ożywione. Charakterystyczny dla Słońskiego motyw krótkich wałeczków umieszczonych w rowkach na fryzach nadprożnych znajdujemy też w identycznej formie na datowanym (1570) portalu pod wieżą, oraz na obramieniu zamurowanych drzwi w ścianie domu przy dziedzińcu wschodnim, obok kolumny Augustynowicza z św. Krzysztofem. Na podstawie tych danych trudno jednak orzec, czy w tym czasie, t. j. w drugiej połowie w. XVI

dobudowano cały krążganek od południowej strony katedry, czy też raczej, jak wspomniałem, tylko go odbudowano, t. j. zmieniono sklepienie i przystawiono doń nowy portal renesansowy przy sposobności odbudowy całej świątyni po olbrzymim, najgwałtowniejszym pożarze Lwowa w r. 1527. Przeciw jego budowie dopiero w w. XVI, wzgl. razem z budową nawy na pocz. wieku XVII przemawiają nierenesansowe i niebarokowe kapitele niskich kolumn. Ormiańsko-romański kształt jedyne, zachowanego kapitelu pierwotnego (narożny od str. zachod., czy nie odwrócona baza?), oraz innych dorobionych zbyt sztywnie na wzór dawnych, przypominający pewne szczegóły romańskich rzeźb kamiennych kościoła Cystersów w. XIII w Wąchocku (Sprawozd. T. V, str. 67, 68), świadczy o wcześniejszej epoce. Kilka części pierwotnych kapiteli krążgankowych z wyraźnym ornamentem zachowało się wśród rumowiska na dziedzińcu północnym. Będą one starannie przechowane w lapidarjum katedry, w krążganku klasztornym. Równoczesnemu wybudowaniu krążganka połudn. z katedrą, t. j. z jej częścią najstarszą zaprzecza jednak zastąpienie jego renesansowym sklepieniem krzyżowym górnej części pierwotnego portalu gotyckiego, tudzież dolnej połowy wspomnianego okna prawej nawy bocznej. Dowodziłoby to, że pierwotny krążganek ormiańsko-romańsko-gotycki z w. XV był niższy, miał inne sklepienie i pokrycie i że przebudowano go, przy pewnym podniesieniu terenu, w stylu renesansowym, z pozostawieniem pierwotnych kolumn, po pożarze w r. 1527, uzupełniając następnie przy sposobności budowy wieży ok. r. 1570 nowym portalem od strony wschodniej. W tym czasie zamurowano też prawdopodobnie od zewnątrz, ostrołukowe okno prawej nawy kościelnej, pozostawiając jeszcze otwartą jego szeroko rozwartą ozdobioną malowidłami, głęboką framugę wewnętrzną. Wieżę odbudował na starych fundamentach pochodzący z włoskiej Szwajcarii architekt Piotr Krassowski, właściwie „Szwancar“ (Szwajcar), kosztem obywatela ormiańskiego Andrzeja z Kaffy. Część górna pochodzi z w. XIX. Zaś zmiany przy wspomnianej ścianie wchodowej, wzgl. maskującej zakrystję po prawej stronie absydy, przeprowadzono w sto lat później, przy ustawianiu nowego, ozdobnego portalu kamiennego w zakrystji starej, oraz kamiennego, boniowanego portalu barokowego (z tarczą gmerkową na szczycie łuku), zamykającego dziedziniec klasztorny. Świadczy o tem umieszczona na portalu w zakrystji data: 1671. Niezgrabny, wysoki portal między krążgankiem połudn. (od ul. Ormiańskiej), a wieżą, wykonano razem z przebudową w podobny sposób, analogicznego portalu do dziedzińca klasztornego w r. 1877, data pod krzyżem szczytowym na portalu klasztornym. Całą katedrę odnowił następnie zewnątrz i wewnątrz swoim kosztem, oraz sprawił nowe ołtarze, ambonę i tron biskupi w r. 1723, t. j. po pożarze w r. 1712, prezes i sędzia związku Ormian lwowskich,

Krzysztof Augustynowicz, brat ówczesnego arcybiskupa orm. Jana Tobiasza. Na jego cześć wzniesiono w r. 1726 smukłą dobrze ustosunkowaną, współczesną kolumnę z św. Krzysztofem na kapitelu, na dziedzińcu pałacowym (wschodnim). Restaurację zabudowań klasztornych, kapitułnych i katedry po ponownym wielkim pożarze w r. 1748 przeprowadzono za następnego arcybiskupa ormiańskiego Jakóba, Stefana Augustynowicza (1752—1783). On też dokończył zupełnego przerobienia wnętrza katedry na barok, niszcząc doszczętnie pierwotną polichromję i w znacznej części ozdoby rzeźbiarskie. Odnowienie i przeróbki zabudowań po pożarze klasztoru i wieży w r. 1778 upamiętnia data: „A. D. 1779, 27 julii“, umieszczona nad przejściem z dziedzińca wschodniego do ul. Skarbkowskiej.

Wmurowane w zewnętrzną ścianę zakrystji od str. dziedzińca półn., klasztornego, rzeźby kamienne przedstawiające Chrystusa z niewiernym Tomaszem i św. Zofję z trzema córkami pochodzą prawdopodobnie z wolno stojących nagrobków cmentarnych z w. XVII, które podobnie jak wokoło katedry łać. były niegdyś ustawione przy murach cmentarza, wyłożonego do dziś zachowanymi, rzeźbionymi, orm. płytami nagrobnymi. Płytą wotywną, albo również nagrobną, rodzaj stojącego epitafjum, była niewątpliwie, wykuta w kamieniu piękna postać Madonny z Dzieciątkiem, stojącej na kuli świata opasanej węzłem, umieszczona dziś w niszy nad bramą nowego ogrodzenia cmentarnego od ul. Ormiańskiej. Na lewo u dołu inicjały: ...I. C. L., na prawo data: 1664. Na wotywny charakter tej wypukłorzeźby wskazuje lew spoczywający pod stopami Madonny, względnie pod kulą świata, oraz symboliczny znak w kształcie serca z literą M. przy jego głowie. Bardzo dobrze modelowane głowy Madonny i Jezuska o rysunku zupełnie poprawnym każą się domyślać wprawnego dłuta wybitnego artysty rzeźbiarza (rodzaj Prochenkowicza). Wszystkie rzeźby i charakterystyczne znamiona zewnętrznych murów, określające dzieje katedry powinny być razem z wszystkimi ozdobnemi płytami nagrobnymi (epitafjami), jak najstaranniej konserwowane.

Naprawy wymagają szczyty bram z wieku XIX, oraz owa omawiana ściana maskująca zakrystję między presbiterjum a portalem (z w. XVII—XIX) dziedzińca klasztornego. Dolna jej część, t. j. cokół, a może i partja wyższa, jak się okazuje, jest ciosowa, z której jak zwykle, odpada całemi kawałami, niewiadomo w jakim celu wykonana, gruba powłoka tynku, naśladowująca ukryte pod nim płyty kamienne. Powłokę tę należałoby usunąć, zaś dawną, szlachetną okładzinę ciosową oczyścić i naprawić. To samo odnosi się do ciosowej wieży, bezpotrzebnie grubo wyprawionej, także ze zgołą niekonsekwentną imitacją (bonie, niuty) ukrytych pod nią okładzin kamiennych. Przy sposobności naprawy wspomnianej ściany możnaby też według domniemanego stanu



pierwotnego umieścić w niej wejście do zakrystji i użyć do tego celu dawne nadproże późno-gotyckie (próg w wejściu dzisiejszem), zaś zamiast dzisiejszej prowizorycznej wewnętrznej przegrody drewnianej, wykonać skromną, stylową szafę wiatrochronną. Wejście od północy byłoby zamurowane, wzgl. zastąpione oknem, jak było pierwotnie. Takie umieszczenie wejścia z wiatrochronem do zakrystji przyczyniłoby się też do usunięcia przeciągów w presbiterjum.

Rozpoczętą w roku 1908—1909 z inicjatywy Ks. Arcybiskupa Dr. Józefa Teodorowicza gruntowną restaurację katedry, przerwana przez wielką wojnę, podjęto na nowo w roku bieżącym. Wiele trudności nastęrczała i nastęrcza gruntowna rekonstrukcja całego wnętrza świątyni wraz z ołtarzami i polichromją. Trudno było zastąpić odpowiednim urządzeniem nowem, co prawda nie pierwszorzędnej wartości artystycznej, ale dobre, stylowe ołtarze barokowe, takiż tron biskupi i takąż bardzo zgrabną, udatną ambonę z wieku XVIII. Jednakże żywotne sprawy i potrzeby kultu, oraz chęć przywrócenia wnętrza świątyni pierwotnego wyglądu stylowego, przemówiły decydująco za usunięciem całego mocno nadniszczonego urządzenia barokowego, wykonanego niegdyś, podobnie jak w katedrze łac. bez zrozumienia i uszanowania pierwotnej architektury i polichromji katedry orm.

Dzięki ofiarności Ks. Arcybiskupa Teodorowicza jeden z tych ołtarzy, mianowicie prawy boczny, św. Kajetana dostał się do nowo zbudowanego kościółka w Przedzrymichach pod Lwowem, zaś fragmentaryczny ołtarz główny, drugi boczny M. B. z nawy lewej, części najstarszej; fragmenty dwóch dawniej, w r. 1908, usuniętych ołtarzy bocznych z nawy nowszej w. XVII, oraz ambonę przewieziono do odbudowującego się, przestronnego, barokowego kościoła poreformackiego w Rzeszowie, który od czasu kasaty Józefa II był austriackim magazynem wojskowym, obecnie zaś będzie tamt. kościołem załogowym. Tron barokowy pozostanie w katedrze i będzie zamieniony na okazały konfesjonał.

Dalsze trudności wyłoniły się po uzyskaniu przez Ks. Arcybiskupa marmurowych ołtarzy, ambony i tronu biskupiego z rozbieranego obecnie soboru moskiewskiego na placu Saskim w Warszawie. Tam w ogromnym chramie carskim dostosowane stylem, barwą i materiałem do jednolicie skomponowanych, dużych przestrzeni nie raziły i nie psuły harmonji całości, tu zaś w małym stylowym, zgrabnym kościele ormiańskogotyckim, mimo szlachetność materiału i nawet mimo pewne pokrewieństwo ornamentów bizantyńskich na antepedjach ołtarzy i na tronie rozbijają swą wielkością i masywnością zgrabną architekturę wnętrza. Są jakby wtłoczonem ciałem obcem w organizm stylowo zwarty, wykończony, monumentalny, a odmienny i subtelny. Ale i tu znowu liczyć się trzeba z nielada okazją otrzymania tak ponętne, drogocenne



materiału, w całości już obrobionego i bądź co bądź stylem pokrewnego, chociaż przesadnie wielkich i zbyt masywnych kształtów. Po ustawieniu ołtarza głównego i tronu biskupiego między filarami po stronie prawej okazało się, że byłoby korzystniej cofnąć ołtarz ok. półtora metra w głąb absydy i że cała jego sztucznie złożona nasada nie tworzy dobrej całości, nie łączy się z architekturą i trzeba ją koniecznie usunąć. Może pozostać tylko sama mensa ze schodami; do niej dorobi się odpowiednie cyborjum, ewentualnie z jakąś rzeźbioną figurą i dostosowanymi świecznikami. Podobnie też zbyt szeroko rozwarty tron biskupi, rozpychający bocznymi siedzeniami oba wiotkie, smukłe filary podkopułowe wymaga koniecznego zwężenia i obniżenia policzków przystopniowych, zaś pewne części na końcach stopni trzeba usunąć. Zamiast gładkich policzków przy stopniach tronu możnaby ustawić obie identyczne formą, ozdobione płaskorzeźbą płyty, umieszczone obecnie skośnie na mensie ołtarza głównego. Przy tronie w soborze zamykały one oba przytronowe siedzenia (długie ławy) boczne. Zwężenia mensy i usunięcia ciężkiej, zbyt niezgrabnej nasady granitowej wymaga też jeden ustawiony w nawie środkowej ołtarz boczny. Przeróbce, wzg. przekomponowaniu musi też ulec nieproporcjonalna ambona z czarnego, jak stal twardego marmuru szwedzkiego, która prawdopodobnie będzie usunięta. Cztery nasady ołtarzowe z polerowanego granitu czerwonego w kształcie półokrągło zakończonych, masywnych, ciężkich obramień okiennych dadzą się zużytkować przy zamierzonej dobudowie krytego krużganka, łączącego klasztor P. P. Benedyktynek Orm. z odbudowaną kaplicą P. Najśw. Sakramentu przy zakrystji. Kaplicę tę połączono już z nowszą nawą środkową odpowiednim otworem, ozdobionym oryginalnie przez inż. archit. Witolda Rawskiego*). Dekoracja ta nie jest jeszcze ukończona i będzie w przyszłości odpowiednio polichromowana, wzgl. złożona w związku z ornamentacją całego wnętrza świątyni.

Konieczność wymienionych przeróbek (przywiezionych z Soboru warszawskiego marmurów) uznali też jednomyślnie Członkowie Okręgowej Komisji Konserwatorskiej, zebrani w katedrze podczas pobytu konserwatora malowideł Prof. Rutkowskiego z Warszawy. Tego samego zdania jest również Ks. Arcybiskup Teodorowicz, pragnący możliwie jak najlepiej odnowić, oraz przyozdobić sędziwą archikatedrę ormiańską.

Co do ewent. sposobu estetycznego związania, nieforemnej, lecz z drogocennego materiału sporządzonej ambony z architekturą wnętrza, wyraził Ks. Arcybiskup bardzo dobrą myśl, żeby umieścić odpowiednią kompozycję figuralną i ornamentalną na ścianie i na ambonie samej,

*) Autor pomnika „Orląt” przed Politechniką, oraz innych, oryginalnie skomponowanych, projektów architektonicznych.

jakoteż po przeciwnej stronie obok pomnika Ks. Arcybiskupa Isakowicza, (najlepsze, świetne dzieło art. rzeźb. prof. Jul. Beltowskiego), oraz narożnego ołtarza bocznego. Na dole zaś połączyć obie ściany oryginalnie zaprojektowanymi balaskami, przez co cała najstarsza część katedry zamieni się na presbiterjum, którego dotychczas właściwie niema. Zamiast dzisiejszego przeciwnego ołtarza bocznego możnaby też ustawić jako odpowiednik do ambony, stosownie skomponowaną chrzcielnicę, jak to się często spotyka w dawnych kościołach zabytkowych, naszych i obcych (Monasterzyska, Buczacz, Horodenka, [wspaniałe kościoły barokowe fundacji Potockich], Brzeżany, Biłka szlach., Skała, Wiedeń, Neresheim, Praga, Würzburg i t. d.). Dekoracje ścienne przy ambonie, oraz chrzcielnica mogłyby być wykonane z polerowanego stiuku czarnego i białożółtawego, wzgl. ze stiuku i alabastru. Wreszcie wszystko może jeszcze lepiej połączyć w jedną wspólną harmonję barw i kształtów dobra, artystycznie zaprojektowana polichromja całego wnętrza świątyni, zwłaszcza nowszej, największej środkowej nawy barokowej, przykrytej już nowym, za ciężkim, ale oryginalnie skomponowanym, nieco wklęsłym, bogatym, kasetowanym, stropem drewnianym. Złocenia tego stropu będą mogły pozostać, zaś obecna, za ciemna prowizoryczna jego barwa wiśniowa, będzie później odpowiednio zmieniona na ogólny, zasadniczy ton całego wnętrza. Strop ten, oraz całą najnowszą, przedwojenną dobudowę od ul. Krakowskiej projektował architekt Mączyński z Krakowa. Dobudowa ta o ciemnym wnętrzu wymaga jeszcze od strony ul. Krakowskiej architektonicznego zakończenia w formie jakiejś kruchty, czy portyku i stosownego połączenia z budynkami sąsiednimi. Przy tej sposobności należałoby obmyśleć odpowiednio skomponowany fronton, który mógłby pomieścić wspaniałe, duże mozaiki, zdjęte z nad głównego wejścia soboru warszawskiego. Zachodzi jednak obawa, że ze względu na ich wielki rozmiar ($5 \times 4 m$), oraz na wąskość ulicy Krakowskiej, trudno będzie należycie objąć okiem ich całość, zwłaszcza z widoku frontalnego, były bowiem skomponowane dla dalekiej perspektywy obszernego placu Saskiego. Inne mozaiki soboru, zwłaszcza monstrialnie wielkie kompozycje jednopostaciowe nie przedstawiają wartości artystycznej i do małej katedry ormiańskiej stanowczo się nie nadają. W obu częściach nowszych, t. j. z w. XVII i XIX jest wogóle bardzo mało miejsca dla malowideł figuralnych; polichromja musi się tam ograniczyć przeważnie do kompozycji ornamentalnych.

Nie mamy żadnych wiadomości jakie było pierwotne, ormiańskogotyckie urządzenie katedry w wieku XV, nie zachowały się bowiem żadne zapiski inwentarzowe. Możemy jedynie przypuszczać, że podobnie jak w innych świątyniach ormiańskich ustawiony był tylko jeden wolno stojący ołtarz w absydzie, zasłonięty do wysokości gzymsu podskle-

piennego, dwiema zawieszonemi poza sobą ozdobnie tkanemi, lub haftowanemi, bogatemi kotarami. Podobne kotary zasłaniały też oba wąskie wejścia boczne, jakby drzwi djakońskie w obrządku greckim. Tron patriarchy znajdował się w tyle poza ołtarzem, pod ścianą środkowej konchy absydalnej. Przed kotarą ustawiano stół, albo pulst do czytania ewangelji i do odprawiania rytualnych modłów. Wszystkie ściany były zupełnie wolne; ławek nie używano, wierni stali podczas nabożeństwa, klęczeli, albo też siedzieli na posadzce, ewent. na przynoszonych ze sobą małych dywanach, t. zw. „modlitewnikach“. Ambony też nie było; kazania wygłaszano od ołtarza, wzgl. przed kotarą.

Od r. 1367, t. j. od czasu utworzenia biskupstwa orm. we Lwowie przybył do urządzenia wnętrza katedry ormiańskiej tron biskupi, ustawiony (po r. 1437) przed kotarą po prawej stronie ołtarza, zapewne w tem samym miejscu pod pierwszym filarem, gdzie do niedawna jeszcze był umieszczony, sprawiony przez dyr. Augustynowicza, stylowy tron barokowy z r. 1723. Pierwotne wejście do zakrystji było przypuszczalnie w lewej nawie bocznej, t. j. naprzeciw zamurowanego okna w nawie prawej. Wejście dzisiejsze wybito może w r. 1630, albo jak świadczy data na szczycie łuku ozdobnego obramienia kamiennego, dopiero w roku 1671. Niezastawione i niezastonięte niczem ściany były w całości, aż do posadzki pokryte malowidłami, przedstawiającemi sceny z życia Chrystusa i Marii, Proroków, Apostołów i Świętych, według ściśle ustalonych przepisów rytualnych. (Podlacha: „Malowidła Bukowiny“, str. 61 i d.). Wierny nieumiejący czytać zapoznawał się w ten sposób z najważniejszą treścią pisma św., starego i nowego zakonu. Z powodu braku ołtarzy bocznych ustawiano specjalnie czczone, cudowne obrazy w dość wysoko umieszczonych, płytkich niszach ofiarnych w których zapalano świece woskowe i lampki oliwne. Jedną taką wnękę ofiarną (2×1.20 m) odkryto obecnie po lewej stronie drzwi do zakrystji, przy sposobności odbijania starych tynków. Była ona zamurowana jedną warstwą cegieł, przypuszczalnie w wieku 18, podczas rekonstrukcji wnętrza katedry na barok. W niszy tej był zapewne umieszczony malowany na desce oprawny w srebro dawny obraz św. Grzegorza. Dzisiejszy jest kopją na płótnie przytwierdzonem do starej deski (156×0.92 m) z wieku XVII—XVIII. Ozdobną metalową ramę posrebrzaną fundowali Michał i Katarzyna Piramowiczowie w r. 1755, jak świadczy napis na umieszczonej u dołu ozdobnej tabliczce blaszanej. Wnęka ta mogła być również przeznaczona dla malowanego na desce obrazu M. B. „Jazłowieckiej“, lub „Kamienieckiej“ z w. XV. Po zamurowaniu wnęki przeniesiono obraz M. B. Jazłowieckiej (?) do lewego ołtarza boczego, ustawionego przy tej samej ścianie. Po wyjęciu go z ramy ołtarza okazało się, że deska (135×95.5 cm) jest zmurszała i stoczona przez robaki, zaś na

odwrotnej stronie, prawdopodobnie w wieku XVII czarną farbą napisana data 1423 i niewyraźny podpis fundatora „Crunzego“ (?), powyżej przyklejona ćwiartka papieru z niewyraźnym, zatartym, napisem łacińskim, również z w. XVII, wyjaśniającym pochodzenie obrazu. Z treści tego napisu (znanego ks. Barączowi) wynika, że jest to zaświadczenie Chryzostoma Załuskiego (?), wikarego generalnego Kapituły (?), stwierdzające, że obraz kilkakrotnie zmieniał właścicieli i, że wkońcu Koniecpolski ofiarował go w darze Ormianom. „Działo się to w roku 1424“. Owym Koniecpolskim z w. XV mógłby być kanclerz koronny Jan, piastujący swój urząd w tym czasie, albo Mikołaj Koniecpolski starosta przemyski z ok. połowy XV w. Sądząc według nieco przemalowanych, ciemnych twarzy M. B. i Jezuska, mogłoby to być dzieło dobrego mistrza szkoły bizantyńskiej z w. XV; wzorzyste tło złożone wskazuje jednak na wiek XVI—XVII, zaś szaty (półpostać M. B.) ciemno-niebieskie są prymitywnie i zupełnie przemalowane w wieku XIX. We wspomnianym napisie łacińskim jest wzmianka, że obraz ten darował Czuryło, Koniecpolskiemu, ten zaś ofiarował go Ormianom. Czuryłowie posiadali Jazłowiec dopiero w w.: XVI—XVII, po nich zaś odziedziczyła go Anna Odrzywolska, która cały majątek sprzedała Stanisławowi Koniecpolskiemu hetm. wielk. koron. w roku 1643. Więc może tu być mowa nie o Janie kanclerzu z wieku XV, lecz o Stanisławie Koniecpolskim h. w. kor. Temu zaś zaprzecza ostatnie zdanie napisu, że „to się działo w roku 1424 (wyraźnie, słowami) „Anno Millesimo Qudringentesimo Quarto Vegesimo“. Słowa te odnoszą się widocznie do daty powstania obrazu, co, jak wspomniałem, nie jest wykluczone. Należy zaznaczyć, że w Jazłowcu istniało w w. XVII odrębne arcybiskupstwo ormiańskie, które jednak było zależne od lwowskiego. Twierdzenie ks. Barączka, że Ormianie przybyli do Jazłowca dopiero w w. XVI sprzeciwia się innym podaniom źródłowym, według których mieli oni sami założyć Jazłowiec w r. 1250. W każdym razie obraz ten o pięknych typach twarzy Madonny i Jezuska zasługuje na jak najstaranniejsze odczyszczenie z wszelkich przemalowań i na należytą konserwację. Nie jest wykluczone, że pod lichem przemalowaniem mogą być ukryte resztki cennego, stylowego, temperowego malowidła bizantyńskiego, zbliżonego do typów Madonn z w. XV—XVI (Kondakow: „Ikonografia Bohomaterij“ t. II). Typ Madonny „Jazłowieckiej“ przewyższa jednak subtelnością i delikatnością szlachetnych rysów twarzy, precyzyjną, szablonową typikę Madonn bizantyńskich. Ma w sobie również coś specyficznie ormiańskiego, jakies znamię starej wyrobionej kultury narodowej. Obraz będzie umiejętnie odczyszczony i utrwalony przez prof. Rutkowskiego.

Za arcybiskupa Mikołaja Torosiewiczza (1626—1681) połączyli się Ormianie unją z kościołem katolickim. Rok 1626 jest zatem drugą naj-

ważniejszą datą po roku 1367 (utworzenie biskupstwa) w dziejach orm. katedry lwowskiej. Podobnie jak wówczas za pierwszego biskupa zbudowano kościół nowy, tak teraz za pierwszego arcybiskupa katolickiego powiększono go znacznie dobudową obszernej nawy, i nowej zakrystji w r. 1630. Obecnie odsłonięte, dotychczas zamurwane wysokie okno ponad nowym portalem z nawy (z r. 1630) do kaplicy wskazuje, że dobudowano ją znacznie później po ukończeniu dobudowy nowej części katedry przez arcybiskupa Torosiewicza, może dopiero w r. 1671 (data portalu w zakrystji). Nową część połączono na parterze otwartym, na piętrze zabudowanym krążgankiem arkadowym z klasztorem PP. Benedyktynów orm. Z krążganku tego zachował się jeden współczesny filar kamienny, pokryty bogatą płaskorzeźbą w kształcie stylizowanych gron, liści i gałązek winnych. Wógóle wówczas uległa zmianom cała część zabudowań po prawej stronie absydy katedry. Lewą część wraz z wieżą przebudowano, jak wspomniałem, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVI w. za czasów biskupów Grzegorza II (1554—62) i Barsumasa (Bogdanowicza) (1568—82). Nie ulega wątpliwości, że wraz z nowo dobudowaną nawą, także właściwa, stara katedra otrzymała po r. 1630 zupełnie nowe urządzenie przystosowane do rytuału katolickiego i nową szatę wewnętrzną. Wtedy zapewne zabieleno i zamalowano po raz pierwszy gruntownie, wszystkie dawne bizantyńskie malowidła ściennie i może zamurowano też framugę okna w prawej nawie bocznej od strony krążganka połudn., celem ustawienia w tem miejscu ołtarza bocznego. Drugi ołtarz boczny ustawiono zapewne naprzeciw, przy zamurowanym wejściu do zakrystji. Urządzenie katedry z czasów arcyb. Torosiewicza przypuszczalnie, częściowo spłonęło lub niszczało podczas pożarów w latach 1694 i 1712. Stare, nadniszczone ołtarze rozdowano później innym kościołom. Wedle notatek kronikarskich przechodził Lwów w czasie od r. 1494—1734, czternaście ogromnych pożarów, oprócz wielkiej ilości ogni mniejszych, lokalnych. Z czasów arcyb. Torosiewicza zachowało się w zakrystji katedry kilka obrazów olejnych, malowanych na płótnie drzewie i miedzi, jak kopja cudownego obrazu M. B. Domagaliczowskiej z katedry łac., zesłanie Ducha Św. na Apostołów, św. Grzegorz Wielki, (daty: 1670 na 15 medaljonach na srebrnej szacie) św. Antoni Eremita*) i najwcześniejszy, najcenniejszy, malowany temperą i olejno na miedzi (82·5 × 67 cm) obraz M. B. Różańcowej z 15 medaljonami wokoło siedzącej na obłokach Madonny z Jezuskiem, przedstawiającymi sceny z życia Marji i Chrystusa. Typ Madonny przypomina najlepsze wzory szkół niemieckich Dürera i Holbeinów. Są to charakterystyczne utwory cecho-

*) Pod wezwaniem tego świętego istniał we Lwowie w XVII wieku konwent ormiański „Antonianów“, na Żółkiewskim, do którego wstępowali po przyjęciu unji katol. owdowiali księża orm.

wego malarstwa lwowskiego. Najbardziej typową pod tym względem, jest wspomniana kopja t. zw. M. B. Domagaliczowskiej. Oryginał malowany ol. na desce, umieszczony dziś w głównym ołtarzu katedry łać., (dawniej w rozebranej kaplicy Domagaliczów), wykonał na początku w. XVII, jak wiadomo, malarz i patrycjusz lwowski Józef Scholz-Wolfowicz. Z wieku XVII pochodzi również duży obraz Chrystusa na krzyżu naturalnej wielkości, malowany olejno na blasze, umieszczony dziś w prowizorycznym ołtarzu kaplicy P. N. Sakramentu, tudzież obraz Trójcy św. w bogatej szacie metalowej. Z wieku XVIII zachowały się dwie zasłony obrazów głównych. (M. B. i św. Kajetana), w obu ołtarzach bocznych, oraz dobry obraz ołtarzowy św. Piotra i Pawła, malowany olejno na płótnie (210 × 130) w roku 1799 przez Józefa Choynickiego. („Naprawiał i restaurował Aleks. Włodzimirski w roku 1879“). Dowodzi to, że zwyczajem tradycji podczas ustawiania nowych ołtarzy barokowych w r. 1723 umieszczono w nich wszystkie pietyzmem uświęcone obrazy dawne z ołtarzy usuniętych. Także obecnie będą dawne obrazy ołtarzowe po należytem odczyszczeniu i naprawieniu ponownie umieszczone w nowych, odpowiednio przerobionych, ołtarzach marmurowych.

Nadzwyczajną wartość zabytkową pod względem stylu i kultury przedstawiają wspomniane krzyżyki wotywnne, wykute bezpośrednio w ciosach filarów, kolumn, oraz obramień dawnego gotyckiego portalu południowego pod krużgankiem i obu zamurowanych okien w nawie nowszej na końcu naw bocznych świątyni dawnej. Są to swego rodzaju unikaty niespotykane w żadnej innej świątyni w Polsce. Zależnie od wartości złożonej ofiary w naturze, lub pieniądzech, rysowano je skromnie rylcem, lub też wykuwano ozdobnie w formie mniejszej, lub większej, od 15 do 40 *cm* wysokości i takiejże szerokości. Wszystkie te wota mają kształty przeważnie równoramienne krzyżyków romańskich, wzgl. wczesno-chrześcijańskich (Kraus: *Gesch.*, II, str. 599), ozdobionych charakterystyczną plecionką, węzłami i stylizowanymi liśćmi. Kilka bogatszych wykuto na odrębnych płytkach alabastrowych, wpuszczonych w ciosy filarów od strony dawnej nawy głównej. Płytki większe zawierają po dwa, lub trzy krzyżyki obok siebie; u góry między ich ramionami wykuto małe medaljoniki z ormiańskimi literami, lub rozetkami, w narożnikach trójkąty z rozetami, u dołu zaś wypukło wyrzeźbione ormiańskie napisy w jednym, lub dwóch wierszach ponad sobą. Podobnie jak wota srebrne i złote, owe serca, nogi, ręce, oczy i t. p. zawieszane na ołtarzach w kościołach łać., opowiadają i one historję serc i uczuć ludzkich, czasy smutku, trwogi i niedoli, oraz chwile szczęścia, radości i spełnienia modłów. Różnią się zaś od wotów łać., tem, że wykuwano je przeważnie na pamiątkę i cześć zmarłych. Okazały się zaś o wiele trwalszemi od szlachetnego kruszcu ulegającego łatwej

zagładzie wśród niepowodzeń i klęsk dziejowych. Przetrwały szczęśliwie wiele otynkowań i zamalowań przez siedm wieków, obecnie zaś będą z całym pietyzmem i pełnem zrozumieniem ich nadzwyczajnej wartości odczyszczane i troskliwie konserwowane. Najstarsze z nich, jak wskazują kształty wczesno-romańskie, wzgl. bizantyńskie pochodzą z samego początku istnienia katedry ormiańskiej w wieku XIV—XV. Są to owe prawie równoramienne krzyżyki, ozdobione plecionkami skromnemi na każdym rogu, zaś bogaciej rozwiniętymi, zakończonemi stylizowanemi listkami akantu u spodu ramienia dolnego. Kształty niemal identyczne znajdują się przedewszystkiem w kościołach Armenji: Achtamar, Amaghu i in. (Glück: Chr. K. d. O. str. 39, tabl. 62, 63), tudzież w Ławrze na górze Athos (por. Dalton: „Byzantine art and Archeology“, str. 169, fig. 98, 711, fig. 445; Diehl Charles: „Mannel d'art byzantin“, str. 430, fig. 207). Na dwóch dawniej wyjętych płytkach alabastrowych, przechowywanych w pałacu arcybiskupim, oraz na podobnej świeżo odkrytej na lewym filarze nawy zachowały się napozór zupełnie wyraźne litery i napisy ormiańskie. Jednakże z powodu rozmaitych skrótów i zmian samych liter są to jakby stenograficzne znaki języka staroormiańskiego bardzo trudne, lub wręcz niemożliwe do odcyfrowania nawet dla najbieglejszych Armenistów. Więc jedynie drogą porównawczej analizy stylowej można oznaczyć czas ich pochodzenia, lecz tylko w przybliżeniu, gdyż ustalone formy bizantyńskie stały się rytuałem i powtarzały się prawie bez zmian przez kilka wieków. W sztuce cerkiewnej greckiej i rosyjskiej trwają one właściwie do dziś, najlepszym tego dowodem są właśnie ornamenty w kształcie bardzo, podobnych krzyżyków na przywiezionych z soboru warszawskiego antepedjach ołtarzowych i na tronie biskupim. Przyszły historyk sztuki będzie je po wiekach badał i oglądał z niemałym zdziwieniem i wręcz z niedowierzaniem, że mogły być wykonane i to w marmurze, z tak wielką starannością, jeszcze w wieku XX. Są one wprawdzie nieco przestylizowane, jednakże bez najmniejszego śladu zaznaczenia ducha swej epoki, owego niebywałego fermentu i ciągłych zmian jakie właśnie w całej dziedzinie sztuk pięknych obecnie przeżywamy. Na obu płytkach w pałacu arcyb. (wcześniejsza orm.-roman., późniejsza orm.-gotycka) wykuto po trzy krzyżyki; środkowy wyższy i dwa mniejsze po bokach. Jest to symbol ukrzyżowania Chrystusa wśród dwóch łotrów. Na płytce „romańskiej“ odczytano napis na medaljonikach: „Der Astvac Hisus Kristus“ t. zn. „Pan Bóg Jezus Chrystus“. Pierwsze słowo napisu u dołu opiewa: „Pamiętaj“.

Krzyżyki w podobnej formie z wieku XI i XII znajdujemy też w Bułgarii, np. w cerkwi św. Zofji w Ochrydzie (Prof. Dr. B. Filow: „D. albulgar. Kunst“, str. 13). Podobne ornamenty plecionkowe i liściowe

zachowały się też w naszych kościołach romańskich, np. w kapitularku klasztornym opactwa Jędrzejowskiego (Sprawozd. T, VI, str. 105). Znajdziemy je również w kościele św. Marka w Wenecji, w ornamentyce drzewnej Algieru (Kühnel: „Maurische Kunst“, tabl. 21) i w obu wspomnianych ewangeljarzach orm. Nieco późniejsze będą krzyżyki, ujęte u góry linją ostrołuku mauretańsko-gotyckiego, t. zw. „oślego grzbietu“, oraz owe typowe bizantyńskie (bizant.-ruskie), których ramiona są zakończone jakby trzema ramionami krzyżyków mniejszych. Całe szeregi takich wrytych w kamieniu, jakby małych arkadek ostrołukowych zachowały się na dwóch gzymsach bocznych pod sklepieniem presbiterjum katedry ormiańskiej. Podobny ornament jest też wryty na jednej z najstarszych nagrobnych płyt ormiańskich na środku cmentarza od ulicy Ormiańskiej. Jest to typowy ornament wschodni używany w miniaturach islamskich (Kühnel: „Miniaturmalerei im islamischen Orient“). Na płycie tej odczytał Ks. Prof. Leon Isakowicz wykutą w kształcie liter ormiańskich datę: 1480. (?) Brak jakiegokolwiek znaku krzyża na wszystkich nagrobnych płytach orm., nawet z połowy wieku XVII i z w. XVIII, więc już po przyjęciu unji katolickiej, tłumaczy się tem, że były one według zwyczaju i rytuału z góry przeznaczone na chodzenie po nich i zupełne zatarcie wszelkich ozdób i napisów przez stopy ludzkie. Miała to być pewnego rodzaju ekspjacja, zmazanie win i grzechów zmarłego, przyczem stąpanie po znakach krzyża byłoby oczywiście profanacją i urazą uczuć religijnych. Skromne ozdoby plecionkowe na brzegach obu najstarszych płyt nagrobnych z w. XIV—XV są typowymi ornamentami t. zw. „stylu Omayadów“ z wieku VIII—IX (Kühnel: „Maurische Kunst“, tabl. 23), używanymi również w miniaturach hiszpańsko-mauretańskich (tamże: tabl. 138).

Miejsce i sposób wyrzycia, wzgl. wykucia, oraz rodzaj przemalowania krzyżyków wotywnych może nam wyjaśnić niejedyn szczegół budowy i dziejów katedry. Krzyżyki wykute na framudze portalu południowego pod krużgankiem wskazują, że dzisiejsze drzwi żelazne z ozdobnym zamkiem pochodzą już z epoki późniejszej, gotycko-renesansowej w. XVI. Krzyżyki na filarach na końcu dawnej nawy głównej, przy ambonie i obok nagrobka ks. arcybiskupa Isakowicza dowodzą, że nawa ta całą swą szerokością łączyła się z pierwotnym portykiem czyli kruchtą wstępną, którą, jak wskazuje jedno odkryte okno po lewej stronie ambony, nie była od tej nawy szersza. Na kamiennym obramieniu tego okna wykuto również krzyżyki wotywne, więc pierwotnie nie było ono zasłonięte, ani oszarowane, wzgl. pomalowane. Drugie prawe okno jest jeszcze ukryte poza zasłoną ołtarza. Wczesnorenesansowe, nie gotyckie obramienie okna odkrytego świadczyłoby, że budowę kościoła ukończono znacznie później, albo, że okno to wybito w murze, lub

tylko zmieniono okładziny kamienne, może dopiero po pożarze w r. 1527., albo w w. XVII. Potwierdza to również późniejsza forma wykutych na jego obramieniu krzyżyków ofiarnych. Po zamurowaniu obu okien podczas dobudowy nowej części katedry w r. 1630 zamieniono framugę wewnętrzną okna prawego, w nawie bocznej, na małą szafkę ścienną, zamkniętą współczesnymi drzwiami żelaznymi, zaś framugę okna lewego (od wejścia) przerobiono na wejście na schody, prowadzące na dawną ambonę barokową.

Jedyną rzeźbą figuralną z późnej epoki bizantyńskiej jest w katedrze duża, stojąca, kamienna płyta nagrobna Wielkiego Patriarchy ormiańskiego, Stefana, który, jak głosi później dodany napis łaciński, zmarł we Lwowie podczas przejazdu do Rzymu w r. 1551. Wykonano ją niewątpliwie około połowy w. XVI i jakkolwiek nie przedstawia większej wartości artystycznej, ma jednak, zwłaszcza dla Lwowa, doniosłe znaczenie zabytkowe pod względem ikonograficznym i stylowym, jako jedyny, typowy okaz postaci rzeźbionej o cechach bizantyńskich (twarz, broda, ręce, układ fałdów szat liturgicznych i t. p.) pod wybitnym wpływem sztuki zachodniej. Postać jest pomyślana i skomponowana w pozycji stojącej. Patriarcha jest przedstawiony jako żywy, a nie zmarły; błogosławi wzniesioną ręką prawą, lewą zaś opiera się na długiej lasce krzyża, pod głową brak poduszki, otwarte oczy patrzą przed siebie, stopy są ułożone zupełnie poziomo. Znamiona te wykluczają wszelkie przypuszczenie, jakoby płyta ta mogła być nagrobkiem leżącym. Jeżeliby była nawet kiedykolwiek w takiej pozycji w murze umieszczona, to była to tylko pomyłka, którą wnet naprawiono i ustawiono ją, jak obecnie, pionowo. Na mitrze Patriarchy Stefana widzimy również dwa skromne równoramienne krzyżyki „greckie“, ale forma ich jest już zupełnie inna.

Bardzo ostrożne i uważne odkrywanie dalszych krzyżyków wotywnych z pod tynków na drugim filarze lewym, na obu filarach na końcu dawnej nawy środkowej, oraz na kamiennym obramowaniu drugiego okna w ścianie pod ołtarzem bocznym naprzeciw ambony, jest niezmiernie ważne ze względu na kryjące je powłoki polichromij. Polichromje te są co do koloru i techniki identyczne z odkrytymi malowidłami we framudze okiennej, oraz z resztkami na filarach i ścianach. Dowodzą więc o dawniejszem pochodzeniu krzyżyków, oraz o racjonalności przypuszczenia, że najstarsze, pierwotne wnętrze świątyni Doringa, t. j. przed pożarem r. 1381 nie było wcale malowane. Mogłoby się здаwać, że jednak ściany były ozdobione malowidłami, a pierwotnie pozostawiono bez polichromji tylko wszystkie partje kamienne, które zgóry przeznaczono do wykuwania na nich owych krzyżyków ofiarnych. Domniemaniu takiemu przeczą jednak odkryte części najdawniejszej za-

prawy wapiennej, przylegającej bezpośrednio do murów z dzikiego kamienia, zupełnie czyste i wygładzone, bez śladów jakiegokolwiek farby, zarówno w przekroju, jako też na powierzchni. Co więcej, dość grubą warstwę tej pierwotnej, bardzo silnej, czystej wyprawy murów nasiekano później pod oszarowanie nowsze i najnowsze, przeznaczone pod malowidła. Zrozumiałe jest, że przy takim nasiekiwaniu tynku, odpadł on miejscami aż do nagiego muru i tam widzimy dziś zaprawy inne, późniejsze z w. XVII, XVIII i XIX.

Jak wykazują liczne ślady na ścianach, oraz większe partje zniszczonych malowideł na drugim filarze lewym — pierwsze, najdawniejsze polichromje wnętrza katedry, przypuszczalnie z r. 1437 o barwach ciemno ceglanych, zielonych i granatowych były wykonane na cienkiej warstwie wapna, wzgl. bezpośrednio na ciosach filarów. Z tego czasu mogą pochodzić dość wyraźne ślady stojącej postaci, naturalnej wielkości, świętego w szatach patriarchalnych ze zwisającymi od pasa kutasami, u góry drugiego filara lewego. Poniżej widnieją dwie półpostacie świętych naturalnej wielkości, namalowane jedna na drugiej. Dwa przesunięte, niekryjące się, okrągłe nimby krążkowe (nie pierścieniowe) i zarysy dwóch półpostaci są jeszcze dobrze widoczne. Do tej kategorii malowideł należą też ślady ośmiu półpostaci świętych z nimbami krążkowymi na podniebieniu łuku triumfalnego.

Ta sama powłoka barw ciemno ceglanych, zielonych, szafirowych znajduje się na odkrytych krzyżkach wotywnych, na filarze kamiennym przy ambonie, oraz na filarze z wymienionymi malowidłami. Zapewne była ona również widoczna na krzyżkach innych filarów odczyszczonych i oskrobanych do nagiego kamienia bez zwrócenia uwagi na szczegóły tak ważne i tak wiele mówiące o najdawniejszych dziejach katedry. Z jednej strony dowodzą one, że jak wspominałem poprzednio, świątynia pierwotnie nie była polichromowana, z drugiej zaś, że wszystkie odkryte krzyżki wotywnie, o formach najdawniejszych, romańskich i późniejszych gotyckich (łuki mauretańskie) wykuto w w. XIV—XV przed polichromją, czyli, że kościół pomalowano znacznie później po zupełnym wykończeniu odbudowy w r. 1437. Możliwe jest, że wota następne po wykonaniu pierwszej polichromji, wykuwano, mniej więcej do czasu przyjęcia unji katolickiej na początku w. XVII, na neutralnych miejscach malowideł, które potem odpowiednio zamalowywano i że po zniszczeniu pożarami i czasem odmalowywano świątynię kilkakrotnie na nowo, przemalowując również świeżą farbą kryjącą wszystkie krzyżki ofiarne. W wielu miejscach katedry przeprowadzone dokładne badania wykazały pięć, a licząc ostatnią polichromję z r. 1862, nawet sześć warstw tynków i malowideł. Ścisłość i pewność ustalenia tych warstw jest oczywiście bardzo utrudniona z uwagi na to, że przed

każdą ponowną polichromją tynki dawniejsze poprawiano i narębywano, przyczem miejsca odstające i wydęte odpadały wielkimi kawałami, bądź do nagiego muru, bądź też tylko do jednej z warstw poprzednich, którą znowu zwilżano i rąbano młotkiem lub kielnią. Są więc warstwy wielokrotnie, mniej lub więcej nasiekane, ale są też miejsca, gdzie polichromja ostatnia z r. 1862 znajduje się na zaprawie przylegającej bezpośrednio do muru, bez żadnych śladów tynków dawniejszych. Zaczynając od polichromji najdawniejszej, w przybliżeniu z r. 1437. lub z około połowy w. XV, warstwa następna mogłaby pochodzić z końca tego wieku lub początku w. XVI po pożarze w r. 1494, trzecia zaś z około połowy w. XVI po wielkim pożarze w r. 1527, czwarta z r. 1630 po przyjęciu unji, piąta z r. 1723 — gruntowne odnowienie całego wnętrza przez Dyrektora Krzysztofa Augustynowicza albo z r. 1755 — przeróbka na barok; wreszcie ostatnia z r. 1862. Najsilniejsze podkłady miały polichromje dawniejsze i malowidła z czasów Augustynowicza. Zaprawa z tego czasu składała się z domieszki sieczki względnie drobnej słomy*) i włókien kory brzozonej. Włókien przędzy lnianej (nie „włosienia“? „lnianego“?) używanej tylko do malowideł freskowych, jak mylnie ogłoszono**) niema nigdzie ani śladu. Wszystkie polichromje najdawniejsze i nowsze z w. XVIII wykonano tylko temperą. Malowidła pierwszych trzech warstw, t. j. do r. 1630, były wykonane w stylu bizantyńskim, stąd małe wśród nich różnice kolorystyczne i stylowe. Cienkość i kruchość leżących na sobie najdawniejszych warstewek pobiałów (tynków) wzgl. samych farb, świadczy, że malowidła pierwotne były po zniszczeniach tylko odmalowywane i na wielkich przestrzeniach retuszowane, nie zaś malowane zupełnie na nowo przy odbijaniu pierwotnego, silnego podkładu wapiennego. Na polichromję z w. XVII, t. j. z pierwszej epoki pobizantyńskiej, renesansowo-barokowej, wskazują zaledwie drobne ślady i ułamki ornamentu linearnego i roślinnego (groteski) o kolorze żółtawym i brązowym. Podobne, ale znacznie większych rozmiarów są resztki ornamentu barokowego z w. XVIII na owej zaprawie z domieszką włókien kory brzozonej. W kilku miejscach, gdzie widocznie tynk dawniejszy odpadł, znajduje się zaprawa z domieszką sieczki także pod malowidłami bizantyńskimi.

Odkryta na drugim filarze lewym półpostać świętego w koronie na głowie z dużym nimbem krążkowym ozdobionym ornamentem (kolor szary, ceglasty i biały) t. zw. „palmetek“, mogłaby przedstawiać św. ormiańskiego. W tem samym miejscu na filarze po przeciwnej stronie mogła być namalowana inna postać świętego, lub świętej. Podobny ornament palmetkowy

*) Środka tego, jako silnie wiążącego zaprawę wapienną, używają murarze do dzisiaj.

**) „Słowo Polskie“.

jest bardzo starym motywem greckim i bizantyńskim. Znajdujemy go niemal w identycznej formie na malowidłach cerkwi staroserbskich (Dr. Petković: „Stari Srpski Spomenici“, str. 20), na freskach na górze Atos (Diehl „Mannel“, j. w., str. 769, fig. 396), na malowidłach cerkwi bukowińskich (Podlacha: „Malowidła“, j. w., str. 72, tabl. V, 13), także w ornamentyce mauretańskiej (Kühnel: Maurische Kunst; tabl. 17., wiek 10; tabl. 132, 15 wiek. Glück: Chr. K. d. O. j. w. tabl. 105, wiek 12 i t. p. Atz: „Christl. Kunst“, str. 131, fig. 210) i w kościołach zachodnich, np. św. Jakóba w Chebie = Eger (Atz: „Chr. Kunst“, str. 400, fig. 663); na portalu romańskim w św. Stanisławie pod Haliczem (Dr. Pełeński: „Halicz“ str. 22, ryc. 11) i t. d. Postać tego świętego, malowana również temperą na zaprawie wapiennej pod silnym wpływem sztuki zachodniej, jest utworem późniejszym. Różni się dość znacznie od resztek innych malowideł na tym samym filarze, na ścianach i we framudze okiennej. Korona na głowie świętego zbliża się do skromnych form gotyckich, przypomina też nieco malowidła bukowińskie, zwłaszcza w cerkwi św. Jerzego w Suczawie. Osiedla Ormian na Bukowinie i Wołoszczyźnie były wcześniejsze, niż w Polsce i na Rusi. Biskupem ormiańskim we Lwowie przy końcu w. XVI (1589) był pochodzący z Suczawy patriarcha mołdawski Jan II. Zaś prof. Podlacha stwierdza, że „jak w XIV w. potężna Serbja stała się środowiskiem rozbudzającego się ruchu artystycznego, tak w XV i XVI w. przesuwa się punkt ciężkości produkcji artystycznej ku Grecji i Wołoszczyźnie, gdy równocześnie na północy poczyną się objawiać ożywienie wśród szkół ruskich“ („Malowidła Bukowiny“, str. 198). Nie ulega więc wątpliwości, że wpływy malarzy bukowińskich, gdzie wszystkie cerkwie były i przeważnie są jeszcze zewnątrz i wewnątrz od sklepienia do posadzki, wzgl. od dachu do cokołu pokryte malowidłami, oddziaływały też na polichromję katedry ormiańskiej we Lwowie.

Po usunięciu ołtarza (św. Kajetana) z prawej nawy bocznej odbili murarze tynk z filarów, ścian i sklepienia do nagich kamieni. Zauważono przy tem wyżej wspomniane zamurowane okno wychodzące na sklepienie i strych krużganka południowego, które odsłonięto również bez uprzedniego zbadania tynku i muru, wyrządzając dla historii sztuki niepowetowaną szkodę. Dokładne zbadanie warstw tynków na murze zakrywającym framugę okienną, oraz na ścianach sąsiednich było dla dziejów katedry i jej polichromji niezmiernie ważne. Na podstawie ich porównania z pobiałami na ścianach można było ustalić z jednej strony w jakim czasie okno zamurowano, z drugiej zaś kiedy wykonano polichromję na ścianach sąsiednich, z której pozostały tylko resztki przy posadzce. Także rodzaj cegły i kamieni, oraz wążek muru zasłaniającego framugę okna mógł wyjaśnić i ustalić czasokres polichromij i ustawiania ołtarzy bocznych. Dowiedziałem się tylko od murarzy, że na tym murze

zasłaniającym okno była jakaś nasiekana zaprawa. I ten szczegół jest nader ważny i znamieny. Świadczy bowiem, że przez pewien okres czasu po zamurowaniu framugi okiennej ściana była wolna i była przygotowana pod nową zaprawę z polichromją, nie zaś pod ustawienie wysokiego ołtarza bocznego, co mogło nastąpić najwcześniej przy końcu wieku XVI, albo raczej, dopiero po roku 1630. t. j. po przyjęciu przez Ormian lwowskich unji katolickiej. Czy były na tej nasiekanej zaprawie jakieś ślady polichromji, już niepodobna się dowiedzieć. Należałoby przypuszczać, że jednak były, bo napróżno wyprawy ściany nie nasiekano. Konsekwentnie łączą się z tem inne wnioski i przypuszczenia. Mianowicie, że framugę zamurowano może równocześnie z budową nowego sklepienia i dachu nad przylegającym krużgankiem południowym, około połowy wieku XVI za biskupa Kiliana (1516—1549). We framudze tej umieszczono bowiem żelazną ankrę wiążącą sklepienie krużganka z murem katedry. W tym celu dostawiono część muru z cegły, a raczej przymurowano ramię (zastrzał) kotwy do lewej ściany (szpaletu) głębokiej framugi okiennej, niszcząc dość znacznie jej polichromję figuralną i ornamentalną. Takie oszpece nie wnętrza okiennej wymagałoby oczywiście jej zupełnego zamurowania i wyprawienia ściany do jednej płaszczyzny. W następstwie tego zaś musiano by pokryć ją malowidłem dostosowanym do polichromji całego wnętrza świątyni, którą niewątpliwie naprawiano wtedy i odświeżano po pożarze z roku 1527, choćby z konieczności po założeniu trzech innych kotew od strony krużganka. Więc nie jest wykluczone, że wówczas cała ściana nawy bocznej była wraz z zamurowaniem okna na nowo pomalowana. Z drugiej zaś strony zastanawia zupełnie nieuszkodzone, ani nawet nie retuszowane malowidło w miejscu przebiccia ściany framugi przez żelazną sztabę kotwi. Wskazywałoby to na fakt, że całą polichromję framugi wykonano jednak dopiero po założeniu ankry i naprawieniu muru, wzgl. wyłożeniu jej ścian bocznych nową warstwą cegły. W tym wypadku nowo pomalowanej framugi nie zamurowano, lecz pozostawiono ją odkrytą, przypuszczalnie aż do roku 1630. W łączności z tem pozostaje do rozwiązania problem, kiedy ostatecznie dobudowano nowe sklepienie krużganka i kiedy zakładano owe kotwy? Przy końcu wieku XV, czy też dopiero po roku 1527. Wszystko to można było pewniej określić i ewent. ustalić datę odbudowy krużganka przez bardzo ostrożne usuwanie tynków i oględne, powolne odmurowanie okna, przy równoczesnym jaknajdokładniejszym badaniu każdego szczegółu muru, zaprawy i malowideł. Dla obeznanych ze ściennymi malowidłami bizantyńskimi rozumiało się niejako samo przez się, że skoro odkryto ich ślady na łukach, ścianach i filarach świątyni, to muszą one też znajdować się we framugach wszystkich okien, zwłaszcza tak głą-

bokich i szeroko rozwartych jak framuga okna omawianego. O istnieniu zaś tego zamurowanego okna gotyckiego wiedzieli wszyscy, którzy byli zatrudnieni i przypatrywali się swego czasu naprawianiu dachu nad krążgankiem. Szczyt jego ostrołukowego obramienia kamiennego ze śladami po kracie żelaznej wystawał dość wysoko ponad osadę sklepienia. O jakichkolwiek bliższych badaniach całego otworu okiennego nie mogło wówczas być mowy z powodu zasłaniającej go, przybitej hakami do ściany wysokiej i ciężkiej nasady ołtarza barokowego, sięgającej do szczytu sklepienia nawy. Po przeciwnej stronie w nawie lewej okna nie odkryto. Natomiast wyłaniają się z pod ostrożnie odbijanych tynków, ślady otworu drzwi zamurowanych ceglami. Byłoby to przypuszczalnie pierwotne wejście z zakrystji starej do kościoła, które zamurowano przy odbudowie krzyżowego sklepienia z renesansowymi konsolami kamiennymi pod jego stopami (w wieku XVII). Jedna ze stop sklepiennych wraz z filarem spoczywa właśnie na środku arkady, gdzie pierwotnie mogło być okno (w w. XIV), następnie zaś drzwi w wieku XV—XVI. W każdym razie zakrystję starą dobudowano przypuszczalnie dopiero po roku 1437 i wówczas już zniesiono zupełnie, t. j. przemurowano otwór okienny, zamieniając go na drzwi, które również zamurowano jak świadczą ślady polichromij w wieku XV—XVI, a nie dopiero w wieku XVII, celem ustawienia w tym miejscu ołtarza bocznego M. B. „Jazłowieckiej“, wzgl. „Kamienieckiej“.

Resztki odkrytych na tej ścianie pod ołtarzem M. B. malowideł na późniejszej, trzeciej z rzędu zaprawie zbliżają się całą swą fakturą do malowideł we framudze okna. Wskazują więc, że były wykonane najpóźniej w wieku XVI i, że wówczas już w tym miejscu nie było żadnego otworu. Praca przy odbijaniu tynków w tej części katedry nie jest jeszcze ukończona. Dalsze badania i skrupulatne odkrywanie murów mogą ujawnić nowe szczegóły wyjaśniające dzieje tej strony świątyni.

Malowidła we framudze okiennej są niezmiernie interesujące pod względem ikonograficznym i stylowym. Ucierpiały one dość znacznie przez zamurowanie framugi i wypełnienie jej gruzem, oraz przez nieumiejętne odsłonięcie i niepowołane próby odczyszczania. Nie są to „najklasyczniejsze freski“, jak mylnie ogłoszono („Słowo Polskie“), lecz zwyczajne malowidła temperowe. Przedstawiają one u góry, na sklepieniu ostrołuku medaljon z popiersiem Chrystusa (Pantokratora), na obu ściankach dwie całe postacie świętych nadnat. wielk. z dwiema postaciami mniejszemi, u dołu zaś na pochyłym glifie swobodny ornament zwitek roślinnych ze stylizowanych liści i kwiatów, każdą ściankę framugi ujmują pasy ciemno-brązowe z białymi obwódkami. Otwór okna (1'95 × 0'84 cm) z wąskim gotyckim obramieniem kamiennem ze śladami krat żelaznych był zamurowany jedną warstwą starej cegły.

O jakimś okopceniu framugi i „zeszkleniu“ cegły wskutek pożaru, wogóle mowy być nie może, bo w takim wypadku po malowidłach nie byłoby nawet śladu. Wręcz przeciwnie nowsza warstwa czystej cegły, którą wyłożono całe wnętrze framugi ($3\cdot34 \times 1\cdot88 \times 1\cdot25$ m), zaś na jej wyprawie, prawdopodobnie drugiej z rzędu wykonano odkryte malowidła temperowe, wykazuje, że musiano ją przemurować po jakimś silnym pożarze, który zniszczył pierwotny mur kamienny wraz z dawnym obramieniem okna. Pewne ślady okopceń wyprawy pod malowidłami wskazują, że wykonano je na nowym pobiale po jakimś mniejszym pożarze. I tu właśnie wyłania się ów bardzo trudny do rozwiązania wspomniany problem z jakiego czasu może pochodzić owa okładzina ceglana, całej wnęki okiennej, a tem samem i wykonane na niej malowidło. Mogą być brane pod uwagę dwie, a nawet trzy znane daty zasadnicze. Najwcześniej mogło się to stać bezpośrednio po pożarze w roku 1381, czemu jednak zaprzecza do pewnego stopnia kształt i układ nowszej cegły w okładzinie, oraz późnogotyckie obramienie okna. Drugą datą byłoby zupełne wykończenie odbudowy i polichromji katedry około połowy wieku XV i wreszcie ponowna jej rekonstrukcja po pożarze w roku 1494, albo aż po roku 1527. Nie jest wykluczone, że wówczas już zamurowano okno od zewnątrz z powodu przykrycia krużganku wyższym dachem. To mogło być przyczyną, że polichromja framugi ocalała przy pożarach późniejszych.

Nie zawsze mogą być miarodajne, co do ściśłego datowania malowideł bizantyńskich ich styl i technika wykonania, gdyż, jak zaznaczyłem poprzednio, identyczność form i techniki powtarza się w tej sztuce przez kilka wieków. Różnice znaczniejsze występują dopiero w wieku XVI, XVII i XVIII pod wyraźnym i silnym wpływem malarstwa zachodniego. Jednakże zdarzają się wypadki, że np. obrazy cerkiewne w Małopolsce i malowidła freskowe w cerkwiach bukowińskich wykonywano jeszcze w XVIII stuleciu, ściśle według dawnych wzorów bizantyńskich. W trudnem oznaczaniu malowideł bizantyńskich, co do czasu ich powstania mogą raczej być pomocne, pewne odchylenia od surowych przepisów ikonograficznych, oraz motywy i sposób wykonania ornamentów. Znamiona te występują na malowidłach w odkrytej framudze zupełnie wyraziście. Nie bez znaczenia jest też odkrycie drugiej kotwi sprzęgającej sklepienie krużganku z murem katedry na prawo obok południowego portalu gotyckiego. Kotew ta była ukryta w murze pod zaprawą pokrytą temi samemi malowidłami, których resztki ocalały nad ziemią obok framugi okiennej. Zupełnie podobne jest też malowidło pokrywające kotew w wymienionej framudze, Ponieważ nie ulega żadnej wątpliwości, że dzisiejsze sklepienie krużganka dobudowano później, przy końcu wieku XV, lub prawdopodobniej do-

piero po pożarze w roku 1527, więc i malowidła pokrywające jego sprzęgadła wewnątrz kościoła mogły być wykonane tylko w tym czasie. Z tego wynika, że ostrożne i umiejętne odbijanie tynków i odkrywanie warstw malowideł na tej ścianie katedry było niezmiernie ważne, Na pozostałych resztkach malowideł nad ziemią, są jeszcze dobrze widoczne ślady późniejszej cienkiej warstwy zaprawy pokrytej farbami temperowemi w kolorze ciemno-zielonym i brunatnym. Są to oczywiście resztki następnej polichromji bizantyńskiej po uprzednim zabieleniu warstwy spodniej, dawniejszej, a również nie pierwszej, najwcześniejszej. Obok zachował się jakiś zatarty, wyryty na tej dawniejszej zaprawie napis ormiański z datą w cyfrach arabskich przypuszczalnie 1554 (?), albo 1454. Otóż ważne jest czy i wiele było warstw polichromij nad odkrytą kotwią obok portalu, oraz na malowidle we framudze okna, z którego usunięto jednak jakieś pobiałe z ogromną, niepowetowaną szkodą dla badań i ustalenia w przybliżeniu dat malowideł, zamurowania okna, odbudowy krużganku i ustawiania ołtarzy. Zachodzić tu mogą dwie ewentualności, albo naprawiono t. j. uzupełniono malowidła dawne po ich zniszczeniu przez przebicie muru i założenie żelaznych sprzęgadeł, albo też wykonano to po ogólnem zniszczeniu polichromji przez pożar, kiedy malowano na nowo całe wnętrze katedry. Ta druga ewentualność przesunęłaby datę wykonania polichromji we framudze okna aż do połowy wieku XVI, t. j. po roku 1527. Pod względem stylu i ikonografji jest to zupełnie możliwe. Tego zdania jest też Dr. Święcicki, dyrektor Muzeum Narodowego Ruskiego we Lwowie zajmujący się od dziesiątek lat badaniem malowideł bizantyńskich. W związku z tak późnem datowaniem należałoby przyjąć, że mimo wspomniane dostawienie we framudze, kawałka muru przytrzymującego kotew nie zamurowano jej równocześnie, lecz, jak nadmienilem, pozostawiono przez czas dłuższy, co najmniej do roku 1630 otwartą. Po zniszczeniu najważniejszych partyj tynków i pobiałów, czyli wszystkich danych środków i szczegółów pomocniczych pozostaje tylko objaśnienie znamienych cech stylu i ikonografji odkrytych malowideł, przez przypadek uratowanych od zupełnej zagłady.

Nad dużym, złotawo-żółtym nimbem krążkowym małej, umieszczonej w dolnym, prawym rogu malowidła, na prawej ścianie framugi, siedzącej postaci świętego odczytał ks. Kan. Kajetanowicz, napis ormiański, wykonany wyraźnie białą farbą: „Surp Prochor“, t. zn. św. Prochor i oznaczył na tej podstawie stojącą obok wysoką postać świętego (nadnat. wielk. 2·40 m), jako św. Jana Ewangelistę, czyli Teologa w ikonogr. bizant. Św. Prochor odziany w szatę ciemno-brązową i zielony płaszcz siedzi na tle małej świątynki pokrytej brunatną dachówką z ceglą kopułką, zwrócony trzy czwarte w lewo, lewą ręką trzyma na kolanach księgę, lub białą tablicę na której pisze zastruganym patycz-

kiem (nie pędzłem) słowa ormiańskie: „Isgysy an“, t. zn. według tłumaczenia ks. Kan. Kajetanowicza: „zacząłem“, lub „zaczynam“, obok na prawo stoi mały stolik kwadratowy, na nim kałamarz, dwie pałeczki do pisania i nożyk do ich (zacinania) ostrzenia. Nagie stopy świętego z przypasaniami podeszwami (sandałkami) spoczywają na ozdobnym stołeczku z trójlistnymi wykrojami na bokach i toczonemi nóżkami o charakterze gotycko-renes.; z ziemi wyrastają zielone łodygi z takimiż stylizowanymi listkami. Głowa świętego o rysach drobnych, delikatnych, jakby kobiecych, oczy duże niebieskawe, włosy długie rudawe, starannie ułożone, jakby trefione. Część twarzy z jednym okiem zdrapano przy nieumiejętnym odczyszczeniu. Według księgi „Menologion“ (tom II, str. 618) św. Prochor*) był uczniem św. Jana Ewangelisty, następnie pierwszym biskupem Nikodemji. Poniósł śmierć męczeńską w Antjochji.

Mała centralna świątynka w tle poza św. Prochosem jest konwencjonalnym, schematycznym przedstawieniem cerkwi, powtarzającym się od wieków w bardzo podobnej formie w rzeźbie i malarstwie bizantyńskim (Pokrowski: „Ewangelje“, str. 393; Diehl: „Manuel“, str. 74, fig. 26). W bardzo podobnej formie jest też parę razy powtórzona na słynnym sarkofagu srebrnym (św. Jana Nowego) z w. XV—XVI w cerkwi św. Jerzego w Suczawie.

O wiele słabsza jest pod względem rysunkowym postać św. Jana Ewang. przedstawianego w malarstwie bizantyńskim zawsze z brodą. Głowa nieproporcjonalna, oczy, nos, usta, broda narysowane schematycznie, nieudolnie, ręce przesadnie małe, stopy nagie z przypasaniami podeszwami, jak u św. Prochora. Prawa stopa poprawniej narysowana stoi na pasie obramienia, lewa jakby na podbiciu przełamana. Lewa dłoń otwarta, skierowana ku piszącemu Prochorowi, jakby z giestem wykładu i objaśnienia, prawa ręka zgięta w łokciu, ułożona na piersi, wskazujący palec skierowany również ku piszącemu z giestem dyktowania. Szata św. Jana ciemno-szafirowa, płaszcz brunatnawo-białawy, tło pod stopami brunatne, u dołu na lewo zielone, wyżej ciemno-szafirowe (niebo), na lewo obok złotawego nimbu gwiazda z dość wydłużonemi dziewięcioma promieniami (ramionami).

Twarz Chrystusa Pantokratora niemal zupełnie zatarta, na krążkowym, złotawym nimbie równoramienny krzyż z pasów niebieskich i czerwonych (ulubiony kolor zdobnictwa ormiańskiego), szata ciemna, płaszcz białawy, lewa drobna ręka błogosławi, prawa trzyma ewangelję, u góry nad medaljonem i po jego obu stronach, białe, niewyraźne, zatarte napisy ormiańskie. Dużem odstępstwem od ścisłości przepisów

*) Tego imienia był też święty schizmatycki, mianowicie mnich Kijowskiej Ławry Peczerskiej zm. 1107, który w czasie głodu z poświęceniem własnego życia rozdzielał chleb i żywność ubogim. (Mendogion, t. I, str. 939).

bizantyńskich jest błogosławienie Chrystusa lewą ręką, a nie prawą. Zdarza się to jednak w malarstwie cerkiewnym.

Nietyle zagadką ile raczej rzadkiem przedstawieniem ikonograficznym, jest postać świętego na lewej ścianie framugi. Stoi on zwrócony do widza (cokolwiek w prawo), prawa noga lekko odstawiona, stopy nagie, wokoło głowy nimb jak u tamtych postaci, na głowie ciemny kapelusz z szeroką kresą, z przodu wysoko podgiętą, ponad nią wyraźnie narysowana muszla, twarz pociemniała, zatarta, ze świeżymi zdrapaniami nosa, lewego oka i części policzka, szata ciemno-ceglasta, płaszcz brązowawo-biały, w lewej ręce kij pielgrzymi z gałką u góry (żadna „butawa“?), w prawej, zgiętej w łokciu, mała podłużna flaszeczka. Poniżej łokcia zwisa na prawym boku mała, ciemna, jakby aksamitna torebka podróżna w kształcie trapezu ozdobionego u góry i u dołu lamówkami, na środku torebki taka sama muszla, jak na kapeluszu. Nad nimbem i po obu jego stronach zatarte, białe napisy ormiańskie. Tło obrazu u dołu zielone, powyżej szafirowe. Na lewo na wysokości kolan świętego klęczy, odziana w długi płaszcz, zwrócona ku niemu malutka postać fundatora ze złożonymi do modłów rękoma. Kij pielgrzymi w ręce, muszelki na kapeluszu i na torebce podróżnej, lub na płaszczu, to typowe, nieodłączne znamiona św. Rocha, czczonego jednak tylko w obrządku łacińskim, a zupełnie nieznanego w ikonografii bizantyńskiej, greckonieunickiej, ani też unickiej. Zaś laska pielgrzymia trzymana w jednej, a flaszka w drugiej ręce, oraz kapelusz na głowie znamionują stale św. Jakóba (Pfleiderer: „Attribute d. Heiligen. Christl. Realenciclop.“ i t. d.).

Św. Roch, urodzony ok. 1295 w Montpellier, pochodził ze starego, francuskiego rodu szlacheckiego. Poświęcił się stanowi duchownemu i pielgrzymował po obcych krajach, przeważnie po Włoszech, niosąc pomoc chorym na wszelkie choroby zakaźne, którym rozdawał w małych muszelkach leki, maście i balsamy. Umarł we Włoszech w roku 1327. Muszelka, także rana na nodze jest tedy jego nieodłącznym atrybutem.

Św. Jakób, biskup jest jednym z głównych świętych bizantyńskich. Miał być bratankiem św. Grzegorza, specjalnie czczonego w obrządku greckim. Urodził się w mieście Nisibis w Mezopotamji; początkowo był pustelnikiem, następnie został biskupem i cesarskim namiestnikiem w swym rodzinnym mieście. Umarł w roku 338. Rzekome jego pisma, które miały być spisane w języku syryjskim zaginęły; zachowały się tylko przekłady w języku ormiańskim, przypisywane jednak nie jemu, lecz innemu pisarzowi ormiańskiemu (Aphraates'owi).

W kapeluszu na głowie, z kijem pielgrzymim w ręce jest też przedstawiany popularny we wczesnym średniowieczu, opiewany w poematach i legendach św. Aleksy*) (Prof. Podlacha: „Historja Malarstwa

*) Wśród świętych schizm. rosyjskich jest też czczony św. Aleksy, metropolita moskiewski, ur. w Moskwie 1300 zmarły tamże 1378: „Menologion“, t. I, str. 951.

Polskiego“, str. 71). Syn bogatego patrycjusza rzymskiego, wygnany z domu i prześladowany za wiarę chrześcijańską, zmarł ok. r. 410 w domu ojca swego, jako niepoznany żebrak. W Polsce zachował się fresk z w. XIV—XV z wyobrażeniem przypuszczalnie św. Aleksego w opactwie Cystersów w Łądzie nad Wartą (Podlacha, j. w.). Świętego tego nie przedstawiano jednak nigdy ze znakiem muszelki.

Wobec tego wynikałoby, że opisana postać we framudze okiennej najszej katedry ormiańskiej, może przedstawiać tylko św. Apostoła Jakóba starszego, brata św. Jana Ewangelisty. Apostoł Jakób starszy był gorliwym krzewicielem nowej wiary i ewangelji, za co został z rozkazu heroda Agryppy I uwięziony i ścięty mieczem na początku roku 42. Po wieku IX upowszechniła się legenda, że św. Jakób nauczając ewangelji odbył pielgrzymkę do miasta hiszpańskiego Santiago de Compostela i tam umarł. Z tego powodu zaczęto go przedstawiać z kijem pielgrzymim i torbą podróżną, a nie tylko z mieczem, jak poprzednio. Od wieku XIII począwszy wyobrażano św. Apostoła Jakóba starszego, zwłaszcza w obrządku łac., stale jako pielgrzyma z muszlą na kapeluszu i na piersi, z torbą podróżną, oraz laską pielgrzymią w jednej i flaszką w drugiej ręce. Tak przedstawiano go w sztuce zachodniej. Znany jest sztych Izraela van Meckenena według rysunku Hansa Holbeina starszego (1460—1524), przedstawiający 12 Apostołów parami. Św. Jakób starszy jest tam narysowany w stroju pielgrzyma z muszelką na piersi i na kapeluszu, wspólnie ze św. Janem Ewang. (Detzel: „Christl. Ikonographie“, t. II, str. 135—42). W sztuce bizantyńskiej wyobrażano go, podobnie jak innych Apostołów nieewangelistów (ci z książkami w rękach), tylko ze zwójem papieru w ręce, bez kapelusza na głowie i bez znaku muszli. Według przepisów rytualnych (Pełesz: „Pastyrskoje bohosłowie“) Apostołowie są zawsze w ten sposób malowani w górnym pasie ikonostasu, zwykle parami (Bohorodczany) lub pojedynczo, bądź w całych postaciach, bądź też tylko w popiersiach. Stosowany wyłącznie w obrządku łacińskim strój pielgrzymi św. Apostoła Jakóba starszego ma swoją odrębną nazwę „płaszcz z Santiago de Compostela“, używanego przez hiszpański „Zakon Rycerzy Św. Miecza“. Święty Jakób jest też patronem i narodowym świętym hiszpańskim.

Więc należy stwierdzić, że pojawienie się w malowidłach ściennych wschodniego obrządku postaci świętego o znamionach wybitnie łacińskich, jest dużem i znaczącem odchyleniem od surowych przepisów ikonografji (greckiej) bizantyńskiej. Byłoby to niemal wykluczone w czasie pełnego rozkwitu malarstwa bizantyńskiego w wieku XIII, a zwłaszcza na przełomie do wieku XV. (Diehl: „Manuel“, str. 765). Pewnem odstępstwem od reguł wschodniej ascezy jest również siedząca postać św. Prochora. Jest on wprawdzie znacznie mniejszy od św. Jana, czem malarz zazna-

czył jego niższość w hierarchji świętych, ale wobec pozycji stojącej, tak wysokiego w godności świętego, jak Ewangelista Jan, powinienby on pisać również stojąco przy pulpicie, a nie siedzieć na stołku. Na kilku obrazkach z wieku XVI—XVII, w rozmaitych carskich wrotach w tut. Ruskiem Muzeum Narodowem jest św. Jan przedstawiony z Prochosem. Św. Jan jest stale znacznie większy, lecz obaj święci siedzą na niskich stołkach. Rysunek tych obrazków, po części i technika są jednak znacznie odmienne. Różnią się też pod tym względem oba przedstawienia św. Jana Ewang. z siedząco piszącym Prochosem w dwóch wspomnianych ewangeliarzach ormiańskich.

Technika malowideł we framudze okiennej zwana „lawowana“ odznacza się tem, że celem uzyskania cieni, nakładano na farby ciemne, kryjące kolory jasne (białe, żółte i t. p.), które następnie wymywano w odpowiednich miejscach pendzlem do spodniego tła ciemnego. W ten sposób rysowano fałdy i cienie na szatach, cieniowano twarze, przedmioty otoczenia figur i t. p. Technika taka była używana w epoce romańskiej (bizatyńskiej) częściej niż t. zw. szrafirowanie t. j. wydobywanie światła przez nakładanie odpowiednio pogrubianych i zwięzanych białych kresek (Berger: „Quellen u. Technik der Fresko-Oel- u. Tempera-Malerei“).

Rysunek, kompozycja i cały wygląd opisanych figur świętych, zbliżają się, jak wspomniałem już poprzednio, znacznie więcej do malowideł greckich, bułgarskich, staroserbskich, bukowińskich i do szkoły mnichów na górze Atos, niż do bizantyńskiego malarstwa kijowskiego i wogóle ruskiego. Stosunek taki jest zresztą zrozumiały na tle znanego antagonizmu między Ormianami lwowskimi a Rusinami, właśnie z powodu różnic i waśni religijnych. Ormianie, jak wiadomo, od najdawniejszych czasów skłaniali się więcej ku Rzymowi i kulturze zachodniej, niż ku schizmie moskiewskiej. Wiarę chrześcijańską przyjęli już na początku wieku IV, za pośrednictwem ich narodowego świętego: Grzegorza Oświeciciela. W drugiej połowie tego wieku ich chrześcijańscy wysłannicy odbywali studia w Atenach. W wiekach następnych pielgrzymowali często do Rzymu.

Tendencje te ujawniały się też w sztuce ormiańskiej, a zwłaszcza zaznaczały się dobitnie na gruncie lwowskim w otoczeniu kultury zachodniej, pod wpływem tolerancji wyznaniowej i znanej, wielkiej siły asymilacyjnej Lwowa. Szkoda niepowetowana, że nie zachowało się więcej dawnych malowideł ściennych w katedrze ormiańskiej, które podobnie, jak niezwykle interesująca postać św. Jakóba, albo jak owa zniszczona postać w koronie, o wybitnie polskiej typice głowy i twarzy, byłyby zaświadczyły, że lwowskie średniowieczne malarstwo ormiańsko-bizantyńskie miało swój własny, oryginalny wyraz i odrębną,

lokalną ikonografię zabarwioną znacznie wpływami obrządku łacińskiego. Wpływy takie oddziaływały już na sztukę bizantyńską w drugiej połowie wieku XV (Podlacha: „Malowidła“ j. w. str. 166). Postać w polskogotyckiej koronie na głowie mogłaby przedstawiać króla Salomona, wyobrażanego w sztuce bizantyńskiej w wieku młodym, bez zarostu, o pięknych, łagodnych rysach twarzy, w skromnej kanciatej koronie na głowie („Sofia“: N. 2, luty 1914: fresk z końca w. XV w cerkwi Uspeńskiej w Moskwie).

Podobnie jak na architekturę katedry, tak też i na pierwotne malowidła jej wnętrza oddziaływały przede wszystkim wpływy i wzory kraju ojezystego. Freski w kościele św. Grzegorza w Ani, św. Krzyża w Achthamar i in. przypominają swojemi wysokimi, wydłużonemi figurami o podobnych nagich stopach i o ciemnych kolorach, nasze postacie świętych. (Strzygowski: „Baukunst“, j. w. t. II, str. 536, 538). Podobieństwa dość znaczne znajdziemy też w malowidłach na górze Atos, np. freski św. Pawła: zbliżony rysunek rąk, głowy, brody, nimbu, fałdów szat i t. d., (Diehl: Manuel, str. 764, fig. 392), we Włoszech: kaplica św. Błażeja obok Brindisi: na ciemnym tle popiersia „Pantokratora“ luźno rozrzucone gwiazdy i t. p. (Diehl, str. 543), w Bułgarii w cerkwi Piotra i Pawła w Tirnowo, w Bojanie i in., charakterystyczny rysunek jakby przełamanej stopy, także rąk, głów i szat (Prof. Dr. Bog. Filow: „Die altbulg. Kunst“, str. 29, tabl. XV). Rzecz oczywista, że podobieństwa te są raczej wynikiem ogólnie przyjętych, konwencjonalnych form bizantyńskich, niż jakichś trudnych do sprawdzenia bezpośrednich oddziaływań szkół, czy też malarzy fresków cerkiewnych. Tem bardziej, że przytoczone przykłady pochodzą z wieków wcześniejszych i że przy dysponowaniu bogatszym i obfitszym materiałem porównawczym możnaby odnaleźć wzory jeszcze bardziej zbliżone, zaś co do samego układu figur niemal identyczne.

Niemniej ciekawie przedstawia się rysunek ornamentu na silnie pochyłej dolnej ścianie framugi okiennej. Co do samego pochylenia i rozwarości tej ścianki, wyłożonej cegłą, znajdziemy podobnie skonstruowane okna w kościele św. Jerzego w Daratschitschak w Armenji, ozdobionego również malowidłami („freskami“) bizantyńskimi (Strzygowski: „Kleinasien“, str. 203, 205, 209, fig. 147), W tym kościele znajduje się też podobna, wysoko umieszczona framuga ofiarna. Kompozycja wspomnianego ornamentu w formie swobodnie ułożonych zwitek cienkich łodyg, jednak z więcej naturalistycznie traktowanemi kwiatami i listkami jest już używana w najdawniejszej sztuce chrześcijańskiej. Znajdujemy ją na sufitach i ścianach katakomb, oraz na mozaikach i pawimentach (ozdobne posadzki) najstarszych kościołów włoskich (Colasanti A.: „L'arte bisantina in Italia“, tabl. 13, 15; Prof. Wulff Osc.: „Altchristl.

and byzantinische Kunst“, str. 52, 322; Kraus: „Geschichte der christl. Kunst“, t. I, str. 45, 298, t. II, str. 406; Diehl: „Manuel“, str. 62, fig. 19), tudzież na bizantyńskich wyrobach metalowych (Kondakow: „Russkija drewnosti“, Diehl: „Manuel“, str. 654—5, fig. 331 i 332). Ale są to również tylko wzory podstawowe, najdawniejsze, powtarzające się często niemal bez zmian przez długi szereg wieków. Jednakże nawet na tych skostniałych formach wycisnęła każda większa epoka stylowa pewne piętno odrębności, zwłaszcza w bardziej płynnej i swobodnej, nieskrępowanej surowymi przepisami, sztuce zachodniej. Sposstrzegamy to również na ornamentach naszym.

Mamy tu znowu interesujący, rzadki przykład pewnej swoistości i odrębności ormiańsko-bizantyńskiej sztuki lwowskiej. Ornament o podobnym rysunku, w kolorze zielonym, pomarańczowym, ciemno-czerwonym szafirowym i czarnym na tle białym, zaczerpnięty z malarstwa zachodniego, jest w zdobnictwie bizantyńskim bardzo rzadki, zwłaszcza na płaszczyźnie większej, zajętej zwykle przez malowidła figuralne. Zastępuje on tu jakby ozdobną tkaninę wschodnią, lub mały dywan. Charakterystyczny dla zdobnictwa tkanin i miniatur wschodnich rodzaj stylizowania liści i kwiatów wykazuje też znamiona zachodniego stylu gotyckiego. Byłby to również jeden z dowodów, że cała polichromja framugi okiennej pochodzi jednak z późniejszej epoki gotyckiej t. j. z końca wieku XV, lub początku XVI. Tak też oznacza ją w przybliżeniu Prof. Rutkowski, przypuszczając, że pochodzi z drugiej połowy wieku XV. (Także rysunek wydłużonych, białych, wyraźnych i zatartych liter napisów ormiańskich przy nimbach świętych wskazuje na późniejszą epokę gotycką). Ornament bardzo podobny znajdujemy też w gotyckich kościołach niemieckich np. na sklepieniu chóru kapłańskiego (presbiterjum) gotyckiej kaplicy z w. XV—XVI w Pöglhof obok Bruku w Stryji (Atz: „Christl. Kunst“, str. 113, fig. 182). Autor wspomnianego dzieła, konserwator zabytków sztuki i kultury zaznacza, że ornament takich zwitek roślinnych („Rankenwerk“), pokrywa często, zwłaszcza w późniejszej epoce gotyckiej, całe czapki sklepienne. Liczne przykłady w reprodukcjach barwnych podaje Laib w XVII i XXV tomie swego wydawnictwa. „Kirchenschmuck“. Podobnie skomponowanymi ornamentami o formach sutszych, bogatszych, zdobiono też często w wieku XVI—XVII stropy i ściany naszych kościołów i bożnic drewnianych (Boguszyce, Tyczyn, Chodorów, Gwoździec i in.). Kolory same, t. j. ceglasty, pomarańczowy, zielony, czarny i granatowy, są typowymi, ulubionymi barwami malarstwa bizantyńskiego. Typowo ormiańskie motywy zdobnicze, jak wspomniana kanciasta plecionka na archiwolcie łuku triumfalnego, minjatury w ewangeliarzach, ornament z myśliwymi (wojownikami) na koniach na misie chrzcielnej, na ornatach i t. d., mają wiele cech wspólnych i są bardzo zbliżone do wzorów starych dywanów

perskich (por. Wilhelm Bode: „Vorderasiatische Knüpfteppiche“ ryc. 1, 2, 3, 4, 23, 37 i in.).

Inne niewyraźne ornamenty malowane na kamiennych obramieniach łuków arkad w nawie głównej i poprzecznej składają się z rozet i stylizowanych liści, używanych w zdobnictwie bizantyńskim XV i XVI wieku. Odkryte malowidła dekoracyjne i figuralne nie mają niemal nic wspólnego z ozdobami obu wspomnianych ewangeliarzy ormiańskich. Ornamentyka ich, oprócz znamion ogólnych (krzyżyki) jest zupełnie odmienna, ormiańsko-wschodnia (perska). Jest to również jednym z dowodów, że odkryta polichromja katedry może pochodzić najwcześniej z drugiej połowy wieku XV, a raczej z pierwszej XVI. Świadczy o tem także odkryty fragment malowidła po przeciwnej stronie w nawie bocznej, poza usuniętym ołtarzem M. B. Co do techniki i kolorytu jest on identyczny z malowidłami we framudze okiennej, znajduje się jednak na trzeciej, wzgl. może na czwartej warstwie polichromowanego tynku od spodu, t. j. od nagiego muru kamiennego. Część tego malowidła zachodzi też na późniejszy mur ceglany (zamurowane drzwi?), co tem dobitniej wskazuje na jego pochodzenie z okresu po większych przeróbkach, odbudowach i gruntownych przemalowaniach wnętrza katedry.

Równocześnie z odkrywaniem resztek dawnych polichromij bizantyńskich, nadniszczonych ciosów filarów i ozdób rzeźbiarskich wyłania się z jednej strony kwestja ich zachowania, wzgl. konserwacji, z drugiej zaś godne uporządkowanie wnętrza świątyni do celów kultu. Uzgodnienie obu konieczności nie będzie zbyt trudne.

Malowidła we framudze okiennej będą oczywiście w całości zachowane, należyce odczyszczone i wyretuszowane tonami neutralnymi przez Prof. Jana Rutkowskiego*) z Warszawy. To samo odnosi się do ornamentów na obramieniach łuków, oraz do ozdób rzeźbiarskich na gzymsach, które dadzą się bardzo dobrze uzupełnić według partyj jeszcze w całości zachowanych, o rysunku dokładnym i wyraźnych kolorach.

Także obie zupełnie obtłuczone głowice na cienkich kolumnach mogą być bez większej ujemy dla zabytku dorobione w charakterze romańsko-bizantyńskim, jednakże z wyraźnem zaznaczeniem epoki dzisiejszej. Wszystkie dziury, rysy i szcerby w ciosach filarów będą należyte wykitowane odpowiednio przyrządzoną, trwałą masą kamienną,

*) Prof. Rutkowski po ukończeniu szkół w Poznaniu odbył dłuższe studia w Niemczech u Furtwänglera, Volla i Hausera. Studjował również chemję malarską. Następnie pracował przez pięć lat w Paryżu, jako współrestaurator obrazów w Luwrze. Jako konserwator obrazów Min. W. R. i O. P. odnowił słynny tryptyk bodzentyński, obraz Rubensa z Kalisza, freski w Lublinie, Gnieźnie i Toruniu, oraz cały szereg innych malowideł ściennych i obrazów: (M. B. Częstochowska, Ostrobramska i t. d.).

przy starannem zachowaniu wszystkich, nadzwyczaj cennych krzyżyków (wotywnych) ofiarnych. Ślady po dziurach od kołków do zawieszania lamp powinny być pozostać niezatarte, nieco widoczne.

Horzej przedstawia się sprawa niewątpliwie bardzo wartościowych i cennych resztek polichromij na filarach, na kamiennych podniebieniach łuków i na ścianach. Malowidła na filarach i w arkadach może wystąpią jeszcze po należytem odczyszczeniu i odświeżeniu farb, tak wyraźnie, że po odpowiednich, umiejętnych uzupełnieniach dadzą się zachować i z łatwością zharmonizować z ozdobami nowymi, bądź mozajkowymi, bądź też malowanymi. Gdyby się to nawet nie udało, możnaby je jednak pozostawić przy odpowiedniem wyretuszowaniu tonami neutralnymi, jako nadzwyczaj wartościowy dokument dziejów archikatedry. Natomiast fragmenty polichromij na ścianach muszą być usunięte. O ileby się jeszcze odkryły jakieś partje cenniejsze np. głowy, lub wyraźne części figur będą przeniesione na płótno i przechowane w zakrystji. Dolne części postaci między portalem gotyckim, południowym a framugą okna mogłyby ewentualnie również być zachowane na miejscu, przez ujęcie całego fragmentu w odpowiednią formę geometryczną, pozostawioną w tle stosownie wysokiego pasa ze sztucznego marmuru, którym mógłby być ozdobiony i zabezpieczony do pewnej wysokości przed wycieraniem, cały cokół muru. Cokół taki z polerowanego stiuku (jak w kościele OO. Dominikanów) można też w kolorze dostosować do owych resztek dawnej polichromji, do mozaik, lub do nowych malowideł. Wszystko to zależy od dobrych projektów, sporządzonych przez pierwszorzędne siły artystyczne, które będą zaproszone do dalszego odnowienia i urządzenia katedry.

Najodpowiedniej byłoby dokończyć w najstarszej części katedry ozdoby mozaikowe według projektu Prof. Mehoffera, zaś dla części środkowej z wieku XVII, oraz najnowszej od ulicy Krakowskiej zaprojektować odpowiednią polichromję. Na wypadek niemożności uzyskania na razie i wykonania projektu polichromji pierwszorzędnej wartości artystycznej, wystarczy pomalowanie obu wewnątrz nowszych dwoma, lub trzema jasnymi tonami neutralnymi z dyskretnymi złoceniami. Odpowiednio trzeba by też przemalować oryginalny strop drewniany z pozostawieniem bogatych złocień. Będzie to w każdym razie wytworniejsze i dostojniejsze (kościół oo. Dominikanów), niż byle jaka polichromja nietwórcza, choćby nawet skompilowana z wzorków dawnych ewangelarzy ormiańskich. Kompilowanie dawnych wzorów historycznych na sposób szablonowy nie jest rzeczą trudną, ale też pod względem estetycznym i artystycznym zupełnie bezwartościową. Komponowanie zaś na temat wzorów historycznych jest zawsze niezmiernie trudne, ryzykowne, wymagające ogromnego doświadczenia, wytwornego smaku

i wyrobienia artystycznego. Tworzenie dużych ornamentów ściennych na wzór, choćby najspanialszych minjatur jest zwykle pod względem estetycznym niemożliwe, bo każda minjatura powiększona do nadmiernych rozmiarów traci cały swój urok i staje się, z natury rzeczy, karykaturą siebie samej. Trzebaby ją konieczniej przekomponować, zarówno pod względem rysunku i techniki, jakoteż barw, przez co zatracą całą wartość oryginału i staje się, zależnie od wprawy artysty, tworem zupełnie nowym. (Porównanie ornamentów mozaikowych ze wspaniałą Trójcą św. w kopule).

W razie wykończenia dekoracji mozaikowej wypadaloby przenieść płytę nagrobną Patriarchy Stefana (z r. 1551) do nawy nowszej, albo też do części najnowszej.

Drzwi gotyckie, południowe, ze względu na ich wybitną wartość zabytkową pozostaną niezamurowane, będą jednak od wnętrza kościoła należyte zabezpieczone skromnemi, szczelnemi drzwiami szklanemi, albo też założone cienką warstwą cegły, przez co utworzy się dostępna od strony krużganka interesująca framuga wzgl. mała zabytkowa kapliczka zamykana starami, żelaznemi drzwiami gotyckimi. Szkoda byłoby również zamurowywać odkrytą framugę ofiarną, jednakże będzie to zależało od projektu ozdób mozaikowych i od dyspozycji ich autora.

Odczyszczenia i naprawy wymagają też wszystkie stare drzwi żelazne, oraz stylowa krata z w. XVII, ukryta w zasłoniętem przejściu z zakrystji do kaplicy. Krata ta mogłaby być użyta do zamykania od wnętrza kaplicy, świeżo wybitego otworu do nowszej nawy kościoła. Drzwi żelazne południowe i północne na końcu nawy z w. XVII są nową, niestety wierną imitacją drzwi dawnych. W westybulu klasztoru zachowała się w okienku przy furcie klauzurowej mała, oryginalna, ozdobna krata z początku w. XVII (90 × 47 cm).

Również ozdobne, kamienne obramienie drzwi z roku 1671 z zakrystji do presbiterjum wymaga zmycia brzydkich farb olejnych w kolorze białym i czekoladowym i pozostawienia kamienia w jego szlachetnym wyglądzie naturalnym. Farba olejna, zalepiając pory kamienia, nietylko go oszpeca, lecz powoduje także kruszenie i łuszczenie się jego wierzchniej warstwy.

Oprócz omówionych przedmiotów zachowały się jeszcze z XVII wieku tżzy ozdobne epitafja kamienne rodziny Augustynowiczów wmurowane w ściany sąsiedniego domu po zachodniej stronie cmentarza. Wprawdzie nie przedstawiają one większej wartości artystycznej, są jednak stylowemi i typowemi wyrobami cechowemi. Przy ścianie tego domu znajduje się też otwarta, obrośnięta dzikiem winem kaplica Męki Pańskiej, w kształcie grotty z bardzo dobrymi, stylowemi, drewnianemi figurami rokokowemi, Chrystusa na krzyżu, Matki Boskiej i św. Jana z w. XVIII.

Zarówno wymienione trzy epitafja kamienne, jakoteż figury rokokowe w owej grocie wymagają gruntownego i należytego odnowienia, wzgl. zabezpieczenia przed widocznym niszczeniem. Ołtarze z XVII wieku, jak wyżej nadmienilem, usunięto z katedry i rozdawano bliższym i dalszym kościołom i cerkwiom, podczas przemiany całego wnętrza katedry na barok w latach 1723 i 1755.

W Tut. Ruskiem Muzeum Narod. znajdują się dwuskrzydłowe, drewniane, stylowe, rzeźbione drzwiczki z w. XVII, ok. 1·20 m wysokie z namalowanymi postaciami ewangelistów Mateusza i Marka i odpowiednimi napisami ormiańskimi. Drzwiczki te dostały się do Muzeum z tut. cerkwi św. Piatnyci („Paraskewji“), zaś według tamt. tradycji mają one pochodzić z katedry ormiańskiej; może raczej ze zniszczonego sąsiedniego kościoła orm., który stał przy ulicy Żółkiewskiej w okolicy rampy kolejowej, na miejscu obecnej łaźni (?). Drzwi te mają u dołu okrągłe otwory wycięte w rzeźbionych podstawach karjatyd, prawdopodobnie do wkładania drażków, coby wskazywało, że są one częścią składową niewielkiego, przenośnego ołtarza orm.

Niezwykle cenny, zabytkowy ołtarz drewniany z początku w. XVII, podobny w strukturze, dość grubej technice wykonania i w stylu do fasady i ołtarza kaplicy Boimów, oraz do wspomnianych epitafjów Augustynowiczów, znajdujący się w kościele drewnianym w Łanowicach pod Samborem, pochodzi przypuszczalnie z lwowskiej katedry ormiańskiej (rysunek i krótki opis w „Sprawozdaniach“, t. V, str. XI, tabl. IV). Pobieźny ten opis ołtarza jest o tyle błędny, że rzeźba główna nie przedstawia Koronacji M. B., lecz św. Rodzinę z adoratorem. Charakterystyczna polichromja, oraz wiele cech oryginalnych wskazują, że jest to najprawdopodobniej dawny ołtarz ormiański.

Z powyższego, pobieżnego zestawienia dat i szczegółów wynika, że katedra ormiańska we Lwowie z całym jej niezwykle malowniczym otoczeniem, architekturą wnętrza i odkrytymi rzeźbami, oraz malowidłami ściennymi, dawnymi obrazami, ewangeliarzami, ornatami, tacami i t. p. jest zabytkiem pierwszorzędnej wartości dziejowej i kulturalnej nie tylko dla samego Lwowa, lecz w znaczeniu ogólnonaukowym, powszechnym. Jest to bowiem jedyny w Europie przykład starej chrześcijańskiej kultury ormiańskiej, oraz oryginalnej sztuki orm.-romańskiej i orm.-gotyckiej o typie wyrobionej, swoistej, która na gruncie lwowskim zanika z końcem w. XVI, przyjmując formy zachodnie, renesansowe i następnie barokowe, lecz jeszcze na początku wieku XVIII z pewną domieszką (płyty nagrobne, ornaty) dawnych motywów ormiańskich.

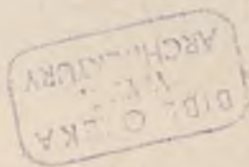
Nie należy wątpić, że rekonstrukcja katedry będzie wykończona z całym pietyzmem, w sposób, artystyczny, oryginalny i swojski, jak zupełnie nowoczesna i nawskróś swojska jest monumentalna kompozycja

św. Trójcy w kopule prof. Mehoffera, mimo nawiązanie w ornamentyce do dawnej sztuki ormiańskiej, pod wpływem minjatur wspomn. ewangeljarza z r. 1198.

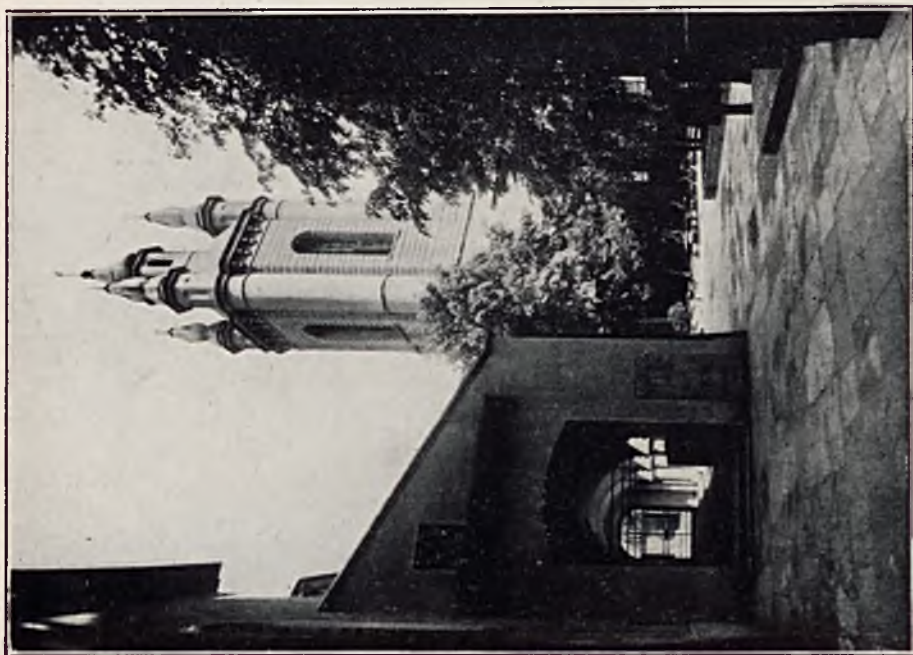
Przekomponowaniem ołtarza głównego, ambony i tronu ma się zająć Prof. Politechniki, Inż. Archit. Witold Minkiewicz, twórca znakomitego, oryginalnego, wolno-stojącego ołtarza głównego w tut. kościele Marji Magdaleny, zaś polichromję w części nowszej z w. XVII. i najnowszej z XIX. ma wykonać art. malarz Jan Henryk Rosen z Warszawy, którego wystawa obrazów religijnych cieszyła się tam ogólnem uznaniem. Rzeczy nowe będą więc twórcze i oryginalne, jak przy rekonstrukcji zabytków zawsze być powinno. Pokolenia przyszłe odróżnią je łatwo od przedmiotów dawniejszych i nazwą słusznie stylem epoki dzisiejszej.



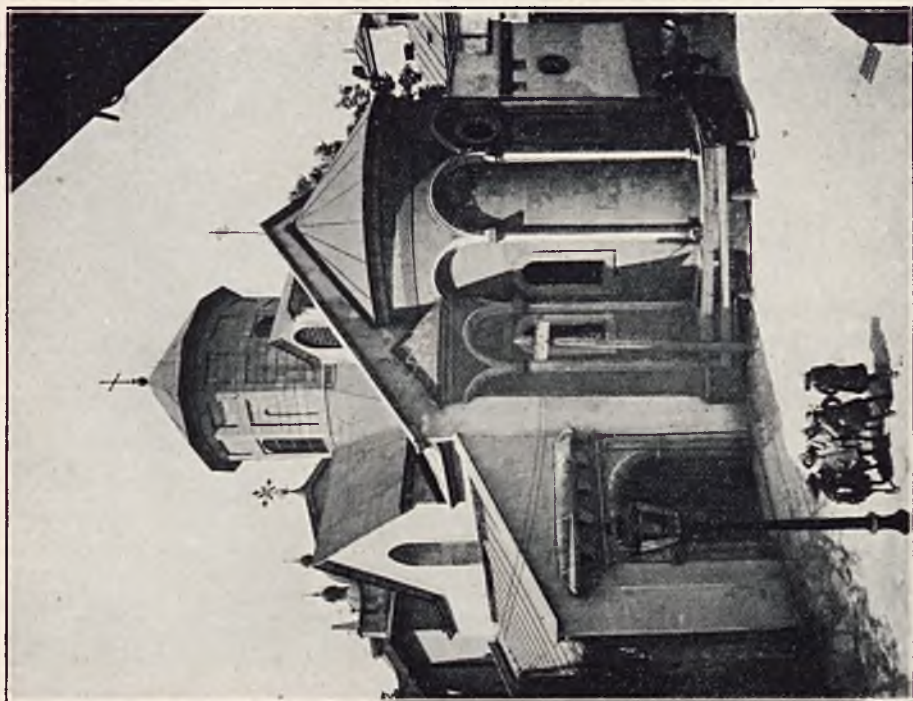
J. Mehoffer: „Trójca św.“, mozaika w kopule.



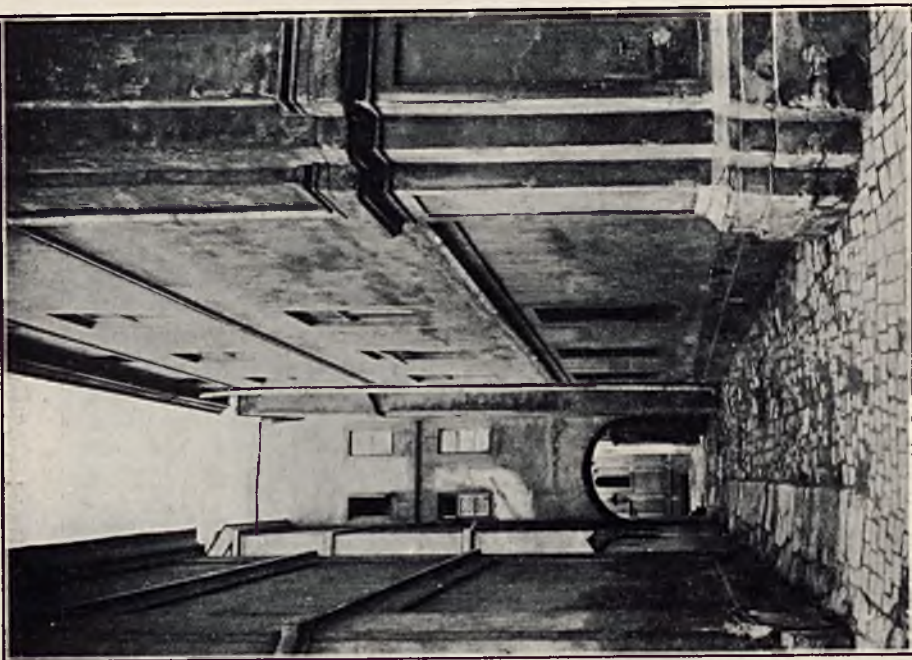
ILUSTRACJE



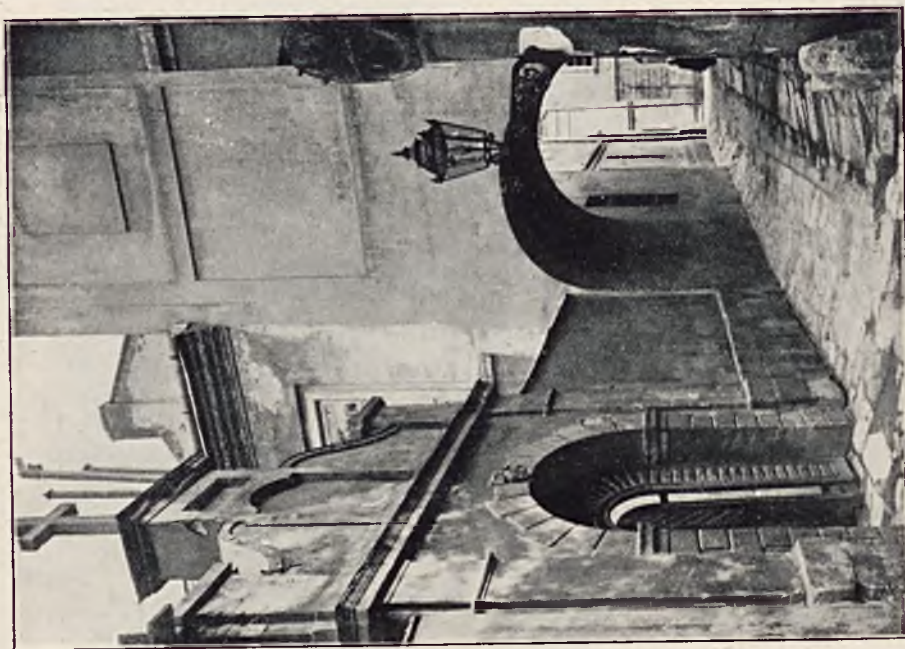
Krużganek południowy. Strona zachodnia. Wiek XV—XIX.



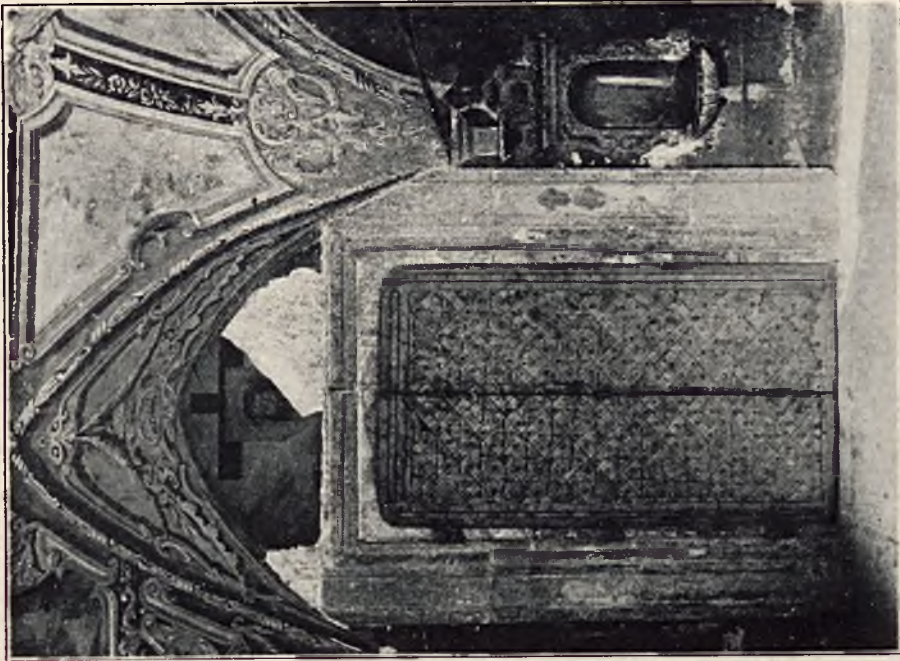
Krużganek południowy. Absyda. Zakrystja. Strona wschodnia.
Wiek XIV—XIX.



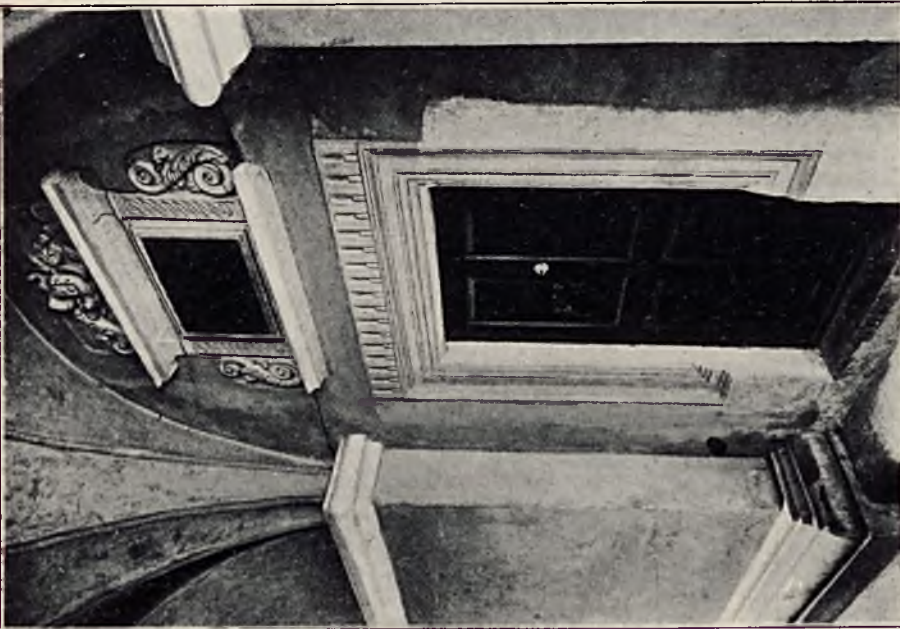
Pasaż. Widok od ul. Skarbokowskiej.



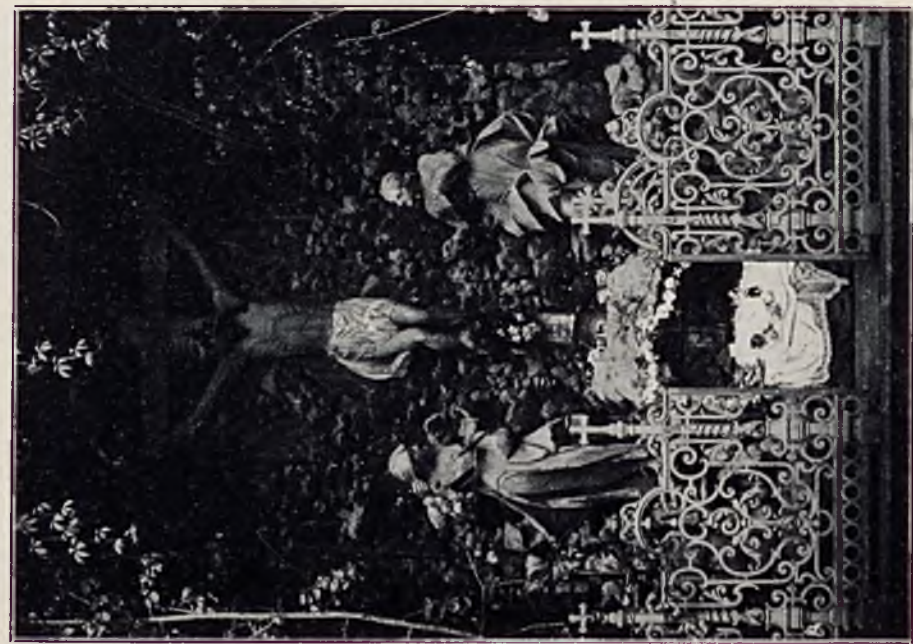
Pasaż ku ul. Skarbokowskiej. Na lewo wejście na podwórze klasztorne. Wiek XVII—XIX.



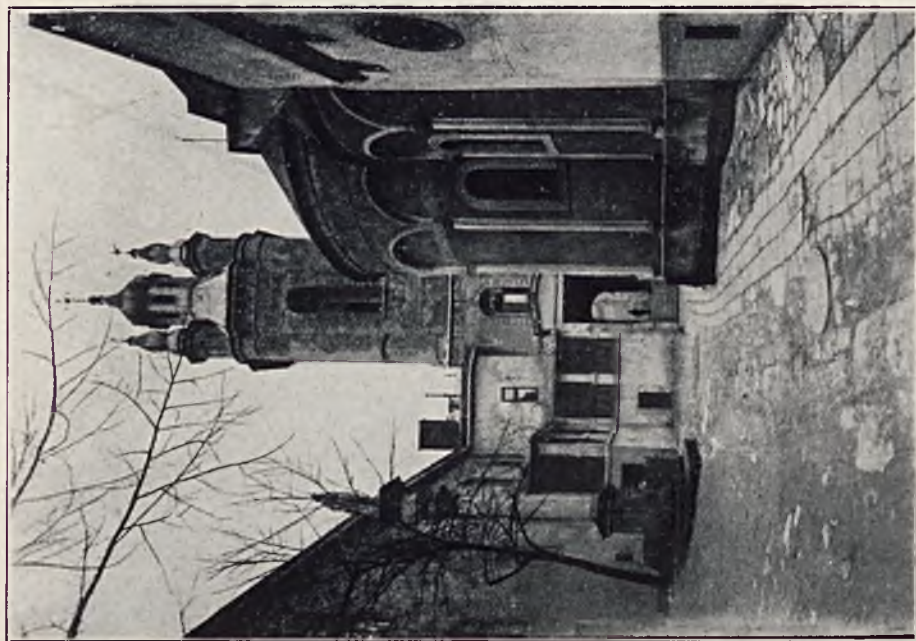
Portal gotycki w krużganku południowym. Wiek XV—XVI.
Kropielnica marmurowa. Wiek XVIII.



Portal pod wieżą z roku 1570.



Grota Męki Pańskiej. Wiek XVIII. Krata. Wiek XIX.



Dziedziniec z kolumną i gankiem pałacu arcybiskupiego.
Wiek XVI—XIX.



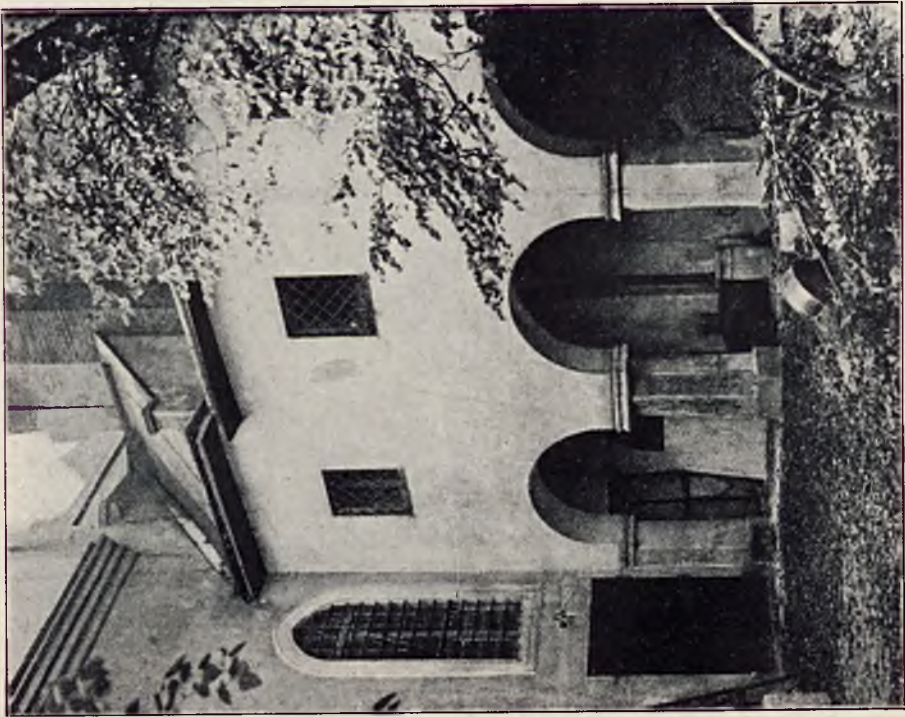
Podwórze klasztorne. Na prawo kaplica i zakrystja. Wiek XV—XVII.



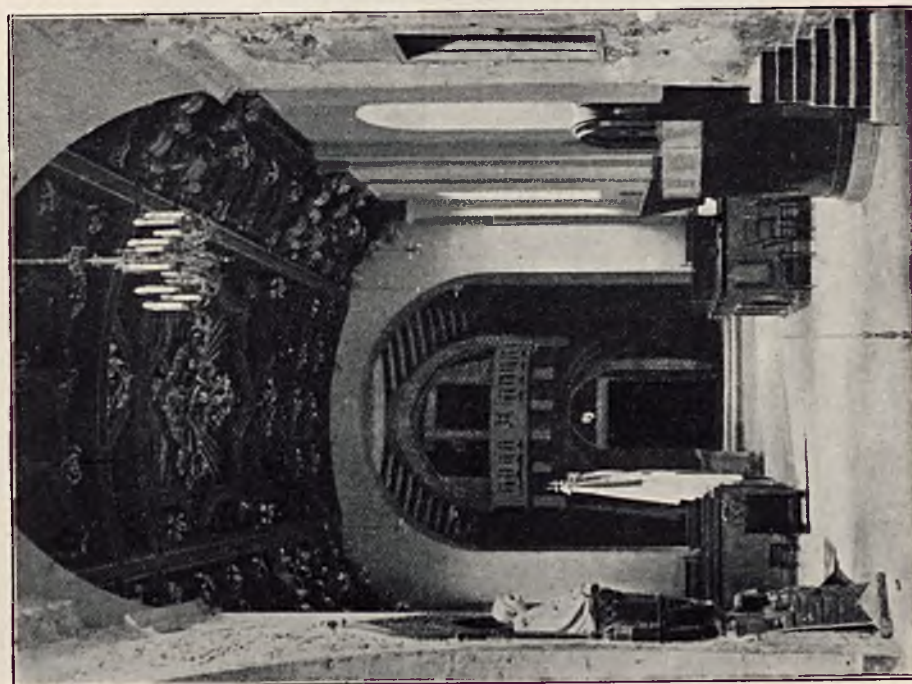
Podwórze klasztorne. Krużganek. Na lewo kaplica. Wiek XVII.



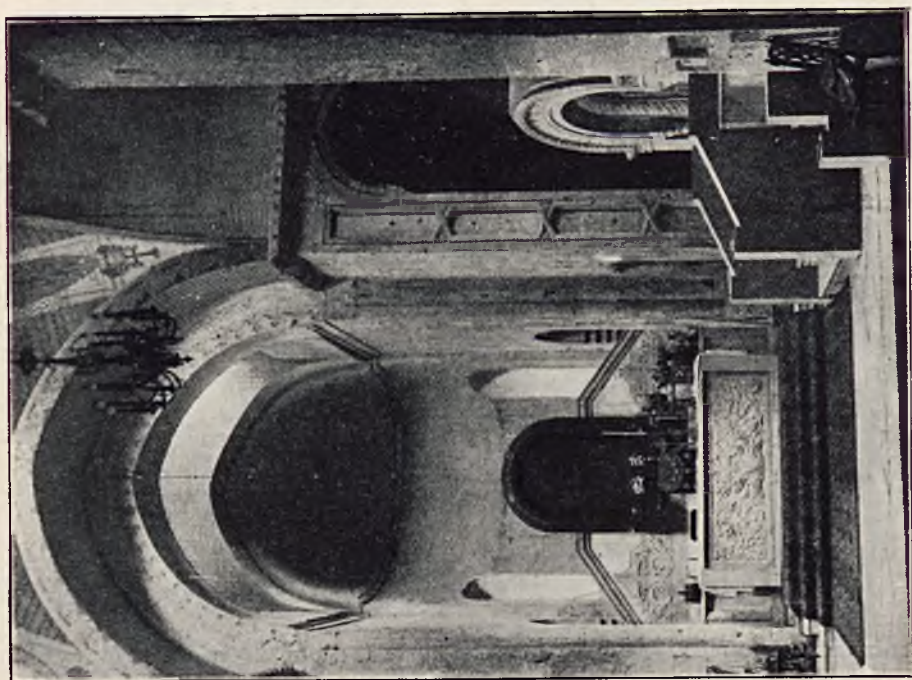
Podwórze klasztorne, Zakrystyje. Wiek XV—XVII.



Podwórze klasztorne. Krużganek i północne wejście do katedry.
Wiek XVII.



Wnętrze: część nowsza. Wiek XVII. Plafon i chór muzyczny.
Wiek XX.



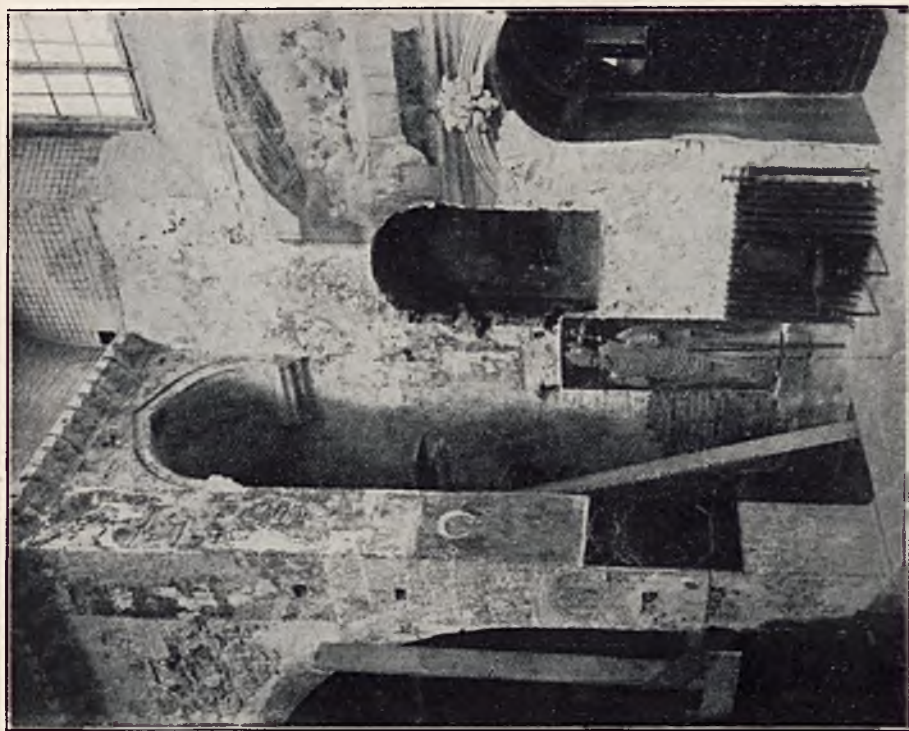
Wnętrze. Absyda. Ołtarz główny. Tron.



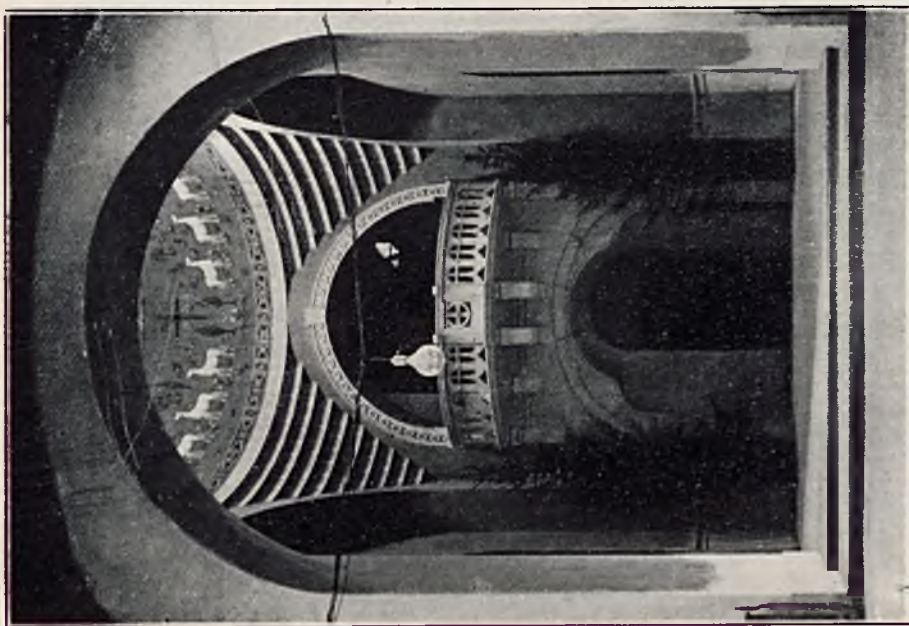
Łuk triumfalny. Pachy i część bębna pod kopułą. Mosaiki prof. J. Mehoffera.
Ornamenty w głębi na archiwolcie: wiek XIV/XV.



Lewa nawa boczna. Wiek XIV/XV. Ambona. Wiek XVIII.

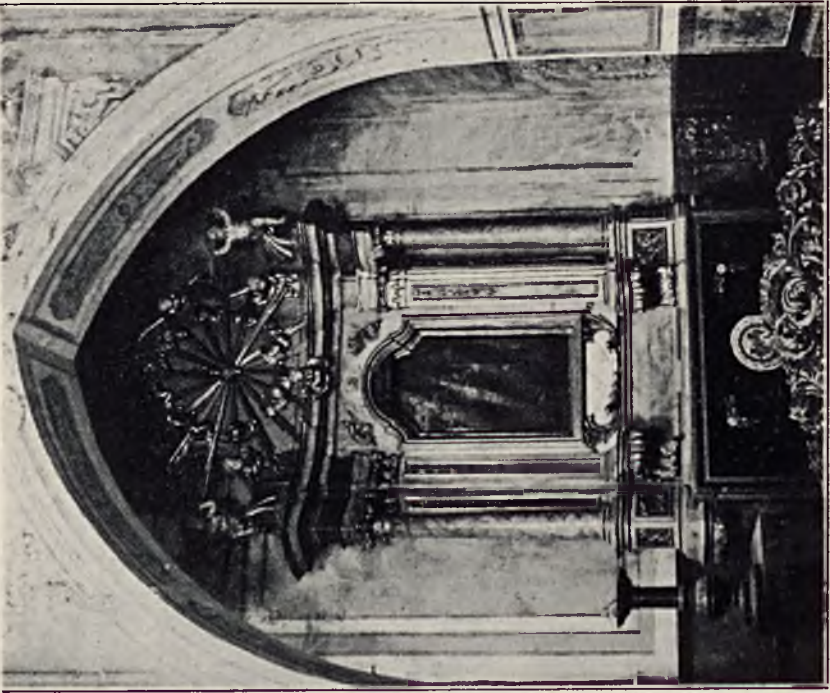


Lewe ramię transeptu. Wiek XIV/XV.

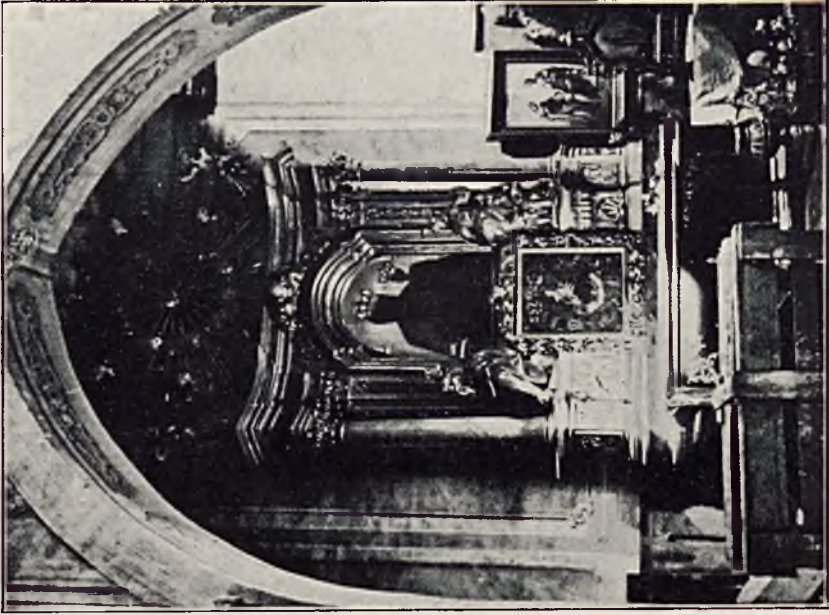


Część nowa. Chór muzyczny. Wiek XX.

BIBLIOTEKA
WYDZ.
ARCHITECTURY



Prawy ołtarz boczny św. Kajetana. Wiek XVIII.



Lewy ołtarz boczny M. B. Jazłowieckiej (?). Wiek XVIII.



Framuga odkrytego okna. Wiek XV—XVI.



Św. Apostoł Jakób starszy we framudze odkrytego okna. Wiek XV—XVI.



Św. Jan Ewangelista (teolog) i św. Prochor
we framudze odkrytego okna. Wiek XV/XVI.



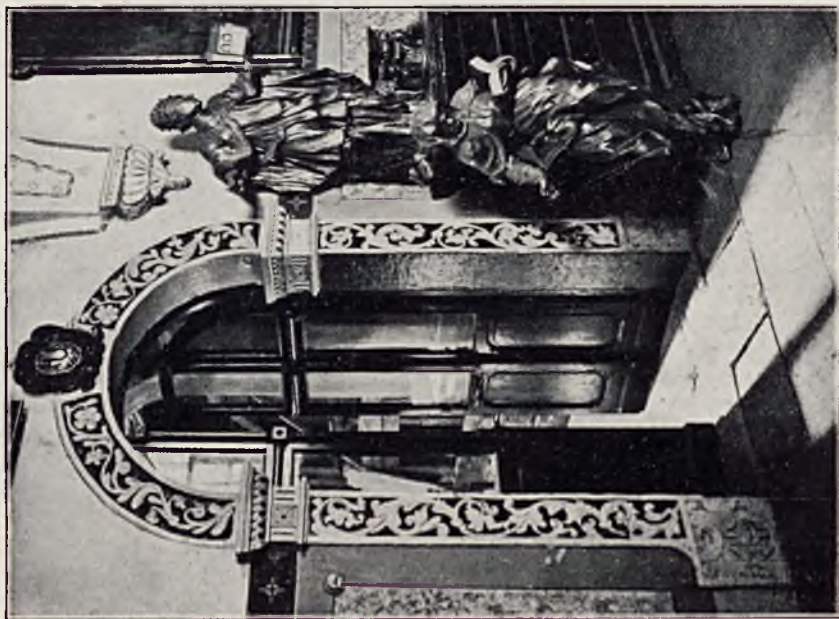
Kotew. Ornament. Św. Prochor we framudze okna. Wiek XV—XVI.



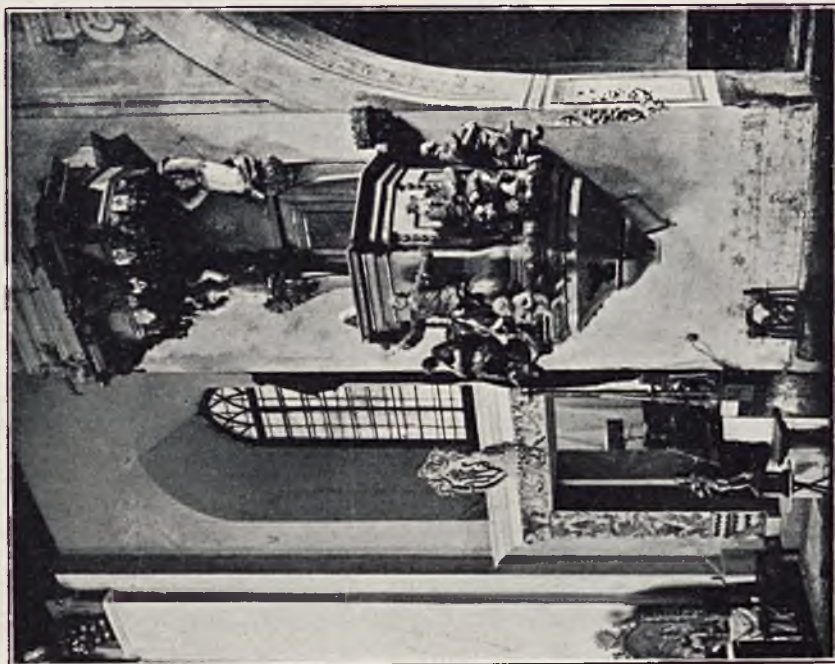
Alabastrowe krzyżyki i odkryty obraz świętego
(Salomona?) na filarze. Wiek XV—XVI.



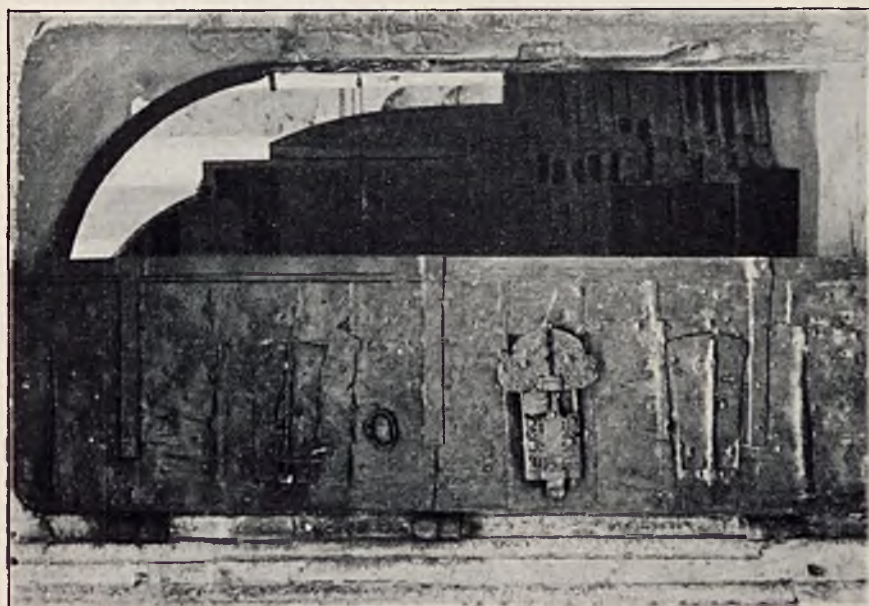
Odkryte malowidło na filarze. Wiek
XV—XVI. Alabastrowe epitafjum
Anny Augustynowiczowej z r. 1728.



Portal w zakrystji z r. 1671. Obok figury drewniane z otarza głównego. Wiek XVIII.

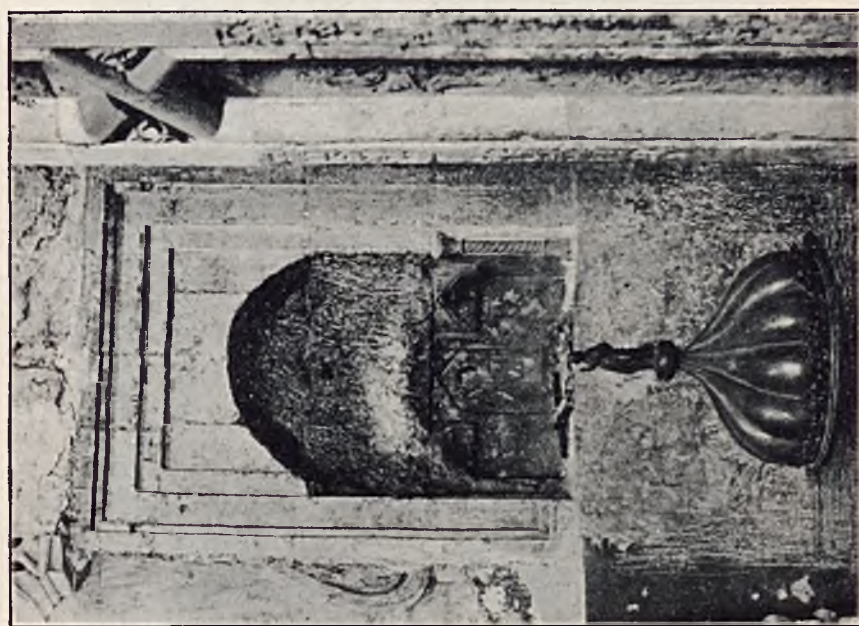


Ambona. Wiek XVIII. Nowy portal do kaplicy.



Drzwi żelazne. Strona wewnętrzna w krużganku południowym. Wiek XV—XVI. W głębi tył tronu marmurowego.

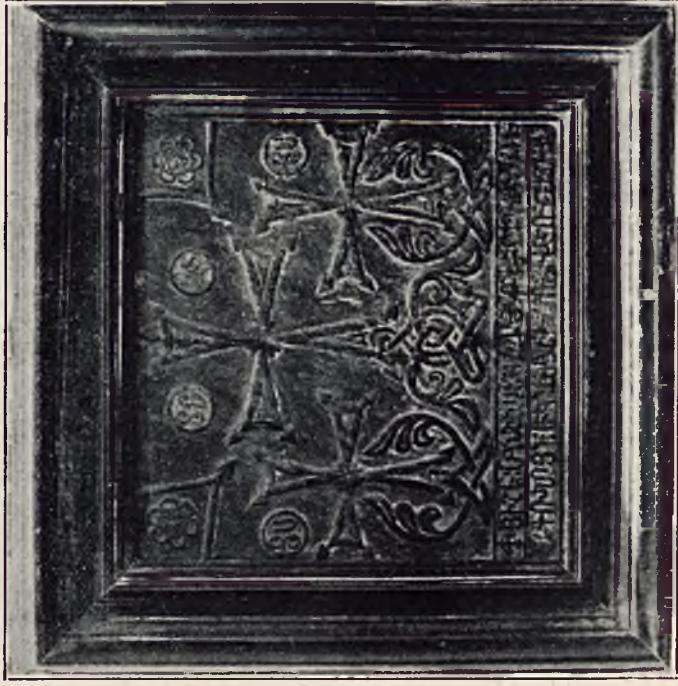
5



Wnęka chrzcielna. Wiek XV—XVI. Nakrywa cynowa. Wiek XVIII.



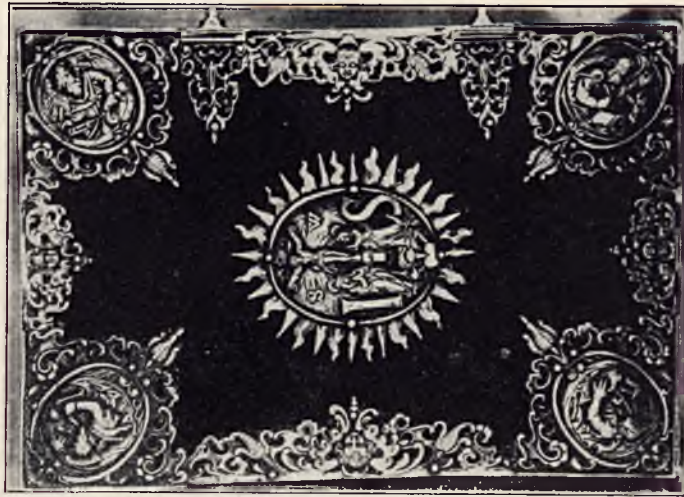
Tabliczka alabastrowa z krzyżkami ofiarnymi ormiańsko-gotyckimi. Wiek XV—XVI.



Tabliczka alabastrowa z krzyżkami ofiarnymi ormiańsko-romańskimi. Wiek XIV—XV.

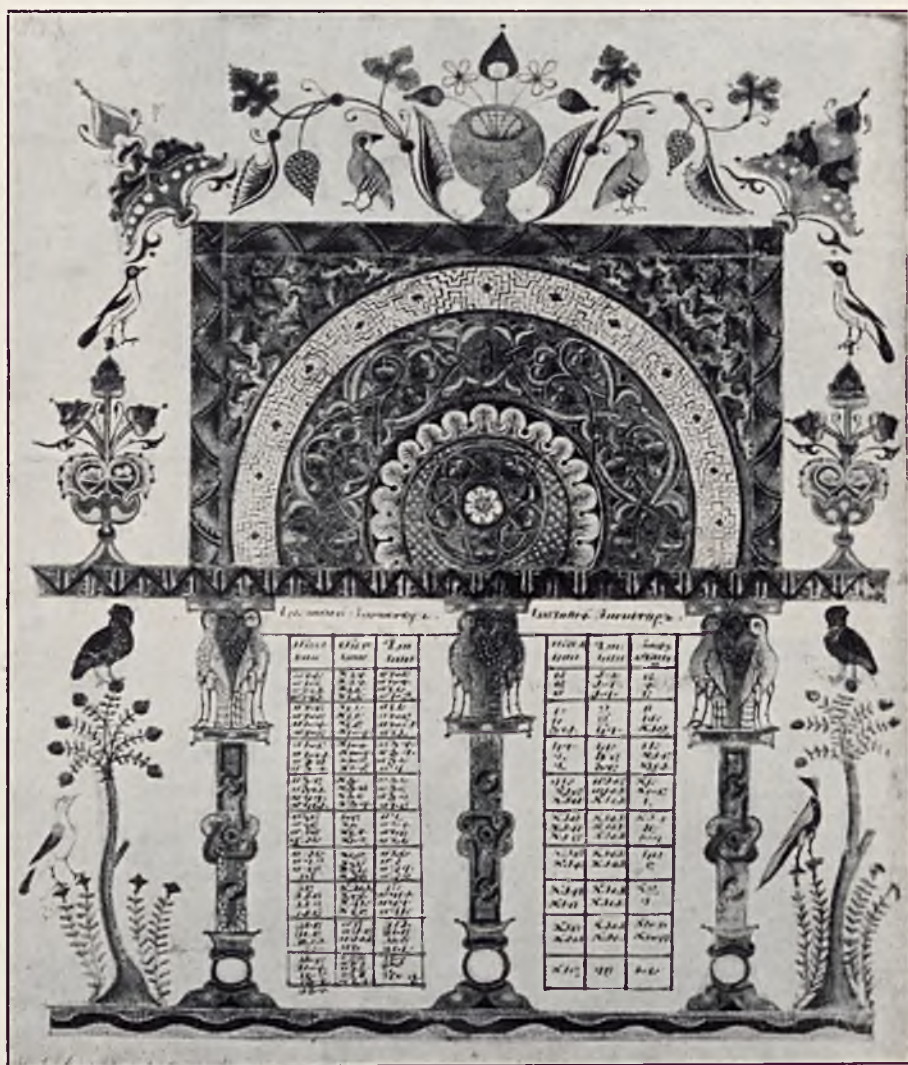


Ewangeliarz ormiański z r. 1198. Okładzinka tylna. Pierwsza połowa wieku XVII. Złotnictwo lwowskie.

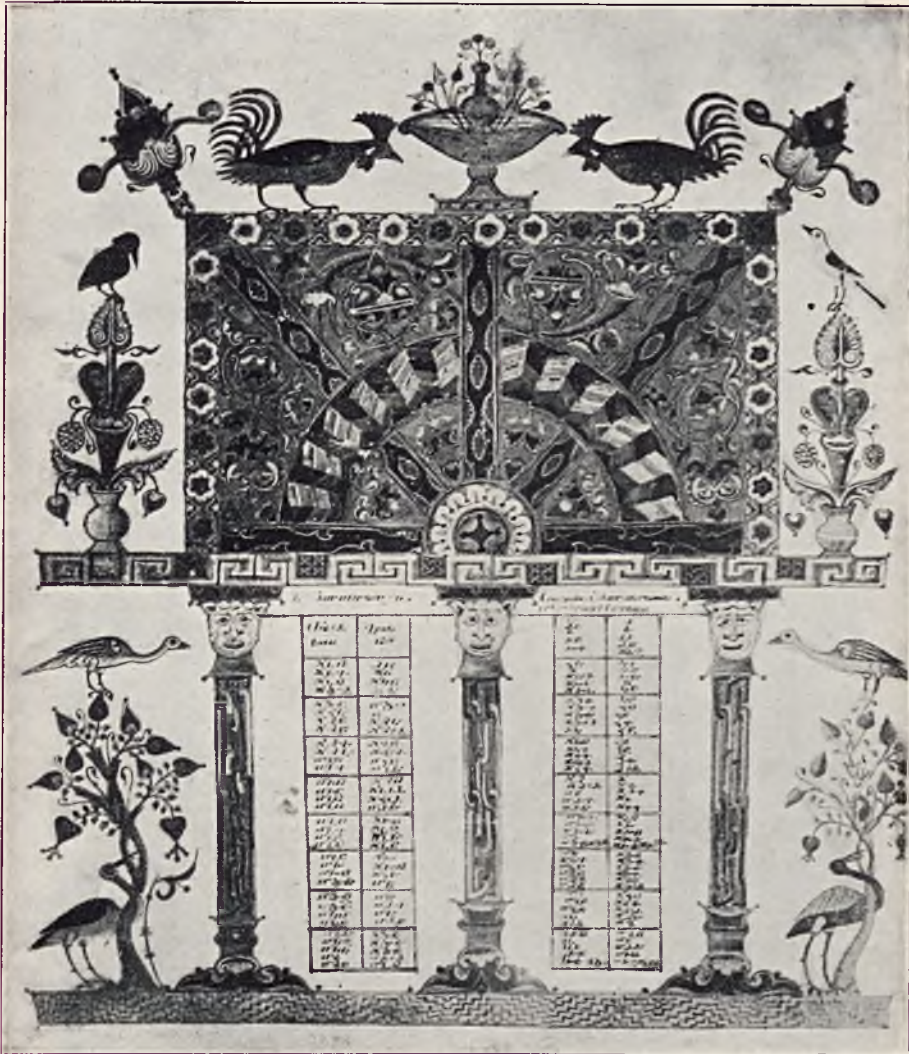


Ewangeliarz ormiański z r. 1198. Okładzinka wierzchnia. Pierwsza połowa wieku XVII. Złotnictwo lwowskie.

ARCHIWALNY



Ewangeliarz ormiański z r. 1198. „Kanon“.



Ewangeliarz ormiański z r. 1198. „Kanon“.

BIBLIOTEKA
WYDZ.
ARCHITEKTURY



Ewangeliarz ormiański z r. 1198. Św. Mateusz.



Ewangeliarz ormiański z r. 1198. Św. Łukasz.

BIBLIOTEKA
WYDZ.
ARCHITEKTURY

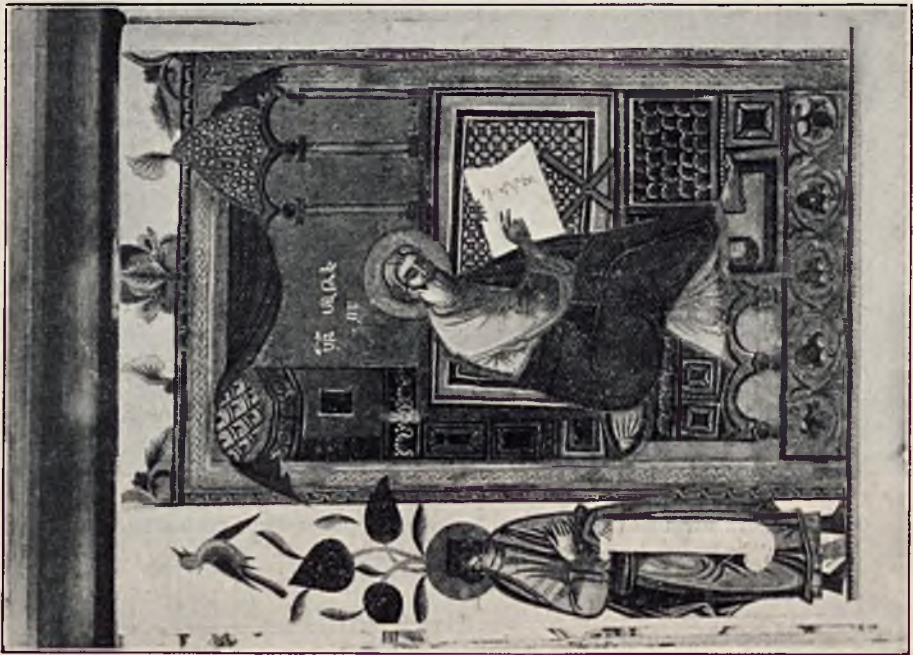


Ewangeliarz ormiański z r. 1198. Św. Marek.

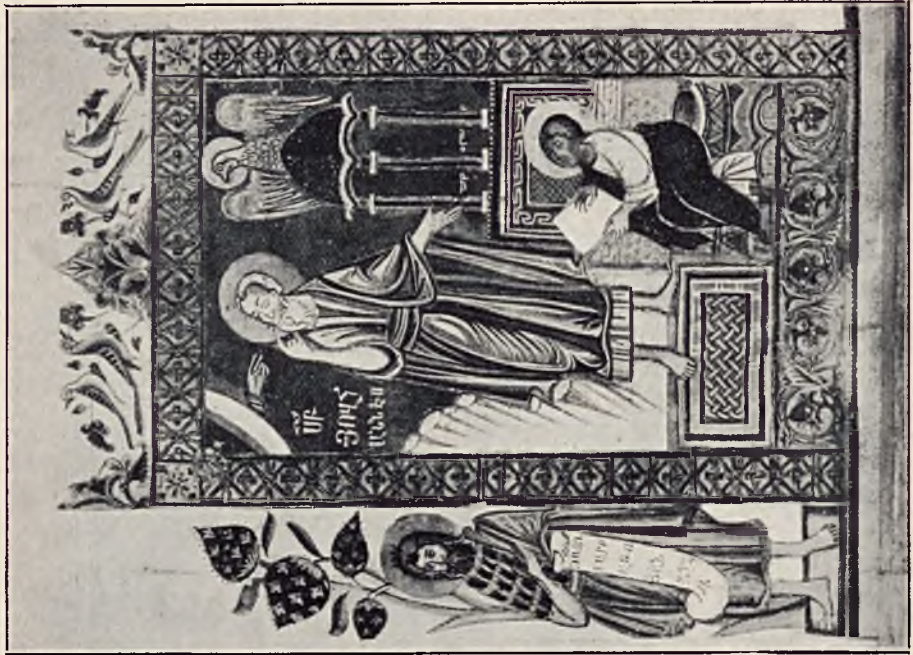


Ewangeliarz ormiański z r. 1198. Św. Jan Teolog z św. Prochozem.

BIBLIOTEKA
WYDZ.
ARCHITEKTURY



Ewangeliarz ormiański nowszy. Św. Mateusz.



Ewangeliarz orm. nowszy. Św. Jan Teolog z św. Prochorem.



Ewangeliarz ormiański nowszy. Karta tytułowa. Ewangelia
św. Marka.



Ewangeliarz ormiański nowszy. Karta tytułowa. Ewangelia
św. Jana.



Ewangeliarz ormiański nowszy. Chrystus na tronie „Pantokrator“.



Św. Antoni Pustelnik. Wiek XVII.



Św. Grzegorz Ośw. Wiek XVII. Rama. Wiek XVIII.



Matka Boska Różańcowa. Wiek XVII.

BIBLIOTEKA
WYDZ.
ARCHITEKTURY



Matka Boska „Kamieniecka“ (?). Wiek XVI—XVII.



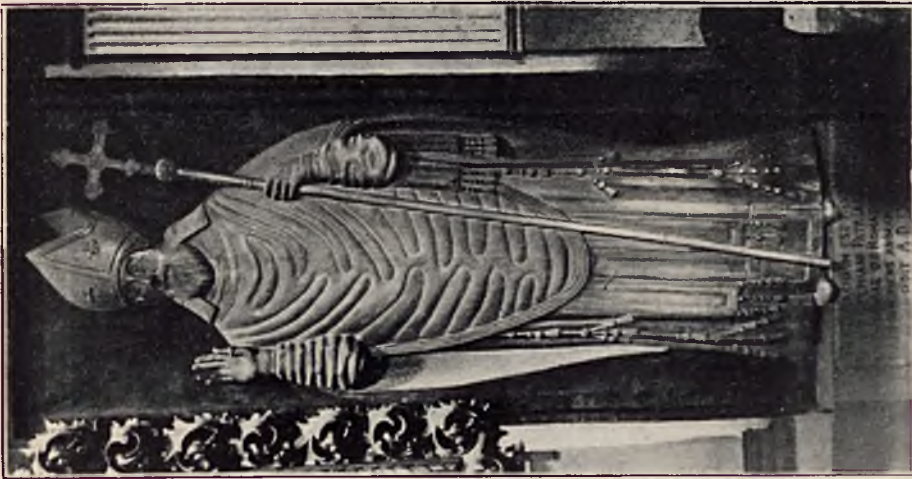
Matka Boska „Jazłowiecka“ (?). Wiek XV—XVI. Rok 1424 (?).



Epitafjum Augustynowicza z r. 1659.



Płyta nagrobna ormiańska z r. 1480.



Płyta nagrobna patriarchy Stefana. Zmarł
w r. 1551.



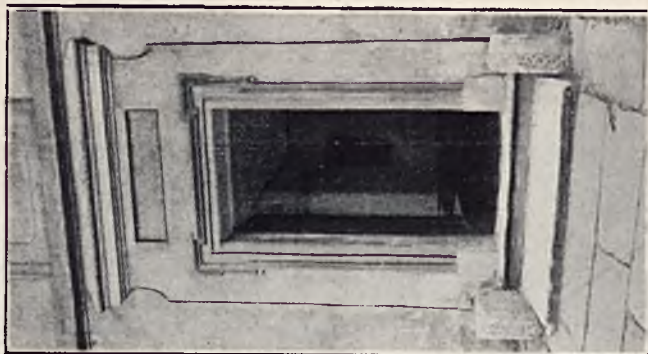
Pomnik Ks. Arcybiskupa Isaaka
Isakowicza. Projektował i wykonał
prof. Jul. Beltowski 1905.



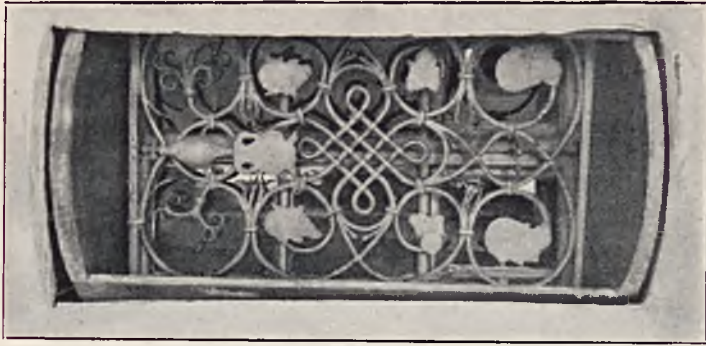
Obramowanie kamienne wejścia do pałacu arcyb. z podwórza katedry z r. ok. 1570.



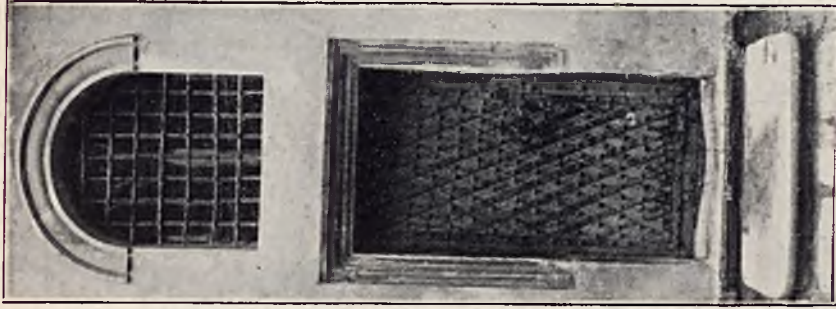
Filar kruzganka klasztornego. Wiek XVII.



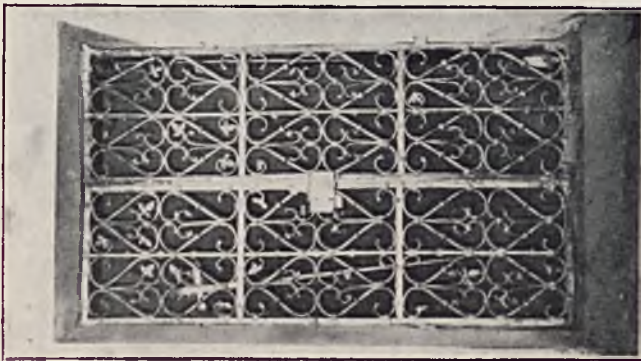
Wejście do klasztoru p. p. Benedyktynek orm. Wiek XVIII.



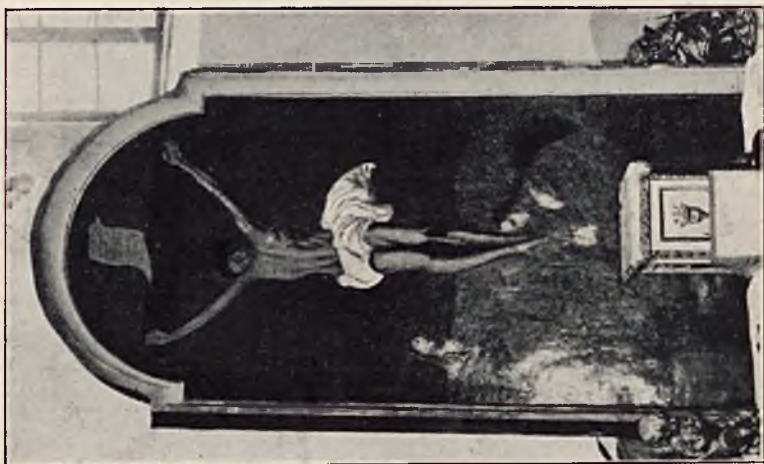
Krata żelazna w sieni klasztoru
w „bębnie“ przy furcie. Począ-
tek wieku XVII.



Wejście do zakrystyi. W. XVII.
„Próg“. Wiek XV/XVI.



Krata żelazna (drzwi). Wiek XVII.



Chrystus na krzyżu, Matka Boska i św. Jan.
Ol. Miedź. Wiek XVII/XVIII.



Matka Boska z grotty Męki Pańskiej.
Wiek XVIII.



Figura kamienna Matki Boskiej z roku 1664
nad bramą od ul. Ormiańskiej.



Św. Zofja.
Rzeźba nagrobna, kamienna. Wiek XVII.



Chrystus i niewierny Tomasz.
Rzeźba nagrobna, kamienna. Wiek XVII.



6327

Lewa strona nawy.

U dołu: Pogrzeb św. Odyłona, opata benedyktyńskiego w klasztorze klunjackim, Patrona dusz zmarłych, który pierwszy zaprowadził t. zw. dzień zaduszny.

U góry: Czternastu Świętych, wzywanych przez wiernych w rozmaitych potrzebach:

1) nad drzwiami procesyjnymi: Św. Katarzyna Aleksandryjska, Patronka filozofów i uczonych.

2) dalej na prawo: Św. Idzi, opiekun zwierzęcy, wzywany w niebezpieczeństwach i przeciw obłądowi.

3) poniżej: Św. Jerzy, wzywany przeciw chorobom skórnym.

4) Św. Krzysztof, opiekun podróżujących, wzywany także przeciw zarazie.

5) nad wejściem do kaplicy Przen. Sakr. Św. Błażej, Biskup orm. wzywany przeciw chorobom gardła.

6) Św. Dyonizy, wzywany przeciw opętaniu.

7) Św. Pantaleon, wzywany przeciw chorobom płuc.

8) Św. Achates, wzywany przeciw chorobom głowy.

9) Św. Cyrjak, wzywany przeciw chorobom oczu.

10) Św. Barbara, wzywana przeciw nagłej śmierci i piorunom.

11) Św. Małgorzata, wzywana przeciw chorobom nerek.

12) Św. Eustachy, wzywany przeciw ogniowi wiecznemu.

13) Św Wit, wzywany przeciw jadowitym ukąszeniom i letargowi.

14) Św. Erazm, wzywany przeciw chorobom wewnątrzności.

Łuk nad wejściem prebiterjum, t j. najstarszej części katedry:

Cztery Cheruby.

Lewa strona łuku: Kościół Chrystusowy w chwale.

Prawa strona łuku: Jerozolima zburzona.

