

MAŁGORZATA SMORAĞ-RÓŻYCKA
(KRAKÓW)

PROBLEM ADAPTACJI WZORÓW BIZANTYŃSKICH
W SKRYPTORIACH ARMENII CYLICYJSKIEJ NA PRZYKŁADZIE
LWOWSKIEGO EWANGELIARZA ZE SKEWRY (1198/1199)

Iluminowany *Ewangeliarz ze Skewry*, w Polsce zwykle zwany *Ewangeliarzem Lwowskim*, jest niewątpliwie najcenniejszym dziełem sztuki ormiańskiej w zbiorach polskich, obecnie przechowywanym w Bibliotece Narodowej w Warszawie pod sygnaturą rkps akc. 17680 jako depozyt Prymasa Polski. Badania nad rękopisem, zapoczątkowane w pierwszych dekadach XX w., przerwała II wojna światowa. Po 1945 r. wzmianki o lwowskim ewangeliarzu pojawiły się w kilku zaledwie pracach¹. Oficjalnie aż do 1993 r. uchodził on za zaginiony. Zaledwie kilka wtajemniczonych osób знаło jego powojenne losy i miejsce ukrycia w klasztorze benedyktynów w Tyńcu. Tym większe więc zdumienie wywołał komunikat o „ponownym odkryciu” rękopisu w Bibliotece Archidiecezjalnego Archiwum w Gnieźnie, opublikowany przez Güntera Prinzinga, niemieckiego historyka z Uniwersytetu Jana Gutenberga w Moguncji (Die Johannes Gutenberg-Universität)². Nie udało się w pełni wyjaśnić okoliczności, w jakich przeniesiono rękopis z Tyńca do Gniezna, ponieważ większość źródeł na ten temat to relacje ustne. Według danych Fundacji Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich odwołujących się do relacji nieżyjącego już Tadeusza Żychiewicza, dziennikarza „Tygodnika Powszechnego”, po 1945 r. rękopis został przywieziony ze Lwowa do Krakowa przez ks. Franciszka Jakubowicza, wikarego ormiańskokatolickiej

¹ Zob. A. Khatchatrian, *Armenien*, w: *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, t. 1, red. K. Wes-sel, Stuttgart 1966, szp. 333; *Матенадаран*, т. 1: *Армянская рукописная книга VI–XIV веков*, red. B. O. Казарян, С.С. Манукян, Москва 1991 [cyt. dalej: *Matenadaran* 1991], s. 90.

² G. Prinzing, *Ein verschollenes Prachtwerk der armenischen Buchmalerei in Gnesnen wieder-entdeckt*, „Kunst Chronik” 46/6, 1993, s. 310–314; por. także: idem, *Zaginiony — odnaleziony — ukryty. O pochodzeniu, znaczeniu i losie najstarszego Ewangeliarza dawnego ormiańsko-unijnego biskupstwa we Lwowie*, tłum. K. Ilski, Poznań 2004 (*Xenia Posnaniensia*, wykład XIX).

katedry lwowskiej. To samo źródło podaje, że „w 1947 roku wiadomość o przechowywaniu Ewangeliarza w Tyńcu przekazał prof. Lechowi Kalinowskiemu ‘kustosz’ Ewangeliarza, ojciec Paweł Szczaniecki, zobowiązując wszakże uczonemu do zachowania tej wiedzy w tajemnicy”. Dalej czytamy, że w 1985 r. rękopis miał zostać przekazany do Archiwum Archidiecezji w Gnieźnie i tu wpisany do katalogu³. Przekazanie rękopisu do Gniezna w roku 1985 potwierdza także G. Prinzing, powołując się m.in. na świadectwo prof. Kazimierza Ilskiego z Instytutu Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Jadwigi Rył, konserwatora w Archiwum Archidiecezjalnym. Według tej relacji rękopis zabrano z Tyńca na polecenie metropolity krakowskiego (podówczas był nim kardynał Franciszek Macharski — dopisek M.S.-R.) i przekazano ks. prymasowi Józefowi Glempowi, pełniącemu jednocześnie funkcję ordynariusza katolickiego obrządku ormiańskiego w Polsce, który z kolei zdeponował rękopis w Gnieźnie⁴. Tu, w marcu 1993 r., ks. dr Marian Aleksandrowicz, ówczesny dyrektor Archiwum Archidiecezjalnego w Gnieźnie, pokazał rękopis G. Prinzingowi, ku jego całkowitemu zaskoczeniu („für mich ganz überraschend”), jak tenże odnotował później w opublikowanym komunikacie o odkryciu⁵. W 2008 r. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego uhonorował ks. dr. M. Aleksandrowicza brązowym medalem „Zasłużony Kulturze — Gloria Artis” za zasługi dla odnalezienia oraz renowacji *Ewangeliarza Lwowskiego*. Wspólnie z ks. Aleksandrowiczem medal „Zasłużony Kulturze — Gloria Artis” otrzymał prof. G. Prinzing. Ksiądz Aleksandrowicz zmarł 2 lutego 2010 r. — pytanie, dlaczego nie udostępnił tak cennego dzieła badaczom w Polsce, już na zawsze (?) pozostanie bez odpowiedzi.

Lwowski ewangeliarz od niemal stu lat wzbudza zainteresowanie badaczy. Wymieniają go m.in. Max van Berchem i Joseph Strzygowski (1910), Heinrich Glück (1923) i Frédéric Macler (1927)⁶. W 1930 r. wiedeński mechtarysta Nerses Akinian, wybitny armenolog, opublikował jego pierwszy opis sporządzony w roku 1890 przez ojca Grzegorza Galemkheareana⁷. Akinian nie znał wówczas ewangeliarza z autopsji. Dopiero w 1932 r. udał się do Lwowa, gdzie właśnie trwała wystawa sztuki ormiańskiej. Na trwałe do badań nad ormiańskim malarstwem książkowym wprowadziła ewangeliarz lwowski Sirarpie Der Nersessian, ustalając jego pokrewieństwo z dwoma rękopisami z Armenii Cylicyjskiej

³ Niezwykłe losy XII-wiecznego ormiańskiego Ewangeliarza ze Skewry, www.dziedzictwo.ormianie.pl/Ewangeliarz_Lwowski (dostęp: 21 XI 2010).

⁴ *Das Lemberger Evangeliar. Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12. Jahrhunderts*, hrsg. von G. Prinzing, A. Schmidt, Wiesbaden 1997, s. 24; por. także: G. Prinzing, *Zaginiony — odnaleziony — ukryty...*, s. 29–30.

⁵ G. Prinzing, *Ein verschollenes Prachtwerk...*, s. 310–311.

⁶ M. van Berchem, J. Strzygowski, *Amida*, Heidelberg 1910, s. 363, 369; H. Glück, *Die christliche Kunst des Ostens*, Berlin 1923, tabl. 6–7; F. Macler, *Rapport sur une mission scientifique en Galicie et en Bukovine*, „Revue des études arméniennes” 7, 1927, 1, s. 97–107, rys. 1–4.

⁷ N. Akinian, *Das Skevra-Evangeliar vom Jahre 1197, aufbewahrt im Archiv des armenischen Erzbistums Lemberg*, Wien 1930 (*Materialen zur Geschichte der armenischen Kunst, Paläographie und Miniaturmalerei*, II).

i wspólne im powiązanie z wzorami bizantyńskiego malarstwa książkowego⁸. Trzeba wszakże przy tej okazji zauważyć, że ta znakomita francuska uczona pochodzenia ormiańskiego nigdy nie widziała oryginału, lecz korzystała wyłącznie z dokumentacji fotograficznej i wcześniejszych publikacji, powołując się m.in. na N. Akiniana, F. Maclera i J. Piotrowskiego.

W Polsce pisali o ewangeliarzu m.in. Józef Piotrowski (1925)⁹, ks. Dionizy Kajetanowicz (1930)¹⁰, Zdzisław Obertyński (1933)¹¹, Tadeusz Mańkowski (1932–1934)¹², Mieczysław Wallis (1934)¹³ i Wojsław Molè (1939)¹⁴. Od 19 czerwca do 31 października 1932 r. ewangeliarz był eksponowany na wystawie sztuki ormiańskiej, zorganizowanej we Lwowie, w pomieszczeniach Archidiecezjalnego Związku Ormian przy ul. Ormiańskiej 13. W skromnym, kilkustronicowym katalogu tej ekspozycji Aleksander Czołowski o ewangeliarzu ze Skewry napisał: „nie ma sobie równych, ani co do dawności, ani co do walorów artystycznych, wśród reszty zabytków ormiańskiego malarstwa miniaturowego zgromadzonych na Wystawie”¹⁵. W katalogu nie zamieszczono fotografii rękopisu, ale zaczerpnięte z niego przedstawienie Emanuela w clipeusie (fol. 225v) umieszczone zostało na okładce i stronie tytułowej, choć bez stosownego objaśnienia. Wystawa miała zainaugurować działalność stałego Archidiecezjalnego Muzeum Ormiańskiego we Lwowie, które — choć odnotowane w różnych dokumentach, jak również

⁸ S. Der Nersessian, *Manuscripts arméniens illustrés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècle de la Bibliothèque des Pères Mekhitharistes de Venise d'après les clichés de la Frick Art Reference Library*, Paris 1937, strony według indeksu.

⁹ J. Piotrowski, *Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć*, Lwów 1925, rys. 33–40.

¹⁰ Ks. D. Kajetanowicz, *Katedra ormiańska i jej otoczenie*, Lwów 1930, s. 47–48, opublikował krótki opis rękopisu wraz z fotografią tablicy VI Kanonu Euzebiusza (fol. 9v). Na s. 47–48 czytamy: „Jeden z r. 1197 większy, wprost bezcenny, zawiera 426 kart pergaminowych, oprawnych w okładziny deszczułkowe, powleczone ciemnowiśniowym pluszem ze stylowymi srebrnymi okuciami złożonemi, pochodzącymi z w. XVIII. Zdobią go wewnątrz liczne nader subtelnie wykonane ornamenty i miniatury, o żywych, niemal zupełnie świeżo zachowanych barwach”.

¹¹ Z. Obertyński, *W sprawie ofiarodawcy ormiańskiego ewangeliarza z XII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 2, 1933–1934, s. 293–295, wspomnianego w nocie z r. 1422 (fol. 422) barona Chutlupeka identyfikuje z fundatorem kościoła św. Mikołaja w Kamieńcu Podolskim i jemu przypisuje zakup ewangeliarza ze Skewry z przeznaczeniem dla kamienieckiej świątyni. O akcie fundacji i darowizny na rzecz kościoła św. Mikołaja zob. J. Chrzęszcowski, *Ormiańskie świątynie na Podolu*, Kraków 1998, szczególnie s. 15–18, bez wzmianki o ewangeliarzu ze Skewry.

¹² T. Mańkowski, *Archiwum lwowskiej katedry ormiańskiej*, „Archeion” 10, 1932, s. 2 i 6; idem, *Sztuka Ormian lwowskich*, w: *Prace Komisji Historii Sztuki PAU*, 6, 1934/35, przypis 1 na s. 131.

¹³ M. Wallis, *Sztuka obca w zbiorach polskich*, w: R. Haman, *Dzieje sztuki od epoki starożytnej do czasów obecnych*, tłum. M. Wallis, Warszawa 1934, s. 1183; niezwykle lakoniczna notatka Wallisa — „rękopis iluminowany (ewangeljarz) z XII wieku, Lwów, katedra ormiańska, pałac arcybiskupi” — najprawdopodobniej dotyczy ewangeliarza ze Skewry.

¹⁴ W. Molè, *Z zagadnień iluminatorstwa bizantyńskiego i ormiańskiego (na marginesie prac Pani Sirarpe Der Nersessian)*, „Dawna Sztuka” 2, 1939, 2, s. 1–28, szczególnie s. 15–16.

¹⁵ A. Czołowski, *Wystawa zabytków ormiańskich we Lwowie 19.VI.–30. IX. 1932. Przewodnik*, Lwów 1932, szczególnie s. 24–25.

informatorach i przewodnikach po Lwowie — do wybuchu wojny w 1939 r. nie zaistniało, mimo wsparcia środowisk naukowych i konserwatorskich także spoza diaspory ormiańskiej. W roku 1945 władze sowieckie zlikwidowały archidiecezję, przejmując jej majątek. Część zgromadzonych muzealiów przekazano miejscowym muzeom, inne uległy rozproszeniu¹⁶. Nieliczne z nich, obecnie w zbiorach Lwowskiej Galerii Obrazów oraz Lwowskiego Muzeum Historycznego, pokazano na wystawie pt. *Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja* w Muzeum Narodowym w Krakowie w 1999 r. Ewangeliarz — wymieniony w katalogu wystawy — nie znalazł się wśród zaprezentowanych eksponatów¹⁷. Zapewne należy to łączyć z wydarzeniami, które nastąpiły tuż po odkryciu rękopisu w gnieźnieńskiej bibliotece i jego wywiezieniu do Moguncji¹⁸. Przeciw planowanej w dalszej kolejności ekspozycji rękopisu na wielkiej wystawie sztuki bizantyńskiej *Glory of Byzantium* w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku w roku 1997 stanowczo zaprotestowała część środowiska historyków sztuki w Polsce i w rezultacie rękopis, po krótkiej (27 listopada – 8 grudnia 1996) publicznej prezentacji w Gutenberg-Museum w Moguncji oraz po przeprowadzeniu prac konserwatorskich w muzealnej pracowni, 17 marca 1997 r. został odesłany do Polski¹⁹. W katalogu nowojorskiej wystawy pozostała jedynie krótka nota, której wydzielone części są odrębnie sygnowane przez G. Prinzinga i Helen C. Evans. Nocie towarzyszy fotografia miniatury przedstawiającej Jana Ewangelistę oraz karty incipitowej jego *Ewangelii* (fol. 326–327r)²⁰. Rękopis określony został tutaj jako *Lwowski Ewangeliarz* (*The L'viv Gospels*), a jako miejsce jego przechowywania podano Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie. Tymczasem w Polsce przez kilka lat rękopis był niedostępny nawet dla badaczy — oficjalnie nie podawano także miejsca jego przechowywania. Dopiero 4 października 2006 r. prymas Polski kardynał Józef Glemp uroczyście przekazał *Ewangeliarz ze Skewry* w depozyt Bibliotece Narodowej. Na krótko, od 7 do 8 października 2006 r., wystawiono go publicznie w Pałacu Rzeczypospolitej (Pałac Krasińskich), gdzie mieszczą się Zbiory Specjalne Biblioteki Narodowej. W tym samym czasie prymas Glemp zlecił wykonanie faksymile ewangeliarza w kilku egzemplarzach, zaś Biblioteka Narodowa w ramach Europejskiego Roku Dialogu Międzykulturowego wydała

¹⁶ Obszernie o tym pisał ostatnio J.T. Petrus, *Archidiecezjalne Muzeum Ormiańskie we Lwowie*, w: *Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie], Kraków 1999, s. 27–31.

¹⁷ Zob. *Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja*..., s. 45, z błędnym rozpoznaniem przedstawienia Marka Ewangelisty zidentyfikowanego jako św. Piotr. Pominięcie w wykazie bibliograficznym publikacji polskich trudno zrozumieć.

¹⁸ Nie ma potrzeby rozwijać tu szerzej tego wątku, odsyłając do szczegółowej relacji w: *Das Lemberger Evangeliar*..., (przypis 3), s. 25–26; por. także: G. Prinzing, *Zaginiony — odnaleziony — ukryty*..., (przypis 2), s. 14–16.

¹⁹ O szczegółach konserwacji zob. A. Lang-Edwards, *Zur Restaurierung des Lemberger Evangeliers*, w: *Das Lemberger Evangeliar*..., s. 111–119.

²⁰ *The Glory of Byzantium. Art and Culture of Middle Byzantine Era A. D. 843–1261*, red. H.C. Evans, W.D. Wixom, N. York 1997, s. 361–362.



1. Początkowy fragment listu Euzebiusza do Karpiana,
Ewangeliarz ze Skewry
 (Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Akc. 17680, k. 2v)



2. Mateusz Ewangelista,
Ewangelista ze Skewry
(Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Akc. 17680, k. 11v)



3. Incipit Ewangelii wg Mateusza z Genealogią Chrystusa,
Ewangelijarz ze Skewry
 (Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Akc. 17680, k. 12r)



4. Incipit Ewangelii wg Marka,
Ewangeliarz ze Skewry
 (Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Akc. 17680, k. 130r)



5. Incipit Ewangelii wg Łukasza,
Ewangeliarz ze Skewry
 (Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Akc. 17680, k. 207r)



6. Jan Ewangelista z Prochozem,
Ewangeliarz ze Skewry
(Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Akc. 17680, k. 326v)



7. Plakietka z wyobrażeniem Ukrzyżowania.
Okładka przednia *Ewangeliarza ze Skewry*
(Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Akc. 17680)



8. Plakietka z wyobrażeniem św. Józefa z Dzieciątkiem.
Okładka tylna *Ewangeliarza ze Skewry*
(Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Akc. 17680)

kalendarz na rok 2008 z barwnymi reprintami dwunastu kart rękopisu. Od 2007 r. rękopis znajduje się w zasobach publicznie dostępnej Cyfrowej Biblioteki Narodowej Polona. Ewangeliarz pokazano także na wystawie *Arménie. La magie de l'écrit* otwartej w Marsylii 27 kwietnia 2007 r. w ramach Roku Ormiańskiego we Francji. Był tu jednym z dwóch eksponatów z Polski, obok *Notatek z podróży* Symeona Lehacego z Zamościa. Paryski „Le Monde” z 13 czerwca 2007 r. zamieścił obszerną notę o marsylskiej wystawie, kilka zdań poświęcając także ewangeliarzowi:

Quelques objets, montrés ici pour la première et probablement dernière fois de leur histoire, rappellent combien celle des Arméniens fut riche de drames, d'exil et d'inventivité. L'évangile de Lemberg, chef-d'oeuvre de graphie et de miniatures peintes au XIIe siècle, est parti de Cilicie vers la Crimée, la Silésie et bien d'autres contrées où vivaient des Arméniens. Il arriva dans une bibliothèque de Lvov (Pologne), pillée durant la seconde guerre mondiale par les nazis et les Soviétiques. Cachée par un moine bénédictin près de Cracovie, cette bible mythique était considérée comme perdue avant que des arménologues ne la retrouvent par hasard — et qu'elle retourne illico dans le giron du primat de Pologne, peu prêtreur.

Po publikacji rękopisu przez G. Prinzinga zainteresowanie tym dziełem wyraźnie się wzmogło, jednak nadal brak jego kompleksowego opracowania monograficznego, więc podstawowe znaczenie zachowuje pierwsze krytyczne opracowanie miniatur S. Der Nersessian (1937) oraz Antona von Euwa (1997)²¹.

S. Der Nersessian zestawiała ewangeliarz ze Skewry z dwoma ewangeliarzami z roku 1193: jeden powstał w monasterze Poghoskan niedaleko Mlić na zlecenie biskupa Karapeta (obecnie przechowywany w Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W.538), drugi wykonał Kostandin dla biskupa Nersesa z Lambronu (obecnie przechowywany w Wenecji, San Lazzaro, cod. 1635). Zdaniem Der Nersessian te trzy rękopisy homogeniczne pod względem typu i form dekoracji miniatorskiej powstały w powiązanych ze sobą skryptoriach, w których posługiwano się bizantyńskimi wzorami artystycznymi, łącząc je w niezwykle wyrafinowany i elegancki sposób z tradycyjnymi elementami zdobniczymi sztuki Armenii Wielkiej (*Armenia maior*). W odniesieniu do miniatur na marginesach przypomina grupę bizantyńskich psalterzy datowanych na IX–X w. o podobnym schemacie rozmieszczenia przedstawień figuralnych, jednak szczególną zbieżność w tym zakresie zauważa z jedenastowiecznym tetraewangeliarzem we florenckiej Laurenzianie (cod. VI 23)²². Z kolei repertuar motywów ornamentalnych oraz sposób ich plastycznego opracowania wywodzi z malarstwa książkowego Armenii Wielkiej, podkreślając ich zasadniczo orientalny (Bliski Wschód, Mezopotamia) charakter,

²¹ S. Der Nersessian, *Manuscripts arméniens...* (przypis 7); A. von Euw, *Das Lemberger Evangelium als Kunstwerk*, w: *Das Lemberger Evangelium...*, (przypis 3), s. 39–83.

²² S. Der Nersessian, *Manuscripts arméniens...*, s. 66–67.

przy czym w dekoracji lwowskiego ewangeliarza wskazuje nowy element — arabeskę powszechniej stosowaną dopiero w trzynastowiecznych rękopisach²³.

Do poglądów Der Nersessian ustosunkował się Wojśław Molè w recenzji z roku 1939, uznając jej pracę za pierwsze krytyczne opracowanie rękopisu²⁴. W. Molè podziela pogląd francuskiej uczoney o powiązaniach cylicyjskiego iluminatorstwa z bizantyńskim, podkreślając jego wyrafinowany i elegancki styl. Wyrazisty dychotomiczny charakter malarstwa cylicyjskiego wiąże z zasadniczą odmiennością jego dwóch komponentów: bizantyńskiego — plastycznego i monumentalnego, oraz ormiańskiego — ornamentacyjno-płaszczyznowego. Zdaniem Molègo nie jest to szczególna cecha cylicyjskiej sztuki, lecz odzwierciedlenie generalnej różnicy między sztuką wschodnią a hellenistyczno-bizantyńską: pierwsza skłaniała się zawsze ku „nieobrazowej, dekoracyjnej i płaszczyznowej ornamentyce”, drugą cechuje „stałe grawitowanie ku plastyczności i obrazowemu ujmowaniu scen figuralnych”²⁵. Ta zasadnicza kwestia, a nie rękopis ze Skewry, stanowi główny kierunek badawczych zainteresowań Molègo — ewangeliarzowi poświęca on zaledwie kilka ogólnikowych stwierdzeń, czytelnika odsyłając do przytaczanych w przypisach pozycji bibliograficznych. Rękopis konsekwentnie nazywa *Ewangeliarzem Lwowskim ze Skewry*.

Najobszerniej, także w kontekście dziejów ormiańskiej diaspory w Polsce, rękopis został zaprezentowany w pracy zbiorowej pod redakcją Güntera Prinzinga i Andrei B. Schmidt pt. *Das Lemberger Evangeliar. Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12. Jahrhunderts* (Wiesbaden 1997)²⁶. Problematykę formy artystycznej *Ewangeliarza ze Skewry* przedstawił w tej pracy Anton von Euw, wybitny niemiecki mediewista, znawca ottońskiego i romańskiego malarstwa książkowego. A. von Euw pierwszy opisał wszystkie elementy dekoracji malarskiej rękopisu, w układzie kodykologicznym oraz problemowym, przedstawił zagadnienia związane z techniką malarską oraz syntetycznie — z ikonografią poszczególnych przedstawień figuralnych. W odróżnieniu od S. Der Nersessian silnie podkreślił zależność lwowskiego rękopisu od wzorów sztuki bizantyńskiej, szczególnie widoczną w sposobie ukształtowania wizerunków ewangelistów zestawianych z kilkoma bizantyńskimi przykładami²⁷. W jego ocenie, o posługiwanie się bizantyńskim pierwowzorem może też świadczyć pozostałość greckiego tytułu w winiecie nagłówkowej *Ewangeli*i według Mateusza — *kata Matheōn*²⁸.

²³ Ibidem, s. 79.

²⁴ Por. ibidem, przyp. 13.

²⁵ Ibidem, s. 27.

²⁶ Szerzej o tej pracy w ujęciu krytycznym zob. M. Smorąg-Różycka, *Das armenische illuminierte Evangeliar, sog. Lemberger Evangeliar Anmerkungen über das Buch „Das Lemberger Evangeliar. Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12. Jahrhunderts“*, hrsg. von Günter Prinzing und Andrea Schmidt (Dr. Ludwig — Reichert — Verlag, Wiesbaden 1997), „Folia Historiae Artium“ Seria Nowa 7, 2001, s. 65–78.

²⁷ A. von Euw, *Das Lemberger Evangeliar als Kunstwerk...* (przypis 20), s. 39–92.

²⁸ Ibidem, s. 61.

Prezentacja dzieła

Rękopis składa się z 426 pergaminowych kart o wymiarach 30 x 22 cm. Zawiera zapisany ormiańską uncją (*erkathagir*) w dwóch kolumnach tekst czterech *Ewangelii* poprzedzony *Listem* Euzebiusza do Karpiana (fol. 2v–3) oraz siedmioma (brak tabl. II) tablicami kanonów (fol. 4v–10). W ośmiu notach kolofonowych, rozmieszczanych sukcesywnie na wolnych kartach, spisano dzieje rękopisu. W głównym kolofonie, zwyczajowo zapisanym na końcu (fol. 418v–422v), czytamy m.in., że rękopis jest dziełem skryby i malarza Grzegorza, który pracę tę wykonał na zlecenie Stefana (Step'anos), zwanego też Adamem, w skryptoriach kolejno dwóch monasterów Armenii Cylicyjskiej — w Mlić i w Skewrze „w r. 647 [tj. pomiędzy 31 stycznia 1198 a 30 stycznia 1199], gdy miłującemu Chrystusa Leonowi z rodu Rubenidów dane zostało królestwo Armenii, i za Grzegorza katolikosa [tj. Grzegorza VI Abirada, 1194–1203]”²⁹.

Przywołane w kolofonie daty dowodzą, że pisarz miał na myśli Leona II (1187–1219), koronowanego (odtąd występował jako król Leon I) w imieniu cesarza Henryka VI przez kardynała Konrada Wittelsbacha, legata papieskiego w Ziemi Świętej, 6 stycznia 1198 (1199?) r. w katedrze Świętej Mądrości w Tarsie w obecności m.in. patriarchy syryjskiego oraz greckiego arcybiskupa Tarsu. Na fol. 322v–423r inną ręką została odnotowana data śmierci króla Leona — 1 maja 668 r. (=1219).

Rękopis został ozdobiony nad wyraz sztywnie w barwne miniatury figuralne oraz motywy ornamentalne o złożonym pod względem artystycznym charakterze. Ogólny schemat programu ikonograficzno-artystycznego dekoracji rękopisu jest czytelny przy pobieżnej nawet autopsji. Składają się na niego architektoniczno-ornamentalne obramienia *Listu* Euzebiusza do Karpiana oraz tablic kanonów, całostronicowe wizerunki ewangelistów poprzedzające odpowiednio księgi poszczególnych *Ewangelii* oraz ich figuralne incipity, dwadzieścia dwie sceny ewangeliczne i motywy figuralne na marginesach kart i pomiędzy kolumnami tekstu, ozdobne inicjały ornamentalne lub pisane złotem i towarzyszące im na marginesach dekoracyjne kwiaty³⁰. Piękna, nasycona paleta barwna z przeważającymi tonami szafirowego błękitu (*marena*) i karminowej czerwieni (*wordan karmin*) oraz obficie stosowanego złota dopełnione szmaragdowymi zieleniami i żółciami zachowała się znakomicie, zachowując intensywność barw. W nielicznych tylko miejscach ubytki farby zatarły pierwotne formy, przede wszystkim w twarzach Euzebiusza i Karpiana (fol. 2v–3r), Mateusza Ewangelisty i anioła (fol. 11v–12r), św. Piotra i Malchusa (fol. 117r) czy Chrystusa i św. Tomasza (fol. 413r).

²⁹ O kolofonach we lwowskim ewangeliarzu zob. A.B. Schmidt, *Die Kolophone des Lemberger Evangeliiars*, w: *Das Lemberger Evangeliar...*, s. 93–105.

³⁰ S. Der Nersessian, *Manuscripts arméniens...*, używa określenia „motif decoratif” lub „ornement marginal”, podobnie w *Matenadaran* 1991 — „ornamentalne marginalia”, zaś w pracy *Das Lemberger Evangeliar...* stosowany jest termin „Randschmuck”.

Ewangeliarz oprawiony jest w dwie drewniane deseczki (310 x 220 mm) obciągnięte od wewnątrz ciemnoczerwonym jedwabiem, na zewnątrz zaś — aksamitem. Wierzch i spód okładki zdobią metalowe plakietki: na wierzchu z przedstawieniem Ukrzyżowania pośrodku i popiersiami ewangelistów w narożach, a wzdłuż krawędzi ornamentem małżowinowo-chrzastkowym z motywem główek puttów, na spodzie zaś — tronującej na obłoku Matki Boskiej z Dzieciątkiem i Ojców Kościoła. Kwestia datowania i proveniencji artystycznej tych reliefów wymaga dalszych badań, przede wszystkim w kręgu lwowskich złotników, ale ich cechy stylowe wskazują, że z pewnością ta obecna oprawa jest późniejsza od ufundowanej w 1592 r. przez Torosa Bernatowicza (Bernatenca), syna Zatiga (Zatika)³¹.

Środowisko artystyczne Armenii cylicyjskiej

Ormiańskie osadnictwo w Cylicji (gr. Κιλικία, *Kilikia*) w Azji Mniejszej, zapoczątkowane za cesarza bizantyńskiego Nikefora Fokasa (963–969) w związku z jego kampanią przeciwko Arabom, nasiliło się od wieku XI, gdy do Armenii wkroczyli Turcy seldżuccy, zdobywając w 1064 r. stołeczne miasto Ani. Luźny związek księstw (baronii) ukształtowany w Cylicji przez ormiańską arystokrację przekształcony został w królestwo — Królestwo Armenii — za panowania wspomnianego już Leona II (I); przetrwało ono do 1375 r., ulegając podbojowi mameluków egipskich. W ciągu XII w. Armenia Cylicyjska stała się centrum ormiańskiej kultury religijnej, kształtowanej zarówno w stołecznym mieście Sis, jak i w licznych klasztorach, takich jak Hromkla — od roku 1151 siedziba patriarchy, Skewra, Mlicz (Mlić) i Drazark.

Wiedza o monumentalnych fundacjach na terenie Królestwa Armenii, licznych od połowy XII w., jest dziś wrywkowa, większość budowli jest bowiem znana jedynie na poziomie archeologicznym. Najdobitniejszym świadectwem artystycznego rozkwitu Armenii Cylicyjskiej pozostają więc iluminowane rękopisy, których znakomita większość znajduje się w Instytucie Matenadaran w Erywaniu, zaś mniejsze ich zbiory — m.in. w klasztorach mechtarystów na wyspie Św. Łazarza (San Lazzaro degli Armeni) koło Wenecji i w Wiedniu. Wymieniony w kolofonie lwowskiego ewangeliarza monaster Skewra należał z pewnością do ważniejszych ośrodków produkcji iluminowanych rękopisów w Armenii Cylicyjskiej, obok wspomnianych już Hromkli, Drazark i zapewne stołecznego Sis³².

³¹ Fundację tę upamiętnia nota na fol. 423v; opis i krótką analizę oprawy przedstawił A. van Euw, *Das Lemberger Evangeliar als Kunstwerk...*, s. 82–83.

³² Do podstawowych publikacji z zakresu ormiańskiego malarstwa książkowego należą: S. Abdullah, F. Macler, *Études sur les miniatures arméniennes*, Paris 1909; K. Weitzmann, *Das armenische Buchmalerei des X. und Beginn des XI Jhs.*, Bamberg 1933; S. Der Nersessian, *Manuscripts arméniens...*, (przypis 7); eadem, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Washington 1993; Л.А. Дурново, *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении*, Москва 1979; Th.F. Mathews, A.K. Sanjian, *Armenian Gospel Iconography. The Tradition of the Glajor Gospel*, Washington 1991; *Matenadaran* 1991,

Początek rozkwitu cylicyjskiego miniatorstwa przypada na drugą połowę XII w., wyznaczony zasadniczo dwiema datami³³. W 1166 r. w skryptorium monasteru Hromkla powstał iluminowany ewangelarz o typowym dla cylicyjskich rękopisów układzie dekoracji. Z kolei w 1173 r. opat Nerses Sznorhali („obdarzony łaskami”) wezwał z Hromkli skrybę i iluminatora Grzegorza, by spisał i ozdobił miniaturami — o wyraźnie bizantyńskich rysach stylowych — elegie Grzegorza z Nareku (cod. Matenadaran 1568)³⁴. Kolejny rękopis dla opata Nersesa wykonali Wardan i Kostandin. Grzegorz po ukończeniu pracy powrócił do macierzystego monasteru, kierownikiem skryptorium został Kostandin, a po jego śmierci w roku 1195 funkcję tę przejął Grzegorz z klasztoru Mlich (Mlicz), którego można identyfikować z autorem lwowskiego ewangeliarza. Wszyscy trzej malarze, pozostając pod wyraźnym wpływem wzorów bizantyńskich, zachowali zasadnicze rysy iluminatorstwa Wielkiej Armenii, tworząc w rezultacie dzieła eklektyczne w wyrazie artystycznym. W wieku XIII znaczenie skryptorium Skewry wyraźnie zmalało. Wiodącymi wówczas ośrodkami ormiańskiego iluminatorstwa była Hromkla, gdzie w trzeciej ćwierci tego stulecia działał Toros zwany Roslinem oraz Sis z tzw. szkołą dworską³⁵.

Ewangelarz lwowski reprezentuje charakterystyczny dla skryptoriów Armenii Cylicyjskiej typ redakcji tetraewangeliarza w następującym układzie: *List* Euzebiusza do Karpiana, tablice kanonów ujęte w formę architektoniczną arkad (tu trójkolumnowych) oraz wyraźny — dzięki wprowadzeniu portretów ewangelistów oraz stron incipitowych — podział na cztery rozdziały odpowiadające czterem *Ewangeliom* kolejno: według Mateusza, Marka, Łukasza i Jana. Taka struktura ewangeliarzy ormiańskich ukształtowała się około połowy XI w. w ponad stuletnim procesie odchodzenia od wczesnoormiańskiego wzoru. Jej zarys jest uchwytne w najstarszych zachowanych kompletnie ilustrowanych ormiańskich ewangeliarzach z wieku IX w dwóch typach redakcji programu ikonograficznego. W typie pierwszym ilustracje umieszczone są przed tekstem w obrębie pierwszej składki w następującej kolejności: *List* Euzebiusza do Karpiana, tablice kanonów, motyw rotundy (interpretowany jako Grób Pański) lub krzyża na trójkątnej podstawie oraz całostronicowe kompozycje figuralne — reprezentacyjne (wizerunki ewangelistów, tronu Matki Boskiej itp.) i narracyjne (sceny biblijne), jak np. w *Ewangeliarzu królowej Mylke* z około 862 r. (Wenecja, 1144/1186). W typie drugim poszczególne księgi *Ewangeli* są poprzedzone wizerunkami ewangelistów umieszczonymi na początkowych kartach, jak np.

(przypis 1); *Treasures in Heaven. Armenian Illuminated Manuscripts* [katalog wystawy], red. Th.F. Mathews, R.S. Wieck, Princeton 1994, s. 65–83, tu szczegółowa bibliografia.

³³ Wcześniej, w 1113 r., powstał w Drazark iluminowany ewangelarz (cod. Matenadaran 6763), lecz na ogół uważa się, że jego twórca — skryba Grzegorz — wykształcił się w jednym z monasterów Wielkiej Armenii; por. S. Der Nersessian, *Manuscrits arméniens...*, s. 50; *Matenadaran* 1991, s. 94 i 241.

³⁴ Zob. *Matenadaran* 1991, s. 95–100 i 242 wraz z bibliografią.

³⁵ *Ibidem*.

w ewangeliarzu z 966 r. (Baltimore, Walters Art Gallery, nr 537), choć jeszcze nie w obiegowym ujęciu pisarza w pracowni. Jednocześnie ujawnia się wyrazista dychotomia stylowych ukierunkowań: klasycyzująca, dawniej łączona z oddziaływaniem szkoły aleksandryjskiej — obecnie zwana częściej bizantynizującą, oraz symboliczno-linearna.

W literaturze przedmiotu przeważa przekonanie o ścisłej zależności cylicyjskiego iluminatorstwa od wzorów sztuki bizantyńskiej, uwarunkowanego bezpośrednimi kontaktami ze stolicą Bizancjum, przy jednoczesnym odejściu od tradycyjnych rysów sztuki Armenii właściwej. Oczywiście, jeśli kwestię tę rozważa się z perspektywy sytuacji politycznej Królestwa Armenii (Cylicyjskiej), związki z Bizancjum są w tym czasie bardzo silne. Jednak wśród ormiańskiego duchowieństwa można w tym czasie zauważyć ogromną dbałość o utrzymanie ciągłości tradycji ormiańskiego piśmiennictwa, jak tego dowodzi m.in. postanowienie synodu w Sis z 1243 r. zobowiązujące biskupów do kopiowania i ozdabiania jak największej liczby ksiąg. Analiza sposobów i form iluminacji stosowanych w cylicyjskich skryptoriach nie potwierdza tak jednostronnego źródła artystycznych wzorów, lecz ich zasadniczą heterogeniczność. Dowodzą tego również miniatury lwowskiego *Ewangeliarza ze Skewry*.

Wizerunki trzech ewangelistów, Mateusza (fol. 11v), Marka, (fol. 129v) i Łukasza (fol. 206v) reprezentują obiegową w średniowieczu formułę pisarza siedzącego w pracowni przy pisarskim pulpicie (*Ateliertypus*) w stylowo-ikonograficznej aranżacji charakterystycznej dla sztuki bizantyńskiej. Składają się na nią w zakresie ikonografii zindywidualizowane typy fizjonomiczne przypisane odpowiednio każdemu z ewangelistów i pominięcie zodiakalnych symboli, zaś w zakresie stylu — hellenistyczny charakter motywów architektonicznych, draperii oraz modelunku twarzy i szat z równoczesnym realizmem w sposobie przedstawienia szczegółów, jak np. narzędzi pisarskich. Z bizantyńskiej tradycji wywodzi się również wyróżniające się na tym tle przedstawienie Jana (fol. 326v) dyktującego Prochorowi słowa przekazane mu przez Boga, którego Prawica wyłania się z segmentu nieba. Zdaniem Hugo Buchthala ten rozpowszechniony w bizantyńskim malarstwie książkowym w ciągu XI–XII w. typ ukształtował się w Konstantynopolu jako transformacja antycznej formuły pisarza i jego muzy. Natomiast wprowadzenie postaci Prochora, jednego z siedmiu diakonów Jerozolimy wymienionych w *Dziejach Apostolskich* (6.5), wywodzi się z tradycji apokryficznych *Dziejów Jana* (*Acta Joannis*) z około V w., w których występuje on jako uczeń i osobisty sekretarz ewangelisty³⁶. Malarz Grzegorz w przedstawieniu Jana Ewangelisty powtórzył bizantyńską formułę, jak np. w cod. Dionisiu 588m. z końca X — początku XI w. (fol. 225v) czy w cod. Dionisiu 587m.

³⁶ H. Buchthal, *A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and its Relatives*, „Dumbarton Oaks Papers” 15, 1961, s. 127–138, szczególnie s. 132–134.

(fol. 1v) z 1059 r., a ze względu na układ figury Jana — jak w cod. Vatopedi 960 z 1128 r.³⁷.

Natomiast geneza struktury ikonograficzno-artystycznej stron incipitowych *Ewangelii* jest bardziej złożona. Jej podstawowy schemat, na który składa się regularna forma ornamentalnie zdobionej winiety nagłówkowej z tytułem w polu oraz figuralny inicjał, należą niewątpliwie do obiegowych w bizantyńskim malarstwie książkowym. Malarz zastosował dwa typy winiety, prostokątnej z trójlistnym podcięciem u dołu oraz tzw. Π-kształtnej, pojedynczej (fol. 327) i zdwojonej (fol. 207). Wypełniające je motywy ornamentalne, takie jak ulistniona i kwitnąca wić roślinna czy palmetowe kwiatony umieszczone na zewnątrz na osiach diagonalnych, można wręcz uznać za „cytaty” z bizantyńskich rękopisów. Podobnie motywy krzyża z wicią roślinną u podstawy czy fantastycznych stworzeń znane są także z bizantyńskich rękopisów. Jednak od dzieł bizantyńskich odróżnia je dekoracyjna stylizacja quasi-ornamentalnie potraktowanych form zwierzęcych, bliższa sztuce romańskiej.

Zasadniczą różnicę stanowi połączenie wizerunków ewangelistów z przypisanymi im zodiakami (tzw. symbole ewangelistów). W skryptoriach bizantyńskich nie przyjęła się formuła łączenia wizerunku ewangelisty z jego tzw. symbolem, wypracowana — jak się przyjmuje — w karolińskich skryptoriach i rozpowszechniona w sztuce średniowiecznej kręgu łacińskiego³⁸. Przypisanie poszczególnym ewangelistom jednego z czterech zodiaków z biblijnych teofanii wywodzi się z łączenia tekstów *Ewangelii* w jedną harmonijną całość (harmonia *Ewangelii*). Identyfikacji i uwiarygodnieniu autorów czterech „kanonicznych” *Ewangelii* towarzyszyło poszukiwanie ich starotestamentowej prefiguracji. Ireneusz, biskup Lyonu (zm. ok. 202) jako pierwszy połączył cztery istoty z wizji Ezechiela (1; 37:1–10) z czterema ewangelistami według następującego porządku: człowiek — Mateusz, orzeł — Marek, wół — Łukasz i lew — Jan. Interpretacja Ireneusza nie przyjęła się powszechniej na Wschodzie i wcale na Zachodzie, lecz zapoczątkowała podobne interpretacje. Na Zachodzie pierwszorzędne miejsce zajął porządek św. Hieronima, który orla połączył z Janem, a lwa z Markiem. Przypuszczalnie z idei Hieronima, by interpretację wizji Ezechiela zamieścić w prologu *Ewangelii* Mateusza, wywodzi się słowno-ikonograficzna formuła kart incipitowych poszczególnych *Ewangelii*. Taki sam porządek Epifaniasza z Cypru (zm. 403) był stosowany w bizantyńskich rękopisach, głównie jednak w warstwie językowej — we wstępie do poszczególnych *Ewangelii*. Najstarszy ikonograficzny ślad powiązania wizerunków ewangelistów z ich symbolami ilu-

³⁷ Zob. S.M. Pelekanidis, P.C. Christou, Ch. Tsoumis, *Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, t. 1, Athens 1974, il. 189 i 287, t. IV; il. 294.

³⁸ Zagadnienie ikonografii incipitów w bizantyńskich ewangeliarzach szczegółowo omówili: G. Galavaris, *The Illustrations of the Preface in Byzantine Gospels*, Wien 1979, *Byzantina Vindobonensia*, t. IX; R.S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980.

struje porządek Ireneusza w cod. Stawronikita 43 na Górze Athos z wieku X, gdzie tradycyjnym wyobrażeniom ewangelistów towarzyszą na marginesach sąsiednich stron zodia — niewielkich rozmiarów, ujęte w medaliony, malowane w uproszczony sposób, lecz niepozbawiony naturalizmu. W dwunastowiecznym cod. 2251 w Bibliotece Narodowej w Atenach zilustrowano porządek Epifaniusza z Cypru, ale także i tu wyizolowane na stronach *recto* sąsiednich kart zodia ukazane są w naturalistyczny sposób³⁹.

Zodia we lwowskim *Ewangeliarzu ze Skewry* są zupełnie inne. Naturalizm ujęcia poszczególnych figur uformowanych w geometryczny kształt liter w finezyjny sposób łączy się z ich dekoracyjną stylizacją. Postać anioła (fol. 12r) kreśli kształt litery „Q”. Anioł, jakby unosząc się, prawą stopą dotyka krawędzi naczynia u dołu, wzrok kierując w stronę wizerunku Chrystusa Emmanuela wpisanego w pole winiety nagłówkowej. Prawą dłoń, w której trzyma księgę w ozdobnej oprawie, wyciąga przed siebie, lewą przytrzymuje wywinięte za plecami skrzydło. Jeszcze bardziej zachwyca kształt litery „P” nadany ujęciem wołu wspiętego na tylnych nogach, gdy przednie, zgięte w stawach łokciowych, przylegają do korpusu (fol. 207r). Dekoracyjnie wywinięty, manierystycznie wydłużony kark kreśli górną część litery, zaś poziomo rozłożone skrzydła — jej poprzeczną kładkę. Z kolei scena tworząca inicjał „U” początku *Ewangeli*i według Marka (fol. 130r) przypomina formułę rzymskiej ikonografii triumfalnej: Chrystus Emmanuel, przytrzymując oburącz uniesione skrzydła lwa, jedną stopę trzyma na jego grzbiecie, drugą zaś, nieco uniesioną wspiera na jego łbie. Jedynie inicjał „H” początku *Ewangeli*i według Jana (fol. 327r) sprawia wrażenie motywu ornamentalnego. Długi, prowadzony przez niemal całą wysokość karty pionowy pas usytuowany na lewym marginesie składa się z dwóch segmentów oddzielonych w połowie zoomorficzną maską. Segment górny wieńczy motyw ptaka, może orła, osadzonego na clipeusie ujmującym popiersie mężczyzny (Jana?) z księgą w dłoni. U podstawy segmentu dolnego widnieje figura jakby przyczajonego lwa, który przypadł do ziemi, głowę odwracając ku środkowi karty. Zbliżona forma inicjałów występuje także w dwóch „siostrzanych” ewangeliarzach ormiańskich z roku 1193, przywoływanych przez S. Der Nersessian⁴⁰. Najwcześniej zastosowana została w ewangeliarzu z roku 1066 (cod. Matenadaran 311), w XIII w. należała do obiegowych ujęć, m.in. w rękopisach sygnowanych przez Torosa Roslina⁴¹. Natomiast w rękopisach bizantyńskich przeważają inicjały o roślinno-segmentowej budowie o wyrazistym kształcie właściwym dla danej litery, niezatartym ozdobną formą. W ciągu XI i XII w. w bizantyńskich skryptoriach

³⁹ Por. G. Galavaris, *The Illustrations of the Preface...*, s. 37–40; A. Marava-Chatzinicolaou, Ch. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece*, t. II, Athens 1985, s. 82–93.

⁴⁰ Zob. S. Der Nersessian, *Manuscripts arméniens...* (przypis 7), pl. XXIV–XXV, XXVII, XXIX.

⁴¹ Zob. Matenadaran 1991, (przypis 1), s. 90, 115, 119–120.

na szerszą skalę stosowane były również inicjały figuralne typu „historie” zawierające albo pojedyncze postaci, albo też bardziej rozbudowane sceny figuralne wpisane w pole wyznaczone kształtem litery⁴². We lwowskim ewangeliarzu jedynie inicjał „U” wydaje się nawiązywać do tej tradycji. W bizantyńskich rękopisach tego czasu można także spotkać inicjały uformowane z ludzkiej postaci, jak w psalterzu z około 1080 r. (Petersburg, Rosyjska Biblioteka Narodowa, cod. gr. 214, fol. 297), gdzie kształt litery kreśli cesarska para Nicefor VII Botaniata i Maria z Konstantynem pośrodku (fol. 1) czy wdzięczna figura tańczącej Miriam (fol. 297)⁴³.

Natomiast rysy bizantyńskiego malarstwa XII w. można dostrzec w samym przedstawieniu Chrystusa Emmanuela, podobnie jak anioła z charakterystycznym dla stylu Komnenów typem fizjonomii, wydłużoną, lecz niepozbawioną monumentalności figurą oraz dynamicznym układem drobnych fałdów, podkreślających kształty ciała. Podobne cechy bizantyńskiego malarstwa epoki Komnenów charakteryzują przedstawienia ewangelistów.

Na szczególną uwagę zasługuje przedstawienie *Genealogii Chrystusa* na marginesie karty incipitowej *Ewangelii* według Mateusza (fol. 12) ujęte w formułę pięciu portretów w medalionach z wizerunkiem Chrystusa Emmanuela usytuowanym na szczycie. Związek tego obrazu z początkiem *Ewangelii* według Mateusza (I, 1–17) jest oczywisty, lecz w omawianych tu dwóch ewangeliarzach z r. 1193 brak takiego przedstawienia — w tym miejscu widnieje jedynie motyw ornamentalnego kwiatonu. W późniejszych rękopisach ormiańskich przedstawienia rodowodu Chrystusa, także w wywodzącej się ze sztuki zachodniej formule *Drzewa Jessego*, występują sporadycznie. Natomiast wspólne tym trzem siostrzanym rękopisom jest przedstawienie Chrystusa Emmanuela w złotym clipeusie usytuowane w centrum prostokątnej winiety nagłówkowej. W skryptoriach Armenii Cylicyjskiej formuła ta stosowana była powszechnie od wieku XII, jak tego dowodzi najstarsze tego typu ujęcie w ewangeliarzu z 1166 r. (cod. Matenadaran 7347, fol. 13r)⁴⁴. W bizantyńskich ewangeliarzach wizerunek Chrystusa Emmanuela zwykle pojawia się w tematach teofanicznych w nawiązaniu do liturgicznego hymnu cherubinów lub w kontekście paruzji⁴⁵. Odległym porównaniem może być nagłówek *Ewangelii* według Marka w paryskim ewangeliarzu nr 74 (fol. 64r), w którym powyżej środkowego medalionu z figurą ewangelisty siedzącego przy pulpicie pisarskim widnieje postać tronującego Chrystusa Emmanuela,

⁴² Por. np. rękopisy w Bibliotece Narodowej w Atenach: cod. 2645 z drugiej poł. XI w., cod. 190 z kon. XI–pocz. XII w. i cod. 68 z pocz. XII w., zob. A. Marava-Chatzinicolaou, Ch. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts...*, t. I, s. 139–149, 154–161, 179–189; na Athos: cod. Dionisiou 61 z XI w., cod. Dionisiou 587m z 1056 r., zob. S.M. Pelekanidis, P.C. Christou, Ch. Tsiumis, *Treasures of Mount Athos...*, il. 105–116, 191–260.

⁴³ Zob. B.H. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1986, il. 223–224.

⁴⁴ Zob. Matenadaran 1991, s. 91.

⁴⁵ Zob. G. Galavaris, *The Illustrations of the Preface...*, (przypis 37), s. 100–109.

zaś po obu jego stronach, nieco niżej — Jana Chrzciciela i proroka Izajasza, co stanowi literalną ilustrację początkowych wersów tej *Ewangelii*.

Kwestia genezy ikonografii *Genealogii Chrystusa* w ormiańskich rękopisach nadal wymaga szczegółowych badań porównawczych, choć w literaturze przedmiotu przeważa stanowisko, iż formuła stosowana w skryptoriach Armenii Cylicyjskiej wywodzi się z Bizancjum. Do poglądu tego w odniesieniu do miniatury we lwowskim *Ewangeliarzu ze Skewry* przychylił się również A. van Euw⁴⁶. Tymczasem, w odróżnieniu od zachodniej tradycji artystycznej⁴⁷, temat *Genealogii Chrystusa* w sztuce bizantyńskiej był rzadko ilustrowany i zazwyczaj nie w ujęciu „genealogicznym”, lecz quasi-narracyjnym, jak np. w ewangeliarzach cod. 74 i cod. 64 w Bibliothèque nationale de France w Paryżu z wieku XI, w ewangeliarzu cod. W 522 w Walters Art Gallery w Baltimore z początku XI w., czy w psalterzu nr 3 w Dumbarton Oaks z 1084 r.⁴⁸. W ormiańskich ewangeliarzach temat ten początkowo obrazowano w formule ciągu portretów ujętych powiązаныmi medalionami, zestawianych w jeden, jak we lwowskim ewangeliarzu, lub w kilka rzędów, jak w dziele Torosa Roslina z 1262 r. (Baltimore, Walters Art Gallery, Ms 539, fol. 15)⁴⁹ czy w ewangeliarzu nr 7651 w Matenadaran z wieku XIII (fol.

⁴⁶ Zob. A. van Euw, *Das Lemberger Evangeliar als Kunstwerk...*, (przypis 22), s. 60, jednak podany tu przykład miniatury z *Biblii Niketasa* z X w. (Turyn, Biblioteca Nazionale, cod. B I 2, fol. 11v–12r) wskazuje jedynie na rozpowszechnienie w średniobizantyńskim malarstwie książkowym motywu *imagines clipeatae*. Trudno też zgodzić się z określeniem tego przedstawienia terminem *Drzewo Jessego* z uwagi na odmienne cechy kompozycyjno-ikonograficzne.

⁴⁷ Najstarsze ilustracje *Genealogii* pochodzą z rękopisów karolińskich: w ewangeliarzu w Abbeville (Bibl. municipale, Ms. 4, fol. 18) trzy popiersia ujęte w clipeusy wpisane są w inicjał „L”, natomiast w *Ewangeliarzu z Lorsch* z ok. 810 r. (Bukareszt, Bibl. Akademii Narodowej, filia Alba Iulia, Biblioteca Batthyaneum, fol. 27) u stóp tronuującego Chrystusa w mandorli ukazane są trzy grupy postaci skupionych wokół portretów Abrahama, Dawida i Jechoniasza, zob. ostatnio *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn, Beiträge zum Katalog der Ausstellung*, red. Ch. Stiegmann, M. Wemhoff, Paderborn 1999, il. 12 i 24, por. także bibliografię s. 570; od w. XII formuła *Drzewa Jessego* wypiera stopniowo te starsze ujęcia, zob. A. Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London 1934; G. Schiller, *Die christliche Ikonographie*, t. 1, Gütersloh 1966, s. 23–33.

⁴⁸ Na ilustrację tę w cod. 74 składają się kolejno figury Abrahama i Izaaka w dolnych medalionach winiety nagłówkowej (fol. 1), Jakuba w otoczeniu synów i Judy w otoczeniu braci (fol. 1v), Dawida stojącego na suppedione, a niżej tronuującego Salomona w otoczeniu swych królewskich następców (fol. 2), wreszcie powtórzone (podobnie jak w tekście!) przedstawienie Jakuba z synami, a niżej w dwóch sąsiadujących ze sobą kompozycjach Maria na łożu i Zwiastowanie Józefowi; w cod. 64 tekst *Genealogii* zapisany jest w formie krzyża, a w wolnych polach pomiędzy jego ramionami rozmieszczone są figury Abrahama, Izaaka, Jakuba, Dawida i Salomona oraz Marii i Józefa (fol. 10v–11), w cod. W 522 — Abrahama, Dawida i Chrystusa; w rękopisie nr 3 na marginesie obok pierwszych wersów Mateusza widnieją figury Chrystusa, Dawida i Salomona; S. Der Nersessian, *Recherches sur les miniatures du Parisinus Graecus 74*, „Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinistik”, 21, 1972, s. 109–117, określa tę formułę terminem „une généalogie abrégée”; por. także: S. Tsuji, *The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. Gr 74*, „Dumbarton Oaks Papers” 29, 1975, s. 165–203.

⁴⁹ Zob. Th.F. Mathews, A.K. Sanjian, *Armenian Gospel Iconography...* (przypis 31), s. 86–89 i il. 35a; ujęcie takie autorzy są skłonni uznać za fenomen ormiańskiej ikonografii.

140v–141)⁵⁰. Od XIII w. coraz częściej pojawia się w tym miejscu zachodnia formuła *Drzewa Jessego*, jak np. w ewangeliarzu księcia Wasaka (Jerozolima, zbioru patriarchatu ormiańskiego, nr 2568, fol. 5)⁵¹. Wydaje się, że w ewangeliarzu lwowskim zestaw pięciu portretów literalnie ilustruje początek *Ewangelii* według Mateusza, a więc kolejno w porządku zstępującym (typ *descendens*) ukazano u góry Chrystusa, a poniżej kolejno Dawida, Abrahama, Izaaka i Jakuba. Niestety, na obecnym etapie badań nie udało się odnaleźć bezpośrednich porównań dla takiego ujęcia, trzeba więc poprzestać na ogólnych stwierdzeniach.

Przedstawienie Chrystusa Emmanuela depczącego lwa w inicjale „U” A. von Euw łączy z komentarzem św. Hieronima⁵². Wydaje się jednak, że wprowadzenie postaci Chrystusa Emmanuela nadaje inny sens wyobrażeniu lwa, które zapewne należy łączyć ze słowami Jeremiasza „Oto nadchodzi jak lew z gęstwiny nadjordańskiej” (49.19) w oczywistej aluzji do chrztu w Jordanie opisanego na początku *Ewangelii* według Mateusza. Jeśli hipoteza ta jest słuszna, podobnie jak w przypadku przedstawienia *Genealogii Chrystusa*, malarz nawiązał do pierwszych słów *Ewangelii*, podobnie jak iluminator ewangeliarza wykonanego w Sebaście w roku 1066 (cod. Matenadaran 311), z miniaturami wykonanymi w Cylicji pod koniec XII w.⁵³

Winietę nagłówka *Ewangelii* Jana (fol. 327r) wieńczy przedstawienie Baranka w nimbie krzyżowym z wysokim krzyżem, ujęte złocistym clipeusem oplecionym roślinną wicią. S. Der Nersessian wiąże to przedstawienie ze słowami Jana Chrzciciela w *Ewangelii* Jana (I,29): „Oto Baranek Boży”⁵⁴. W identyczny sposób został zredagowany incipit *Ewangelii* Jana w weneckim rękopisie nr 1635 z 1193 r.⁵⁵. Wcześniej występuje w cod. Matenadaran 7347 z roku 1166 (fol. 265r)⁵⁶. Nie jest znany podobny przykład z kręgu sztuki bizantyńskiej, gdzie przedstawienie Baranka w nimbie krzyżowym zasadniczo występuje w dziełach okresu przedikonoklastycznego. Sygnalizując w tym miejscu nowy wątek badawczy, należy przypomnieć, że temat ten pojawił się w programach iluminacji karolińskich ewangeliarzy, zwykle w formule *Maiestas Agni*.

Osobnym zagadnieniem jest zespół miniatur na marginesach lwowskiego *Ewangeliarza ze Skewry*. Zespół ten składa się z czternastu scen narracyjnych oraz ośmiu przedstawień w formie pojedynczych motywów, m.in. takich jak ko-

⁵⁰ Zob. Matenadaran 1991, s. 310.

⁵¹ Zob. S. Der Nersessian, *L'art arménien*, Paris 1989 (I wyd. 1977), il. 110. Temat *Drzewa Jessego* znany był także w Bizancjum, dokąd przeniknął zapewne z Italii, jak twierdzi M.D. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, „Dumbarton Oaks Papers” 34–35, 1980–81, s. 125–176, najczęściej jednak obrazowany był w malarstwie monumentalnym, zob. V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, „Zograf” 20, 1989, s. 48–60.

⁵² A. von Euw, *Das Lemberger Evangeliar...* (przypis 20), s. 59.

⁵³ Zob. Matenadaran 1991, (przypis 1), s. 242.

⁵⁴ S. Der Nersessian, *Manuscripts arméniens...*, (przypis 7), s. 62.

⁵⁵ Ibidem, pl. XXIX.

⁵⁶ Zob. Matenadaran 1991, s. 91.

gut (fol. 119v), krzyż (fol. 123v), odcięta głowa Jana Prodromosa w naczyniu (fol. 154r). Te niewielkie kompozycje nie są równomiernie rozmieszczone w obrębie poszczególnych ksiąg *Ewangeli*, trudno też uchwycić określoną zasadę ich doboru. A. van Euw wskazuje na konstantynopolitański rodowód rękopisów z ilustracjami na marginesach. Jak wiadomo, ten typ ilustracji w sztuce bizantyńskiej zapoczątkowują trzy psalterze — *Psalterz Chłudowa* (Moskwa, Muzeum Historyczne, cod. gr. 129), cod. Paris. gr. 20 (Paryż, BnF) oraz cod. Pantocrator 61 (Athos, monaster Pantokratora), wykonane najpewniej w jednym z konstantynopolitańskich skrytoriów w IX w.⁵⁷ W każdym z tych rękopisów niewielkie barwne kompozycje figuralne rozmieszczone na marginesach stanowią ikonograficzną interpretację wybranych wersetów poszczególnych *Psalmów* albo też — i to w większości przypadków — ich komentarz zgodny z egzegezą zawartą w pismach teologicznych, homiliach i liturgii. Jednak nawet pobieżny przegląd miniatur na marginesach w *Ewangeliarzu ze Skewry* pozwala stwierdzić, że są tylko dalekim echem greckiego pierwowzoru. Nieproporcjonalne figury o nazbyt dużych dłoniach i stopach kreślone są konturowo, podobnie jak stypizowane twarze z charakterystycznym długim i szerokim nosem. Jedynie w układzie fałdów głęboko ocienionych można zauważyć powinowactwo z malarstwem bizantyńskim tego czasu.

Przedstawione tu wstępne uwagi o artystycznych i ikonograficznych cechach miniatur we lwowskim *Ewangeliarzu ze Skewry* wskazują, że ich bezpośrednie powiązania ze wzorami sztuki bizantyńskiej nie są tak jednoznaczne: bliskie pod względem stylu przedstawień figuralnych, odróżniają się formułami ikonograficznymi incipitów oraz ornamentyką, a nadto kolorystyką — intensywną i nasyconą. Wyraźnie więc rysuje się konieczność dalszych uściśleń w kwestii powiązań skrytoriów Armenii Cylicyjskiej z Konstantynopolem lub innymi ośrodkami sztuki bizantyńskiej, takimi jak monastery na Athosie lub w Trapezuncie, jak również ewentualnych zależności od wzorów zachodnich oraz odróżnienia ich od rysów własnych, wywodzących się z tradycji malarstwa książkowego Wielkiej Armenii.

⁵⁷ Podstawowe pojęcia w tym zakresie sformułował I. Tikkannen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, t. 1: *Byzantinische Psalterillustration*, Helsingfors 1895; por. także: S. Dufrenne, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Âge* (Pantocrator 61, Paris. gr. 20, British Museum Add. 40731), Paris 1966.

MAŁGORZATA SMORAĞ-RÓŻYCKA
KRAKÓW

THE PROBLEM OF ADAPTATION OF BYZANTINE PATTERNS IN THE
SCRIPTORIA OF THE ARMENIAN KINGDOM OF CILICIA ON THE
EXAMPLE OF THE LVOV GOSPEL BOOK OF SKEVRA (1198/1199)

The illuminated Lvov Gospel Book of Skevra is the most valuable work of Armenian art in Polish collections (Warsaw, The National Library, manuscript Akc. 17680 as a deposit of the primate of Poland). Research into the manuscript that was commenced during the first decades of the twentieth century was stopped after 1945 because, right up until 1993, the Gospel Book was considered to be lost. The announcement as to the 'renewed discovery' of the Lvov Gospel Book of Skevra at the Library of the Archdiocesan Archive at Gniezno was published by Günter Prinzing in 1993, consequently initiated a subsequent stage in research into this exceptional work.

The introductory comments on the artistic and iconographic features of the miniatures in the Lvov Gospel Book of Skevra that are enumerated here show that their direct connection with patterns of Byzantine art are not so clear-cut: while close with regard to the style of the figurative presentation they differ in their iconographic formulas of the *incipits* as well as in the ornamentation and, moreover, the colour — intensive and saturated. There consequently appears a clear need for further specifications regarding the links of the scriptoria of the Armenian Kingdom of Cilicia with Constantinople or other centres of Byzantium art such as the monasteries at Athos or Trapezus, as equally the possible dependence on western patterns as well as their distinction from the specifically inherent features derived from the Great Armenian book painting tradition.