Lehahayer
Czasopismo poświęcone dziejom Ormian polskich
1 (2010)

Joanna Wolańska
Kraków

MOTYW ZWIERZĄT ZJADAJĄCYCH SIĘ WZAJEMNIE BYŁBY DO WYZYSKANIA W KATEDRZE NA SKALĘ WIĘKSZĄ: MINIATURY *EWANGELIARZA ZE SKEWRY* JAKO ŹRÓDŁO INSPIRACJI ARTYSTÓW PRACUJĄCYCH PRZY ODNOWIENIU KATEDRY ORMIAŃSKIEJ WE LWOWIE*

Ormianie we Lwowie

Według legendy pierwsi Ormianie mieli przybyć do Lwowa już we wczesnym średniowieczu. Dominikanin o. Sadok Barącz, z urodzenia Ormianin, który wiele ze swych — nie zawsze i nie do końca wiarygodnych — opracowań historycznych poświęcił dziejom własnej grupy etnicznej, pisał w wieku XIX, że Ormianie opuścili swoją ojczyznę w Azji Mniejszej w następstwie podboju kraju przez Seldżuków: „Upadek miasta Ani i srogie ciemięztwo zmusiło wiele rodzin ormiańskich do szukania przytułku na obcej ziemi. […] Na wezwanie […] księcia Izasława dwadzieścia tysięcy Anitów wkroczyło w roku 1062 do ruskich krajów”[1]. Historyczna prawdziwość wspomnianej daty oraz faktu wezwania Ormian przez księcia ruskiego zostały podważone jeszcze przez Franciszka Zacharyasiewicza, który jednak nie negował emigracji Ormian z Ani po upadku tego miasta,

* Artykuł powstał na podstawie badań i materiałów opracowanych na potrzeby mojej książki: *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza*, Warszawa 2010 (seria *Poza Krajem*). Organizatorom konferencji (Komisji Wschodnioeuropejskiej Polskiej Akademii Umiejętności) dziękuję za zaproszenie, a profesorowi Krzysztofowi Stopce — za zachętę do bliższego przyjrzenia się *Ewangeliarzowi ze Skewry* w roli źródła inspiracji dla artystów w wieku XX. Wykorzystany w tytule cytat pochodzi z listu Józefa Mehoffera do żony, por. przyp. 46.

[1] S. Barącz, *Rys dziejów ormiańskich*, Tarnopol 1869, s. 60–61.

lecz jedynie umiejscowił ten fakt dopiero na przełomie XIV i XV stulecia[2]. Bez względu na wątpliwości i rozbieżności historyczne, materialnym śladem obecności Ormian we Lwowie, niebudzącym wątpliwości co do swojej średniowiecznej metryki, jest wspaniała katedra, której budowę rozpoczęto przed rokiem 1363 [il. 1][3].

Po pierwszej fali emigracji przychodziły następne, a gmina ormiańska we Lwowie rozrastała się w ciągu następnych stuleci. Przybysze z Azji — nie bez tarć i konfliktów — układali swoje, przede wszystkim handlowe, stosunki z innymi grupami etnicznymi zamieszkującymi Lwów, jednocześnie jednak zachowując znaczną odrębność, poczynając od języka, obyczajów, a nawet własnego sądownictwa, na religii kończąc. Wydaje się, że właśnie ten ostatni czynnik — odrębność religijna — miał kluczowe znaczenie dla utrzymania przez Ormian tożsamości w ciągu kilku stuleci ich życia we Lwowie.

Od drugiej połowy XVII w., w następstwie przyjęcia przez lwowskiego biskupa ormiańskiego Mikołaja Torosowicza unii religijnej z Rzymem (co było długotrwałym procesem, rozpoczętym około roku 1630), wyraźnie daje się zaobserwować postępująca asymilacja i akulturacja Ormian. Unia z Rzymem zaowocowała wieloma zmianami, które uwidoczniły się zwłaszcza w budynku katedry. Najważniejsze z nich dotyczyły dekoracji i wyposażenia wnętrza, a w konsekwencji, w ciągu prawie trzech stuleci (od przystąpienia do unii aż po początek wieku XX), doprowadziły stopniowo do zatracenia wszelkich rysów ormiańskich i prawie zupełnego „zlatynizowania" wnętrza świątyni. Stary (to znaczy ormiański) pozostał tylko obrządek, choć i w liturgii rozpoczął się proces unifikacji z obrządkiem łacińskim. W celu skonsolidowania wysiłków i umocnienia unii, w roku 1664 we Lwowie osiedlili się przybyli z Rzymu teatyni, których zadaniem było kształcenie duchownych ormiańskich w nowo powołanym do życia lwowskim kolegium. Był to pierwszy krok na drodze ku latynizacji liturgii —

[2] X. [F.] Z[acharyasiewicz], *Wiadomość o Ormianach w Polszcze*, Lwów 1842, s. 10–15. Szerzej na temat Ormian na ziemiach polskich, zob. s. Maria Renata od Chrystusa, niepokalanka [Zofia Fudakowska], *Ormianie w Polsce*, w: eadem, *Liturgia a sztuka*, Warszawa 2002 (przedruk wyd. I: Poznań 1934), s. 142–150; *Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja*, koncepcja i układ B. Słotowa, red. A. Małkiewicz, Kraków 1999; a przede wszystkim: K. Stopka, *Ormianie w Polsce dawnej i dzisiejszej*, Kraków 2000.

[3] D. Kajetanowicz, *Katedra ormiańska i jej otoczenie* (*przewodnik*), Lwów 1930; J. Smirnow, *Katedra ormiańska we Lwowie. Dzieje archidiecezji ormiańskiej lwowskiej*, Lwów 2002; J. Chrząszczewski, *Katedra ormiańska p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny we Lwowie*, w: idem, *Kościoły Ormian polskich*, *Katalog zabytków ormiańskich*, t. 1, Warszawa 2001, s. 59–98; K. Stopka, A. Płachetko, *Pomniki minionej chwały*, Kraków 2002, s. 82–83, 88–104; Р. М. Липка, *Ансамбль вулиці Вірменської*, Львів 1983. O dziejach katedry traktują ponadto liczne publikacje Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego, m.in.: J. Chrząszczewski, *Historia katedry ormiańskiej we Lwowie*, „Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego", 2001, 26–27, s. 3–54. Na temat średniowiecznych dziejów katedry, z uwzględnieniem źródeł archiwalnych i obszerną bibliografią oraz uwagami dotyczącymi ormiańskiej sztuki i architektury, zob. T. Mańkowski, *Sztuka Ormian lwowskich*, w: *Prace Komisji Historii Sztuki PAU*, 6, 1934, s. 7–53.

czynnika ogromnie ważnego, jeśli zdamy sobie sprawę, że ormiańskokatolicka archidiecezja lwowska różniła się od innych diecezji katolickich właśnie obrządkiem. Liturgia ormiańska z biegiem czasu zaczęła przejmować wiele elementów charakterystycznych dla obrządku łacińskiego. W sytuacji gdy stopniowo zatracała się znajomość języka ormiańskiego, to religia (w postaci liturgii) stawała się najważniejszym (i w zasadzie jedynym) rysem świadczącym o ormiańskiej odrębności kulturalnej i etnicznej, rysem poważnie zagrożonym wpływami łacińskimi[4].

Z powodu postępującej latynizacji już w wieku XIX, około roku 1860, dały się słyszeć głosy nawołujące do zniesienia maleńkiej archidiecezji ormiańskiej i włączenia jej w struktury Kościoła rzymskokatolickiego. Oznaczałoby to jednak zagładę liturgii ormiańskiej, która, jak wspomniano, przez stulecia była kluczowym elementem ormiańskiej tożsamości i poprzez którą przekazywano z pokolenia na pokolenie narodową tradycję[5]. Szczęśliwie groźba ta została zażegnana, m.in. dzięki energicznym działaniom ówczesnego wikariusza parafii w Stanisławowie, późniejszego arcybiskupa ormiańskiego, Izaaka Isakowicza.

Reakcją na wspomniane już zjawiska był trwający od początku wieku XX „renesans ormiańskości”[6], przejawiający się we wzroście zainteresowania wśród Ormian przeszłością własnej grupy etnicznej (jego efektem były badania naukowe, wydawanie czasopism, np. „Posłańca Św. Grzegorza” i „Gregorianów”, tworzenie specjalistycznych bibliotek, publikacje popularyzatorskie na temat różnych aspektów kultury ormiańskiej itp.)[7]. Pierwszym i niewątpliwie najważniejszym elementem tego odrodzenia tożsamości lwowskich Ormian było odnowienie ich katedry, której wnętrze — po wielu pożarach i zmianach aranżacji w wieku XVIII, zgodnych z ówcześnie panującą modą — nie różniło się już wcale od innych lwowskich kościołów rzymskokatolickich [il. 2–3].

Odnowienie katedry

Z inicjatywą odnowienia katedry wystąpił nowo wyświęcony w roku 1902 arcybiskup ormiańskokatolicki Józef Teofil Teodorowicz (1864–1938), wybitny

[4] G. Pełczyński, *Ormianie polscy w XX wieku. Problem odrębności etnicznej*, Warszawa 1997, s. 15.

[5] Taki los spotkał Ormian z zaboru rosyjskiego, gdzie po zniesieniu odrębnej ormiańskiej organizacji kościelnej — diecezji ormiańskokatolickiej z siedzibą w Mohylowie (ustanowionej w roku 1810) — a zarazem likwidacji obrządku ormiańskiego, grupa ta straciła odrębność. Por. G. Pełczyński, *Ormianie polscy...*, s. 15, oraz X. [F.] Z[acharyasiewicz], *Wiadomość o Ormianach...*, s. 82–83.

[6] K. Stopka, *Ormianie w Polsce...*, s. 103.

[7] Ibidem. G. Pełczyński, *Ormianie polscy...*, s. 59–60, 62–63. Poczyniono też przygotowania do utworzenia muzeum ormiańskiego przy katedrze, powołanego do życia ostatecznie w roku 1932. Por. A. Czołowski, *Wystawa ormiańska we Lwowie, czerwiec–październik 1932*, Lwów 1932, oraz J. Petrus, *Muzea lwowskie, 1823–1939*, w: *Sztuka kresów wschodnich*, t. 2, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 430; idem, *Archidiecezjalne Muzeum Ormiańskie we Lwowie*, w: *Ormianie polscy...*, s. 27–32.

kapłan, wytrawny polityk i wielki polski patriota, który rządził podległą mu archidiecezją przez trzydzieści sześć lat[8]. Tyle samo bez mała trwały zakrojone na szeroką skalę restauracja, konserwacja i rozbudowa katedry, które — choć nie zostały ukończone — są pomnikiem myśli i zapobiegliwości arcybiskupa Teodorowicza.

O przeprowadzeniu gruntownej renowacji budynku katedry, znajdującego się w bardzo złym stanie technicznym, oraz sprawieniu nowego wystroju wnętrza świątyni, utrzymanego „w duchu ormiańskim", arcybiskup Teodorowicz zadecydował już na samym początku swych rządów. Stan katedry wymagał powzięcia natychmiastowych i zdecydowanych kroków, by uratować szacowny zabytek. Ściany były popękane, przeciekał dach, a wody gruntowe zalewające piwnice osłabiały fundamenty i powodowały zawilgocenie całego wnętrza świątyni[9]. Wszystko to stanowiło techniczne przyczyny, dla których pilnie należało podjąć modernizację katedry. Drugim powodem rozpoczęcia prac konserwatorskich — powodem ideowym i być może nawet ważniejszym od poprzedniego — było przekonanie arcybiskupa o konieczności utrzymania i podkreślenia ormiańskiej tożsamości w niewiele już różniącej się od kościołów łacińskich (rzymskokatolickich) świątyni.

Odnowienie stało się okazją (i poniekąd pretekstem) do rearmenizacji katedry, czyli przywrócenia jej „pierwotnych" cech ormiańskich, zatartych przez stulecia pod wpływem sztuki zachodniej. Odrębnym i ważnym zagadnieniem jest więc w tym kontekście stan wiedzy na temat sztuki ormiańskiej i jej znajomości we Lwowie na początku wieku XX, a przede wszystkim — wzorów, z których czerpano przy restauracji i rozbudowie świątyni oraz wykonywaniu dekoracji jej wnętrza. Takim wzorem — a nawet wręcz swego rodzaju wzornikiem ornamentyki ormiańskiej — był przechowywany w skarbcu katedry *Ewangeliarz ze Skewry*, pochodzący z końca XII w. wspaniale iluminowany kodeks.

Skoro renowacja miała przywrócić katedrze charakter ormiański, nieodzowne stały się odwołania do dawnej, rdzennej sztuki ormiańskiej. Tymczasem sztuka ta, z wyjątkiem może architektury i rękopisów iluminowanych, nie wykształciła wyraźnie odrębnych cech, które dałoby się jasno identyfikować jako ormiańskie[10]. Być może podstawową przesłanką, która legła u podstaw pomysłu arcybi-

[8] Formalnie wyboru dokonano jeszcze w maju roku 1901; dnia 2 lutego 1902 J. Teodorowicz przyjął sakrę biskupią. Na temat arcybiskupa zob. S. Gawlik, *Życie i działalność ks. abpa Józefa T. Teodorowicza*, Kraków–Warszawa-Struga 1988; R. Kubik, *Józef Teofil Teodorowicz. Ostatni arcybiskup polskich Ormian*, Gorzów Wielkopolski 1998; K. Stopka, *Ormianie w Polsce*..., s. 100. W anegdotyczny, niemniej interesujący sposób sylwetkę arcybiskupa opisali: K. Frycz, *Arcybiskup Teodorowicz*, w: idem, *O teatrze i sztuce*, oprac. i wstęp A. Woycicki, Warszawa 1967, s. 84–100, oraz A. Grzymała-Siedlecki, *Rozmowy z samym sobą*, Kraków 1972, s. 52–56.

[9] D. K[ajetanowicz], *Odnowienie i rekonstrukcja katedry ormiańskiej we Lwowie*, Lwów 1908, s. 6–7.

[10] A. Taylor (*Armenian Art and Armenian Identity*, w: *Treasures in Heaven. Armenian Art, Religion, and Society*. *Papers delivered at The Pierpont Morgan Library at a Symposium organized by Thomas F. Mathews and Roger S. Wieck, 21–22 May 1994*, New York 1998, s. 133) zwraca uwagę

skupa Teodorowicza na nowy wygląd katedry po jej odnowieniu (tam, gdzie nie było wyraźnych wzorów i prostych odniesień), było odwołanie się do Armenii jako pierwszego kraju, który przyjął chrześcijaństwo jako religię państwową[11]. Stąd też zarówno kształt architektoniczny, jak i dekoracja elementów rozbudowy katedry zostały utrzymane w stylu, który — przynajmniej na pierwszy rzut oka — można ogólnie określić mianem wczesnochrześcijańskiego. Równolegle musiało jednak istnieć swego rodzaju archetypiczne przekonanie o egzotyczności i bogactwie bliżej we Lwowie nieznanej sztuki ormiańskich praojców z dalekiej Azji, które usprawiedliwiało sięganie do motywów dekoracyjnych postrzeganych jako wschodnie, mauretańskie czy arabskie, ale niekoniecznie ormiańskich — tym bardziej że i odkrywana podczas restauracji (od około 1908 r.) pierwotna kamieniarka wywodziła się ze sztuki islamu[12].

Ważne miejsce w badaniach nad sztuką i dziejami Ormian we Lwowie, szczególnie w odniesieniu do renowacji katedry ormiańskiej, zajmuje Jan Bołoz Antoniewicz, Ormianin z urodzenia, pierwszy profesor historii sztuki na Uniwersytecie Lwowskim (od roku 1893)[13]. Lektura spisu publikowanych dzieł tego uczonego sugeruje, że sztuka ormiańska stanowiła margines jego zainteresowań naukowych, gdyż pozostawił na ten temat zaledwie kilka publikacji, i to o charakterze przyczynkarskim. Jednak jego aktywność w ciałach doradczych oraz zainteresowanie odnowieniem katedry od samego początku tego przedsięwzięcia (nie wiadomo, czy na zaproszenie arcybiskupa Teodorowicza, czy też z własnej inicjatywy[14]), a także wiadomości zawarte w „Sprawozdaniach Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce", każą uznać, że Bołoz Antoniewicz żywotnie interesował się sztuką ormiańską i zapewne tylko brak czasu przeszkodził mu w pozostawieniu materialnego świadectwa naukowej pasji w tej dziedzinie i opublikowaniu wyników badań. We wspomnianych „Sprawozdaniach" (i nie tylko tam) wielokrotnie pojawiają się informacje, że zamierzał wydać obszerną

na trudności, z jakimi borykają się uczeni próbujący zakwalifikować dzieła sztuki jako ormiańskie lub nieormiańskie.

[11] Chrześcijaństwo zostało ustanowione religią państwową Armenii na początku IV w., w następstwie misji podjętej przez św. Grzegorza Oświeciciela (w znaczeniu „chrzciciela" Ormian). Św. Grzegorz od tej pory jest czczony jako patron Armenii (R.F. Taft SJ, *The Armenian Liturgy. Its Origins and Characteristics*, w: *Treasures in Heaven* 1998, s. 15 oraz przyp. 5).

[12] Na temat rysów orientalnych w dekoracji katedry i wpływu sztuki islamu na sztukę ormiańską zob. Mańkowski, *Sztuka Ormian...*, s. 53 i nast., oraz idem, *Orient w polskiej kulturze artystycznej*, Wrocław–Kraków 1959, *Studia z Historii Sztuki*, red. M. Walicki, t. 8, s. 44–49.

[13] H. d'Abancourt, *Antoniewicz Jan Bołoz*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 1, Kraków 1935, s. 137–139 (tu dalsza bibliografia); A. Małkiewicz, *Historia sztuki na Uniwersytecie Lwowskim 1893–1939*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A. Labuda, Poznań 1996, (*Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydział Nauk o Sztuce, Prace Komisji Historii Sztuki*, t. 25), s. 64–66.

[14] Już w roku 1895 zwracał uwagę na niszczejące na katedralnym dziedzińcu ormiańskie płyty nagrobne i to z jego inicjatywy Komisja Historii Sztuki Akademii Umiejętności miała interweniować w konsystorzu ormiańskim oraz w Komisji konserwatorskiej w celu objęcia ich ochroną (zob. niżej).

rozprawę na temat sztuki ormiańskiej[15]. Jan Bołoz Antoniewicz sam nigdy takiej pracy nie opublikował. Nie bez znaczenia jest jednak fakt, że pierwsza nowoczesna monografia świątyni lwowskich Ormian — *Katedra ormiańska we Lwowie* (1919) — została napisana przez jego ucznia, księdza Władysława Żyłę.

W roku 1902 wiadomość o przygotowywanej przez Jana Bołoz Antoniewicza pracy na temat sztuki ormiańskiej trafiła nawet do prasy popularnej. Powszechne było przekonanie, że Antoniewicz dysponuje najlepszymi wśród uczonych polskich kwalifikacjami w tej dziedzinie i w związku z tym jest wręcz powołany do napisania dzieła o sztuce ormiańskiej w Polsce:

> *Wielką publikację o zabytkach sztuki* [ormiańskiej] *w Polsce przygotowuje prof. Antoniewicz. Nie mogła się ta praca dostać w ręce bardziej umiejętne. Prof. Antoniewicz zgromadził wiele zajmujących materjałów z całej Galicji, robił studja w Kamieńcu z polecenia Akademji umiejętności, jeździł do San-Lazzaro, gdzie znalazł szereg bogato iluminowanych ewangeljarzy, pochodzenia kamienieckiego. Praca ta będzie tem ważniejsza, że w dziełach sztuki, które ten lud* [tj. Ormianie]*, tak wykształcony, tak bardzo stary i tak odrębny, stworzył na ziemi polskiej, tkwi tyle naszego pierwiastku* [!] *duchowego, iż całość można śmiało uważać za fragment kultury polskiej*[16].

Wspomniane przyczynki wnosiły niewiele istotnych wiadomości do stanu wiedzy o sztuce ormiańskiej, stanowią jednak ważne świadectwo budzącego się zainteresowania tą tematyką. Znamienny jest komentarz redakcyjny do jednego z referatów Jana Bołoz Antoniewicza, autorstwa przewodniczącego Komisji, a zarazem redaktora „Sprawozdań", profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego,

---

[15] Na posiedzeniu Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce, odbytym 13 lipca 1893, Jan Bołoz Antoniewicz referował artykuł na temat zbioru rękopisów ormiańskich w Bibliothèque nationale w Paryżu (z których dwa, XVII-wieczne, pochodziły ze Lwowa), zob. „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce" (dalej: SKBHSP), 5, s. C. Dwa lata później, 3 kwietnia 1895, Bołoz Antoniewicz przedstawił na forum Komisji odczyt zatytułowany *O architekturze kościelnej i świeckiej oraz ornamentyce ormiańskiej w Polsce*. Niestety, mimo zapowiedzi tekst ten nie został przez Komisję w całości opublikowany (zob. SKBHSP 6, 1900, s. XII). Ponownie Jan Bołoz Antoniewicz mówił o sztuce ormiańskiej na posiedzeniu Komisji 11 czerwca 1895 roku (*O cechach świeckiej architektury Ormian polskich*, SKBHSP, s. XIII–XIV). Wspomniał wtedy o niszczejących na katedralnym podworcu ormiańskich płytach nagrobnych: „Następnie zwracał prelegent [Antoniewicz] uwagę na wielkie znaczenie płyt nagrobkowych, które się znajdują na dziedzińcu przed lwowską katedrą ormiańską, dla historyi ornamentyki ormiańskiej, a zarazem dla kulturalnej historyi lwowskich rodzin ormiańskich; to też Komisya uchwaliła na jego wniosek poczynić kroki u konsystorza ormiańskiego i Komisyi konserwatorskiej, celem wyjęcia tych płyt i złożenia w miejscu nie wystawionem na uszkodzenia od opadów atmosferycznych". Tematyka ormiańska w wystąpieniach Jana Bołoz Antoniewicza powracała na posiedzenia grona lwowskiego Komisji do Badania Historii Sztuki jeszcze w latach 1904 (SKBHSP, 8, 1907, szp. CCCLXXXXIII–CCCLXXXXIV) oraz 1905 (ibidem, szp. CCCCV).

[16] Pełka [A. Chołoniewski], *Ormianie polscy*, „Życie i Sztuka" (dod. do „Kraju"), 1902, 33 (z 16 [29] VIII), s. 355.

Mariana Sokołowskiego, w którym ten wybitny krakowski uczony specjalnie podkreślił wagę badań nad sztuką ormiańską:

> *Zabytki ormiańskie mają dla nas pierwszorzędne znaczenie, jak to już zresztą powyżej na posiedzeniu grona lwowskiego podniesione zostało. Poznanie dokładne tych zabytków i z nimi związanej sztuki, odczytanie mieszczących się na nich często napisów, oznaczenie ścisłe ich daty, zebranie i wyjaśnienie całego tego materyału, dotarcie do źródła składających go motywów, wszystko to dotąd leży odłogiem, a raz zbadane rzucić musi i rzuci bez wątpienia pęk światła na rozwój naszej kultury. Oddawna spełnienie tego zadania i wprowadzenie go w życie, było jednym z dezyderatów naszej nauki, wedle naszego przeświadczenia. Cieszy nas zatem niepomiernie, że tak ukwalifikowany i powołany do tego badacz, jak prof. Jan Bołoz Antoniewicz nam pracę o ormiańskich zabytkach zapowiada. Czekać będziemy na nią z upragnieniem.* […] *W miarę naszej możności i dopóki się praca obszerniejsza i naukowo wyczerpująca o tych* [ormiańskich] *zabytkach nie pokaże, będziemy się starali w ten przynajmniej sposób* [drukując przyczynki w „Sprawozdaniach"] *przypominać sztukę ormiańską czytelnikom i stawiać ją na porządku dziennym naszych badań*[17].

Na posiedzeniu 30 czerwca 1905 r. sam Sokołowski przedstawił referat zatytułowany *O wpływach wschodnich na naszą kulturę*, zilustrowany „fotografiami i akwarelowymi kopiami z przepysznego ormiańskiego ewangeliarza, który jest własnością katedry ormiańskiej we Lwowie. […] Przy tej sposobności prof. M. Sokołowski podniósł konieczność zbadania zabytków ormiańskich, zwrócił uwagę na udział Ormian w fabrykacji dywanów, pasów i tkanin w Polsce"[18].

Przytoczona opinia Mariana Sokołowskiego nie pozostawia złudzeń co do tego, że w momencie, gdy w katedrze rozpoczynały się prace restauracyjno-konserwatorskie, do poznania i pełnego zrozumienia sztuki ormiańskiej było na gruncie lwowskim jeszcze daleko. Jednakże nie ma też wątpliwości, że Jan Bołoz Antoniewicz był w omawianym okresie we Lwowie jedną z osób najbardziej kompetentnych w zakresie sztuki ormiańskiej, a jego wiedza nabierała dodatkowego znaczenia wobec braku drukowanych opracowań na ten temat. Co więcej, najpewniej to właśnie on zwrócił uwagę nowo wyświęconego arcybiskupa Józefa Teodorowicza na wspaniałe źródło oryginalnej sztuki ormiańskiej — *Ewangeliarz ze Skewry*, przechowywany w skarbcu katedralnym, gdyż — jak pokażą późniejsze dzieje odnowienia katedry — arcybiskup od samego początku obmyślania nowego wystroju świątyni dbał o to, by artyści je projektujący zapoznali się z ormiańskimi miniaturami i je właśnie traktowali jako podstawowe źródło inspiracji dla swoich projektów.

---

[17] SKBHSP, 8, 1907, szp. CCCCVI, przyp. 1 [sygnowany „M. S."; podkr. J.W.].

[18] SKBHSP, 8, 1907, szp. CCCCXXXXIV [podkr. J.W.].

Ewangeliarz w pierwszych projektach odnowienia katedry

Pierwszym elementem przebudowy, w którym — jeśli wierzyć źródłom — wykorzystano miniatury lwowskiego ewangeliarza, była reliefowa, ornamentalna dekoracja apsyd prezbiterium [il. 4]. Projekt kamiennych ślepych arkad wspartych na cienkich kolumienkach z dekorowanymi plecionką kostkowymi kapitelami i ornamentalnych, również plecionkowych, obramień okien oraz geometrycznego fryzu, którymi ozdobiono apsydy, przygotował Jan Bołoz Antoniewicz według „wzorów dawnej ornamentyki ormiańskiej”[19]. Na temat tej dekoracji ksiądz Żyła pisał: „Ornamentyka ta, którą obecnie pokryte są absydy, jest kreacyą nową, wzorowaną tylko na staroormiańskiej dekoracyi wedle wzorów, jakie dostarczyła katedra w Ani i ormiański Ewangeliarz z XIII w. [!] będący własnością arcybiskupstwa ormiańskiego we Lwowie”[20]. Trudno w tym wypadku zidentyfikować konkretne elementy zapożyczone z rękopisu. Wydaje się, że miniatury mogły były służyć za inspirację w stadium projektowym, ale w zrealizowanej dekoracji apsyd wyraźnie da się wskazać tylko nawiązania do elewacji katedry w Ani [il. 5–7].

Ciekawym świadectwem pojmowania sztuki ormiańskiej na przełomie stuleci we Lwowie, zwłaszcza w odniesieniu do prowadzonych podówczas w katedrze prac konserwatorsko-restauracyjnych, jest epitafium arcybiskupa Izaaka Isakowicza (zm. 1901), autorstwa Juliusza Bełtowskiego, wmurowane w południową ścianę zachodniego ramienia krzyża starej części katedry [il. 8][21]. Z informacji

[19] O apsydach i ich restauracji Mańkowski (*Sztuka Ormian…*, s. 14–15) pisał następująco: „Zewnętrzne mury apsyd [...] nie wyglądały pierwotnie tak jak dziś. Tylko środkowa apsyda przedstawiała się w dzisiejszej swej zewnętrznej postaci, jednak bez obecnej ornamentalnej dekoracji, którą nazewnątrz dodała jej dopiero ostatnia restauracja, według rysunków prof. Jana Bołoz-Antoniewicza, opartych na wzorach dawnej ornamentyki ormiańskiej. Apsydy boczne wogóle nie były nazewnątrz widoczne i zakrywała je płaska ściana”. Boczne apsydy miały zostać wyodrębnione poza obrys murów dużo wcześniej, jeszcze w roku 1723 (wg S. Barącza, *Rys dziejów...*, s. 135); świadczy o tym też rysunek Stanisława Wyspiańskiego z roku 1887, przedstawiający katedrę od wschodu, na którym apsydy są już wyraźnie widoczne na zewnątrz, ale ich elewacje są jeszcze gładkie, bez wspomnianej reliefowej dekoracji (por. *Ormianie polscy...*, nr kat. 62, s. 72). Na rysunku z końca wieku XVI w pamiętniku Martina Grunewega (*Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg* (*1562–ca. 1618*) *über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen*, Hrsg. Almut Bues, 4 Bde., Wiesbaden 2008, *Deutsches Historisches Institut Warschau, Quellen und Studien*, Bd. 19, 2, s. 649) apsyda boczna (widoczna jest tylko północna) jest wyraźnie zaznaczona jako półkole występujące poza bryłę kościoła, co każe sądzić, że być może Mańkowski — nie znając relacji Grunewega — mylił się w tej sprawie, a wyodrębnione w bryle apsydy boczne istniały od samego początku bądź też wyeksponowano je nieco później (ale jednak znacznie wcześniej niż sądził Sadok Barącz). Apsydę środkową, pozbawioną jeszcze dekoracji, pokazuje drzeworyt sztorcowy Piotra Dyamentowskiego, według rysunku Jana Matejki, który ilustrował artykuł o katedrze w „Kłosach” (*Archikatedralny kościół ormiański we Lwowie*, „Kłosy” nr 338, t. 15, 1872, s. 376; il. zob. w: *Ormianie polscy…*, nr kat. 64, s. 72).

[20] W. Żyła, *Katedra ormiańska we Lwowie*, Lwów 1919, s. 20.

[21] D. Kajetanowicz, *Katedra…*, 1930, s. 14–15; J. Chrząszczewski, *Katedra…*, s. 87; J. Smirnow, *Katedra ormiańska…*, s. 81–82 (pomnik ufundowało Towarzystwo Kółek Rolniczych, którego arcybiskup Isakowicz był długoletnim członkiem i opiekunem); J. Jarnuszkiewicz, *Bełtowski*

źródłowych wiadomo, że Bełtowski wykonał z białego marmuru popiersie arcybiskupa, umieszczone w niszy ujętej w czarne kamienne obramienie architektoniczne[22]. Choć epitafium zostało wykonane w roku 1905[23], czyli jeszcze przed odkryciem detali pierwotnej kamieniarskiej dekoracji katedry, zwracają w nim uwagę przede wszystkim orientalizujące motywy (bardzo podobne do tych znalezionych pod warstwą tynku około roku 1908): łuk w ośli grzbiet zamykający zwieńczenie, którego pole wypełnione jest romboidalną kratką z czworolistnymi rozetami, oraz ozdobiona stylizowanymi mukarnasami konsola, na której spoczywa popiersie zmarłego. Poszczególne pola epitafium otoczone są bordiurą z ornamentu plecionkowego. Trzony pilastrów podtrzymujących arkadę wieńczącą niszę, w której pomieszczono popiersie, podobnie jak pole zwieńczenia, pokrywa kratka z rozetami, tu nieco większymi niż w polu górnym. Pomnik został skomponowany zgodnie z zasadą *horror vacui* i jednoznacznie daje się w nim odczytać odniesienia do Orientu, a konkretnie — do sztuki islamu. Takie wrażenie wywołuje przede wszystkim obecność mukarnasów i łuku w ośli grzbiet w zwieńczeniu. Relacje współczesne powstaniu pomnika mówią jednak wyraźnie o inspiracji i wzorach ormiańskich, które wykorzystano przy tworzeniu epitafium:

> *Pomnik* […] *jest iście artystycznem przetworzeniem kazalnicy o motywach ormiańskich. W płytkiej, alabastrowej niszy bieleje wykonana z marmuru karraryjskiego naturalnej wielkości półfigura każącego księcia Kościoła. Obramowanie ambony również w stylu ormiańskim, wzorowane na starych psałterzach, z których jeden z XII wieku, przedmiot nieustannego podziwu znawców i badaczów, znajduje się w skarbcu katedralnym*[24].

Jednak dowolne pomieszanie elementów „orientalnych" z motywami z repertuaru „klasycznej" sztuki zachodniej (edikulowa nisza wsparta na konsoli), dodanie trzech niewielkich reliefów figuralnych z ciemnobrązowego alabastru po obu stronach i poniżej płyty z inskrypcją, w połączeniu z charakterystycznym doborem materiałów, typowym dla licznych w sztuce polskiej XVII i XVIII w. barokowych pomników nagrobnych (skontrastowanie bieli kamiennego popiersia z czernią niszy i architektonicznego obramienia), czyni z pomnika arcybiskupa

Juliusz Wojciech, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze — rzeźbiarze — graficy*, t. 1, Warszawa 1971, s. 126–127. Popiersie jest sygnowane przez artystę na podstawie, po prawej stronie.

[22] Juliusz Bełtowski zajmował się także projektowaniem wyposażenia wnętrz kościelnych oraz pracami z zakresu rzemiosła artystycznego (J. Jarnuszkiewicz, *Bełtowski...*, s. 127); jego autorstwo całości pomnika — nie tylko popiersia, ale i obramienia — jest więc pewne; co więcej, w dolnej części cokołu, na bocznej ściance po prawej stronie znajduje się kolejna sygnatura artysty: *Jul. Bełtowski / inv*.

[23] Data ta widnieje na konsoli u dołu epitafium. J. Jarnuszkiewicz (*Bełtowski...*, s. 127) jako datę wykonania pomnika podaje rok 1904.

[24] tc [T. Czapelski], *Pomnik Izaaka Isakowicza we Lwowie*, „Tygodnik Ilustrowany", 1905, 36 (z 9 IX), s. 652 [podkr. J.W.].

Isakowicza utwór typowy dla sztuki okresu historyzmu, dziwaczną hybrydę stylową[25]. Można jednak uznać, że to właśnie było zamierzeniem autora epitafium: by jednocześnie posiadało cechy egzotyczne, ormiańskie, a zarazem swojskie, polskie, tak jak etnicznie określali się polscy Ormianie: *gente Armeni, natione Poloni*.

Jak już częściowo wykazano, źródła i materiały historyczne do poznania sztuki ormiańskiej istniały i były w tym okresie dostępne. Różnica pomiędzy epitafium arcybiskupa Isakowicza a znacznie większym przedsięwzięciem artystycznym, jakim była późniejsza rozbudowa katedry, zasadzała się więc nie tylko na skali. Wydaje się, że diametralnie odmienne było w obu wypadkach przede wszystkim nastawienie projektanta do sztuki ormiańskiej czy generalnie (w epitafium) — do nie do końca sprecyzowanej wschodniej tradycji, która służyła mu za pomysł i główny stylowy punkt odniesienia realizacji. Juliusz Bełtowski stworzył swój projekt właściwie bez odwoływania się do wzorów oryginalnej sztuki ormiańskiej, a jeśli nawet rzeźbiarz się nimi posługiwał, to ewentualne zapożyczenia nie mają wyraźnego, indywidualnego charakteru. Jedynym wyjątkiem pod tym względem mogłyby być pilastry, zdobione ukośną kratką z rozetami, tworzące „obramowanie ambony", o którym wspomina notatka w „Tygodniku Ilustrowanym". Taki motyw istotnie można odnaleźć na kartach lwowskiego ewangeliarza. Jednakże trzeba stwierdzić obiektywnie, że nie jest to element na tyle charakterystyczny dla sztuki ormiańskiej, by nieuprzedzony obserwator połączył go od razu z tym źródłem inspiracji. Inaczej było z arkadkami Bołoz Antoniewicza: te już na pierwszy rzut oka były postrzegane jako ormiańskie.

Najwcześniejsze znane ze źródeł posiedzenie komitetu odnowienia katedry odbyło się 19 czerwca 1905 r. Komitetowi przewodniczył arcybiskup Teodorowicz, a zasiadali w nim: Leon Piniński, Jan Bołoz Antoniewicz, konserwator Zygmunt Hendel oraz Teodor Axentowicz[26]. Na posiedzeniu tym przedłożono projekt restauracji katedry, sporządzony przez architekta Władysława Halickiego

[25] Charakterystyczny dla epoki, do której należy pomnik, jest też jego narracyjny charakter (a przynajmniej możliwość takiej jego interpretacji). Najwyraźniej dla twórców epitafium ważniejszy niż odniesienia do tradycyjnych motywów sztuki ormiańskiej był aspekt psychologiczny jego wymowy i oddziaływania, pozwalający na przywołanie do życia, wskrzeszenie słynącego z wyjątkowego daru oratorskiego, „złotoustego" arcybiskupa: „Niezapomniany po wsze czasy ś. p. Izaak, zda się, wygłosił właśnie pełne siły, namaszczenia i natchnienia zarazem słowa swej nauki, i oto patrzy z miłością i dobrocią na skupionych koło ambony słuchaczów, jakby wnikając w ich skruszonego ducha. Tak, nie inaczej widziano go tutaj niezliczone razy, przed takim pochylano czoła z prośbą o błogosławieństwo z rąk najżyczliwszego kapłana-pasterza, niedoścignionego mówcy, wzorowego obywatela kraju", tc [T. Czapelski], *Pomnik Izaaka...*, s. 652. Warto dodać, że epitafium nieprzypadkowo wmurowano naprzeciw ambony (w roku 1905 była to jeszcze stara, snycerskiej roboty, rokokowa kazalnica, którą w tym samym miejscu zastąpiła później modernistyczna ambona marmurowa, istniejąca do dziś).

[26] Z. Hendel, *Katedra ormiańska*, „Teka Konserwatorska. Rocznik Koła Konserwatorów Starożytnych Pomników Galicyi Wschodniej" / „Sprawozdania Grona c. k. Konserwatorów i Korespondentów Galicyi Wschodniej" (dalej: TK), 3, 1905, 31–40 (marzec–grudzień), s. 10–11.

(stąd wniosek, że arcybiskup od dłuższego już czasu musiał był przygotowywać plany przebudowy). Projekty Halickiego nie zachowały się wśród archiwaliów Konsystorza Metropolitalnego zapewne dlatego, że komitet uznał je za zbyt śmiałe i nie zgodził się na ich realizację:

> *Mimo niezaprzeczenie wielkich zalet artystycznych projektu i całej finezyi dekoratorskiej tak wnętrza, jak i zewnętrznej architektury fasad, komitet przyszedł do przekonania, że wykonanie tego projektu pociągnęłoby za sobą zupełną przebudowę dzisiejszej skromnej katedry, zatarłoby zupełnie zachowany dobrze do dziś typ kościoła, zbudowanego według tradycji armeńskich, a nadałoby mu typ kościołów bizantyńskich*[27].

Interesujące, choć niejednoznaczne, są informacje, które przynosi wspomniane sprawozdanie na temat planowanej dekoracji wnętrza:

> *Przewodniczący* [arcybiskup Teodorowicz] *podniósł* […] *kwestyę dekoracyi wnętrza i przedłożył rysunkowe projekty wszystkich ścian.* […] *Projektodawca dążył do dekoracyi kościoła w kierunku ornamentacyjnym, a nie figuralnym. Ornamentacyę tę skomponował opierając się na motywach bogato dekorowanego kodeksu ormiańskiego z XIII* [!] *wieku, będącego własnością tutejszej kapituły ormiańskiej i na malowaniach ściennych innych kościołów armeńskich*[28].

Już w tym najwcześniejszym, nieznanym bliżej projekcie posłużono się — tak jak w przypadku epitafium arcybiskupa Isakowicza — przechowywanym w katedrze, bogato zdobionym XII-wiecznym ewangeliarzem ormiańskim, a stało się tak (jak pokażą dzieje dalszych projektów dekoracji wnętrza katedry) bez wątpienia z inicjatywy arcybiskupa Teodorowicza. Nie wiadomo, kto był projektodawcą, ale raczej nie architekt Halicki.

Projekt Józefa Mehoffera

Po nieudanym pierwszym projekcie dekoracji wnętrza katedry, w lecie roku 1906, arcybiskup Teodorowicz zamówił kolejny u Józefa Mehoffera. Artysta przyjął to zlecenie bardzo poważnie. Podjął szczegółowe studia nad ormiańskimi rękopisami iluminowanymi (przede wszystkim nad lwowskim ewangeliarzem), a nawet, w porozumieniu z arcybiskupem Teodorowiczem, w listopadzie i grudniu roku 1906 przedsięwziął podróż do Wenecji, na wyspę Św. Łazarza (San Lazzaro), gdzie w klasztorze mechitarzystów — ormiańskich mnichów stojących na straży ormiańskiej tradycji i historii — mógł do woli zgłębiać tajniki sztuki ormiańskiej w tamtejszej znakomitej bibliotece; studiował też mozaiki Wenecji

[27] Ibidem, s. 10.
[28] Ibidem, s. 11 [podkr. J.W.].

i Rawenny[29]. Szczegóły pobytu we Włoszech i poczynionych podówczas obserwacji artystycznych przynosi korespondencja Mehoffera z żoną. W liście z Wenecji, datowanym 5 listopada 1906 r., pisał:

> *Miałem przed sobą wycieczkę do Armeńczyków, że jednak było już późno, usiadłem przed kościołem św. Marka pod brązowymi podstawami słupów masztowych i po raz pierwszy w życiu zacząłem uważnie przypatrywać się św. Markowi.* […] *Wywołuje ogólne wrażenie światła przyszarzałej barwy — złota, bogactwa jakiegoś starego — i to wrażenie jest tak miłe, że nie ma się chęci prawie zagłębiać w szczegóły — przypatrywać się z bliska rzeźbom lub filarom mozajkowym. Dopiero obowiązkiem pewnego wystudiowania wiedziony zacząłem się kolejno różnym rzeczom z wierzchu przypatrywać, notując słowami po trochę.* […] *Po południu dobiłem gondolą do San Lazzaro do Mechitarzystów. Obejrzałem klasztor i bibliotekę po wierzchu — i ułożyłem się z księżmi, że jutro zabiorę się do roboty. San Lazzaro położone jest tuż przy Lido, nieco z boku, ku południowi; koło klasztoru jest duży i bardzo ładny ogród, obecnie już jesienią zmelancholizowany. Żałuję, że farb olejnych nie wziąłem i kto wie, czy jutro nie kupię tu co potrzebniejsze, aby to pod wieczór namalować. I ci Ormianie interesujący. Chodził ze mną młody ksiądz z pyszną czarną krętą brodą, urodzony w Małej Azji, prawdziwy Armeńczyk*[30].

W wyniku wspomnianych studiów i podróży (oprócz Wenecji i Rawenny Mehoffer zwiedził także Palermo i Monreale na Sycylii), wiosną roku 1907[31], artysta przedstawił projekt malowideł ściennych, które w całości, od posadzki aż po sklepienia (i z nimi włącznie), miały pokryć ściany najstarszej części katedry [il. 9][32]. Projekt ten, utrzymany w stylu wczesnochrześcijańskim, czy też bizantyńskim, był wyraźnie inspirowany sztuką Rawenny i Wenecji, a w większym jeszcze stopniu — wspomnianymi miniaturami rękopisów ormiańskich. To właśnie te miniatury miał na myśli Jan Bołoz Antoniewicz, pisząc o czekającym

[29] J. Mehofferowa, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera*, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej: B.Ossol), rkps sygn. 14039/II, t. I, s. (329) 324; J. Puciata-Pawłowska, *Józef Mehoffer*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 36–37.

[30] J. Mehofferowa, *Rozwój myśli…*, t. I, s. (329) 324–(330), 325.

[31] Projekt musiał być gotowy wiosną, zapewne w marcu lub w kwietniu. W końcu lutego oczekiwał go jeszcze Jan Bołoz Antoniewicz (por. jego list do Mehoffera, zob. przyp. 33), zaś z listu J. Teodorowicza wiadomo, że 24 IV tr. praca była już ukończona i przekazana do Lwowa.

[32] A. Zeńczak, *Dekoracja katedry ormiańskiej Wniebowzięcia NPMarii we Lwowie 1906–1912*, w: *Józef Mehoffer. Opus magnum*, Kraków 2000, s. 224, nr kat. XVII. 1 (il.); *Józef Mehoffer. Katalog wystawy zbiorowej*, Kraków 1964 (dalej: *Mehoffer* 1964), s. 176, nr kat. 341: *Projekt polichromii katedry ormiańskiej we Lwowie*, sygn. i datowany: 1907 (il. 25); reprodukcję zamieszczają także: A. Radajewski, *Józef Mehoffer*, Warszawa 1976, il. 6, s. 11; A. Zeńczak, J. Wapiennik-Kossowicz, *Józef Mehoffer*, Olszanica 2006, *Kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie*, s. 66. Ten malowany szkic pokazano m.in. na *Pierwszej wystawie współczesnej polskiej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, Kraków 1911, nr kat. 147, oraz na *Wystawie zbiorowej dzieł prof. Józefa Mehoffera*, Warszawa 1913 (X–XI, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem), poz. 99: *Projekt dekor. katedry ormiańskiej we Lwowie.*

artystę zadaniu „tłumaczenia [...] niemych bajek”[33]. W roku 1908 praca Mehoffera została pokazana na wystawie Hagenbundu w Wiedniu, gdzie wzbudziła powszechny zachwyt[34].

Patrząc na projekt Mehoffera, nietrudno zrozumieć entuzjastyczne oceny, z jakimi się spotkał. Ta stosunkowo niewielka kompozycja (66 × 72 cm, akwarela i gwasz na papierze) pokazuje wnętrze katedry w przekroju podłużnym na całej wysokości, wzdłuż osi wschód–zachód, wraz z planowaną dekoracją, ujętą w najdrobniejszych szczegółach, na tyle, na ile jest to możliwe w tej bynajmniej nie miniatorskiej technice. Przedstawione zostały: północna ściana nawy, ściana tarczowa północnego ramienia transeptu oraz przekrój kopuły i środkowej apsydy; częściowo widoczne są również sklepienia naw bocznych. Całość dekoracji, w której dominują różne odcienie nasyconej zieleni, czerwieni oraz złoto, ma charakter ornamentalny. Płaszczyzny ścian wypełnia wić roślinna, powtarzające się motywy ormiańskich krzyżyków, lichtarzy ze świecami, złotych koron i wszechobecnych wśród zieleni ptaków. W konsze apsydy [il. 10] widoczne są dwa medaliony z symbolami ewangelistów (z zaplanowanych czterech): św. Marka z lwem i św. Mateusza z aniołem. Na sklepieniach wąskich naw bocznych, przylegających z obu stron do prezbiterium, znów w medalionach-nimbach (starożytne *imagines clipeatae*), widnieją głowy świętych. Kolejny element figuralny tworzą chóry aniołów na ścianie tarczowej transeptu [il. 11], rozmieszczone symetrycznie po obu stronach znajdującego się na osi ostrołukowego okna, stopniowo, perspektywicznie zmniejszające się ku kluczowi sklepienia. Aniołowie — ci w górnych rzędach trzymający charakterystyczne lichtarze ze świecami — adorują symbole apokaliptyczne ukazane poniżej: Baranka leżącego na księdze zapieczętowanej siedmioma pieczęciami (po prawej) oraz kielich, widoczny po lewej na tle dra-

[33] Jeszcze w lutym Jan Bołoz Antoniewicz listownie dopytywał się o projekt Mehoffera (którego przygotowanie opóźniła podróż do Włoch): „Rozumiem powody opóźnienia szkiców. Tym szczerzej ucieszymy się projektem; obiecuję sobie po nim bardzo wiele. Tłumaczenie form niemych bajek — fantazji z przed siedmiu i ośmiu wieków na nowożytny sposób myślenia to rzecz zachwycająca już w idei” (list z 26 II 1907), J. Mehofferowa, *Rozwój myśli…*, t. I, s. (357) 352.

[34] *Ausstellung der Vereinigung Polnischer Künstler* »*SZTVKA*«, Wien 1908 (Hagenbund), s. 20 (nr kat. 100): „Mehoffer: Die Ausmalung der Armenischen Kathedrale in Lemberg”. O sukcesie projektu tak do J. Teodorowicza pisał Jan Bołoz Antoniewicz: „Szkic Mehoffera wystawiony w Wiedniu w Hagenbundzie ogromnie się podobał. Mówią powszechnie, że to będzie najpiękniejszy kościół w Austryi. Dvořák jest zupełnie zachwycony — i słusznie”, J. Bołoz Antoniewicz do J. Teodorowicza, 7 IV 1908, B.Ossol, *Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938. Litery A–B*, rkps sygn. 15691/II, k. 151 [podkr. oryginalne]. J. Mehofferowa (*Rozwój myśli…*, t. I, s. [343] 338–[344] 339) podaje wyjątki z recenzji wystawy, autorstwa Ludwika Hevesiego („Von starkem Zauber jest projekt malowania armeńskiej katedry we Lwowie. Jest w nim niewyczerpane marzenie ornamentyki, która ma jakby umyślnie podkreśloną silnymi kolorami cechę niejednolitości”) oraz Williama Rittera („W katedrze armeńskiej, jak się dowiadujemy, całość dekoracji murów i okien przyznano naszemu artyście i marzenie jego pod wpływem miniatur starych ksiąg armeńskich zapowiada się jako rozpłomieniony fajerwerk widoczny już w samym projekcie. Mamy nadzieję, że wykonanie będzie godnym pokazem tego pirotechnika farb”). Poza informacją Rittera nic nie wiadomo o „dekoracji okien” (czyli witrażach), które miałby przygotować Mehoffer.

perii, na tronie flankowanym przez dwa ustawione antytetycznie ptaki[35] [il. 12 a–b]. Na przeciwległej ścianie zapewne widniałyby kolejne dwa symboliczne przedstawienia wywodzące się z *Apokalipsy*[36]. Na tej samej ścianie, poniżej okna i aniołów, w wydzielonym ornamentalnymi pasami prostokątnym polu, znajduje się scena przedstawiająca Adama i Ewę w Raju, w towarzystwie zwierząt, na tle bujnej roślinności. Następną scenę figuralną przewidziano na ścianie nawy bocznej, w prześwicie ostrołukowej arkady otwierającej się do nawy głównej. Przedstawia ona (na ile da się to odczytać na nieco rozmytym szkicu) zapewne *Chrzest Chrystusa* [il. 13 a–c][37]. Obie te kompozycje z całą pewnością miały mieć swoje odpowiedniki na przeciwległej — południowej — ścianie[38]. W szkicowniku Mehoffera zachował się rysunek sceny chrztu [il. 13 b], będący bez wątpienia kopią miniatury w jednym z — widzianych zapewne na San Lazzaro — ormiańskich rękopisów iluminowanych. Skopiowaną miniaturę artysta opisał następująco:

[35] Być może chodzi o przedstawienie *Krew Baranka* (por. *Apokalypsemotive*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. E. Kirschbaum, Roma–Freiburg–Basel–Wien 1968–1976, Bd. 1, szp. 143).

[36] Np. *Etimasia*, *Niebiańska Jeruzalem*, *Arka Przymierza* albo *Adoracja Baranka* (zob. ibidem). Podobnie ujęte symbole apokaliptyczne zaproponował Mehoffer już w projekcie polichromii katedry w Płocku (z roku 1901), zob. A. Zeńczak, *Polichromia katedry Wniebowzięcia Matki Boskiej w Płocku 1901–1903*, w: *Józef Mehoffer. Opus magnum*, s. 190–194.

[37] Autorzy noty omawiającej ten projekt w katalogu *Mehoffer* 1964 (nr kat. 341, s. 176) identyfikują postaci przedstawione w górnej części kompozycji jako: „Chrystus, św. Jan i Matka Boska". Takie określenie należy zdecydowanie odrzucić. Raczej – choć może zabrzmi to niedorzecznie — w scenie zdają się nakładać dwa tematy: *Chrztu Chrystusa* (w części dolnej; z zaznaczeniem wody, ryb, a nawet — bardzo charakterystycznej dla ikonografii wschodniej — personifikacji Jordanu bądź Morza, obecnego też w analogicznych scenach w ormiańskim malarstwie miniaturowym), oraz *Przemienienia Pańskiego* (w części górnej). Możliwe też, że scena ma przedstawiać *Chrzest Chrystusa* (wyraźnie zaznaczona jest woda w dolnej strefie), a jedynie jej kompozycja jest wzorowana na symetrycznym układzie sceny *Przemienienia*. Na jednoznaczne określenie tematu nie pozwala niewyraźna postać centralna, prawdopodobnie św. Jana Chrzciciela (gdzie w takim razie jest Chrystus?). Na temat bizantyńskiej ikonografii *Chrztu* (w tym personifikacji Jordanu i Morza) oraz *Przemienienia* zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 63–64.

[38] Nie dysponujemy danymi, które by określały ich tematykę. Niemniej jednak, uprzedzając dalsze dzieje zamówienia, należy wspomnieć, że w znacznie późniejszym od prezentowanego projektu, kolejnym, już „wykonawczym" kosztorysie dekoracji z roku 1911 (Державний Архів Львівської Області (dalej: DALO), фонд (dalej: f.) 1, опис (dalej: op.) 28, справа (dalej: spr.) 3985, k. 48), Mehoffer wspomina o dwóch kompozycjach figuralnych „pod oknami na ścianach bocznych", czyli w transepcie, mających być wykonanymi w mozaice, a przedstawiających, jedna — *Raj* (czyli temat widoczny na omawianym szkicu) oraz jego *pendant* — *Piekło*. Można przyjąć z dużą dozą pewności, że pomysł skontrastowania tych właśnie dwóch tematów na przeciwległych ścianach powstał jeszcze w okresie przygotowywania omawianego tu, pierwotnego projektu, czyli około roku 1907. Obecnie trudno spekulować, co miało się znaleźć naprzeciw drugiej sceny, *Chrztu Chrystusa* (o ile, naturalnie, temat został tu prawidłowo odczytany). Możliwe, że było to np. *Przemienienie Pańskie*, gdyż scena *Chrztu* jest kompozycyjnie bardzo podobna do tradycyjnych ujęć tego tematu w sztuce wschodniej, bizantyńskiej czy ormiańskiej (do których odwoływał się w swym projekcie Mehoffer).

> *Istotnie zabawne jest przedstawienie chrztu w Jordanie. Pan Jezus nieudolnie rysowany, przedstawiony jest bezpłciowo, stula kolana w poczuciu schodzenia w zimną wodę. Z boku czeka Ś. Jan Chrzciciel z wyciągniętą dłonią, gotów do polewania, obficie ubrany, ale z głębokim wycięciem u szyi. Minę ma niezwykle wystraszoną, na głowie obszerną kolczastą koronę, przez którą prześwieca nimb. Poza plecyma jego stoi anioł do usług*[39].

Zbliżony układ kompozycji, w tym zwłaszcza postaci Chrystusa, przedstawia miniatura w ewangeliarzu nr 1917 w klasztorze mechitarzystów [il. 13 c][40].

W czaszy kopuły [il. 14] miały się znaleźć wizerunki dwunastu apostołów, przedstawionych w całej postaci, oddzielone od siebie pionowymi, podłużnymi, migdałowatymi w kształcie polami z powtarzającym się motywem wazonu na wysokiej podstawie, z umieszczonym w nim kwiatem przypominającym goździk. Środkowa strefa tamburu, wyznaczona przez wysokość okien, została podzielona na prostokątne pola parami podwójnych kolumn z fantastycznymi kapitelami złożonymi z par odwróconych antytetycznie ptaków. Miała je wypełniać istna „mozaika" kolorowych wzorów i form geometrycznych. Niższą część tamburu — swego rodzaju cokół u jego nasady, tuż nad sferycznymi trójkątami tromp — miał obiegać ornamentalny pas złożony z wpisanych w medaliony krzyży. Wszystkie cztery trompy miały zostać ozdobione jednakową kompozycją: chórami aniołów, podobnymi do tych na ścianach tarczowych transeptu, widniejącymi w medalionach nałożonych na abstrakcyjne geometryczne tło wypełniające całą powierzchnię „żagielków", stworzone z falujących linii poprzenikanych „mozaiką" drobniejszych ornamentów. Wszystkie opisane tutaj, bajecznie kolorowe elementy są utrzymane w barwach nasyconych, kontrastowych (przeważają tony czerwieni i zieleni), a jednocześnie doskonale ze sobą zharmonizowanych.

W ślad za projektem Mehoffer sporządził kosztorys, z niecierpliwością wyczekiwany przez Teodorowicza — arcybiskup chciał jak najszybciej wysłać do Wiednia pismo z prośbą o rządowe dotacje na wykonanie dekoracji. O nadesłanie dokumentu monitował artystę w kwietniu roku 1907[41]. Kosztorys pozwala wyjaśnić kilka wątpliwych kwestii, których nie da się rozstrzygnąć na podstawie

---

[39] J. Mehofferowa, *Rozwój myśli…*, t. I, s. (176) 159.

[40] Fol. 21^{v}. Zob. S. Der Nersessian, *Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Pères Mékhitaristes de Venise*, t. 2 (album), Paris 1937, pl. XLVII, il. 105.

[41] „Proszę o natychmiastowe przysłanie kosztorysu i obiecane plany na część barokową", list z 28 IV 1907; J. Mehofferowa, *Rozwój myśli…*, t. I, s. (357) 352. List J. Teodorowicza do Namiestnictwa galicyjskiego we Lwowie, datowany we Lwowie, 24 IV 1907 (DALO, f. 1, op. 28, spr. 3985, k. 22–24), dowodzi, że arcybiskup wysłał prośbę o dotację, nie czekając na kosztorys Mehoffera, posługując się jedynie jego szkicem oraz kosztorysem ołtarza i ambony Axentowicza i Hendla, i w następujący sposób zachwalał projekt malowideł: „Plan odmalowania kościoła powierzyłem najznakomitszemu u nas, a zaszczytnie za granicą znanemu mistrzowi Panu Mehofferowi, który umiał ze starych miniatur sztuki ormiańskiej zrobić utwór dzisiejszy, żyjący w mnóstwie szczegółów, w organiczną powiązany całość, jak to ze szkicu załączonego widać. Planów głównego ołtarza i ambony podjął się również znany malarz z Krakowa, Pan Aksentowicz, który przy pomocy znanego architekty Pana Hendla sporządził załączone kosztorysy".

samego projektu, jak choćby technika, w jakiej zamierzano go wykonać[42]. Co więcej, w przeciwieństwie do malowanego szkicu (który ukazuje jedynie najstarszą, prezbiterialną część katedry), opis kosztorysu przynosi informacje o tym, w jaki sposób planowano rozwiązać dekorację barokowej nawy.

Stara część katedry miała uzyskać, oprócz malowideł, marmurowe okładziny w dolnej partii ścian, a ich krawędzie i archiwolty łuków miały być wykończone ceramicznymi, wypalanymi na czerwono i złoconymi, ornamentalnymi pasami. Pasy te, doskonale widoczne na projekcie, miały ponadto stanowić ramy pól zawierających kompozycje figuralne. Dekoracja miała być wykonana częściowo w formie mozaiki, częściowo w technice freskowej. Wybór techniki był nieprzypadkowy. Jak uzasadniał artysta: „Jedna i druga technika została wybraną jako dająca tak monumentalnemu dziełu zapewnienie trwałości, a nadto rodzajem swym łącząca się organicznie i stylowo z typową architekturą tej części kościoła"[43]. Zgodnie z propozycją Mehoffera większość dekoracji miała być malowana; droższą, ale i trwalszą techniką mozaikową postanowiono wyróżnić jedynie dekorację ścian tarczowych transeptu, bębna (ale nie czaszy!) kopuły oraz apsydy ołtarzowej — której jednak Mehoffer nie uwzględnił w swoim kosztorysie, gdyż niejako autonomiczny projekt tej części kościoła, dostosowany do form przygotowywanego przez siebie ołtarza głównego, obmyślał równocześnie Teodor Axentowicz.

Pozostała powierzchnia ścian miała zostać pokryta malowidłami opartymi „na motywach wschodnich, rysunkowo drobiazgowych i skomplikowanych, z użyciem złota, z wprowadzeniem motywów figuralnych w kopule i na sklepieniu absydy nad wielkim ołtarzem oraz dwóch obrazów w nawach bocznych"[44]. „Motywy figuralne", które miały ozdobić kopułę, to — jak już wspomniano — postaci dwunastu apostołów; w konsze apsydy miały się znaleźć „4 Ewangelie", czyli, jak należy rozumieć to określenie, symbole ewangelistów. Towarzyszący kosztorysowi opis nie przynosi dalszych wskazówek co do tematów innych ujętych w projekcie przedstawień. Te jednak da się odczytać z malowanego szkicu Mehoffera.

O wiele skromniejszy wystrój miała otrzymać część barokowa: szwy sklepienia planowano ozdobić stiukowymi listwami, a ściany — niesprecyzowanym bliżej — „malowaniem […] zgodnie z budową barokową".

---

[42] DALO, f. 1, op. 28, spr. 3985, k. 34. Kosztorys, pisany ręcznie przez Mehoffera, jest zatytułowany *Dekoracya wnętrza Katedry ormiańskiej we Lwowie* i nosi jedynie datę roczną: 1907. Dokument został mi uprzejmie udostępniony przez Jurija Smirnowa ze Lwowa. Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleńskiego przygotował wycenę części mozaikowej dekoracji, wykorzystaną następnie przez Mehoffera w kosztorysie.

[43] DALO, f. 1, op. 28, spr. 3985, k. 34.

[44] Ibidem.

Mehoffer i miniatury rękopisów ormiańskich

Fascynacja Mehoffera miniaturami ormiańskimi, zanim jeszcze artysta dał jej upust w projekcie malowideł, znalazła odzwierciedlenie w zapiskach z podróży, których treść podaje jego żona. Również na kartach szkicowników z upodobaniem notował on szczegóły miniatur ormiańskich oraz zaobserwowane w nich pomysły kompozycyjne lub ikonograficzne, które następnie zamierzał wykorzystać w dekoracji katedry. O szkicownikach, niestety, wiadomo jedynie, że istniały (i przynajmniej częściowo istnieją nadal), są jednak trudno dostępne. W projekcie dekoracji katedry da się odnaleźć wiele z opisanych przez artystę motywów, zaczerpniętych z przestudiowanych na San Lazzaro rękopisów:

> *Na poziomej podstawie pola* […] *stoją ciasno obok siebie rośliny niewątpliwie w intencji rysownika przedstawiające drzewa. Każde z nich odrębne i należące do różnych stref klimatycznych, w kształcie wachlarzy, pawich ogonów, strzępiastych palm, kaktusów, róż, czy czegoś przypominającego kalafiory, podniesionych do niezwykłej dla nich wielkości* [il. 15 a–b]. *Między ptakami widzimy nietylko uświęcone zwyczajem gołąbki, ale także koguty, czaple, pawie i nawet jakiś orzeł zasępiony.* […] *Niektóre czaple o nadmiernie długich szyjach oplatają* [się] *nimi ufnie z tęsknotą dookoła pnia drzewa, na którego koronie rozłożone są liście jaworu, a jagody zwisają w kształcie ananasów. Gdzieś u samego szczytu wabi czaplę mały ptaszek*[45] [il. 16 a–d].

Z kolejnej podróży studyjnej do Wenecji, przedsięwziętej na Wielkanoc roku 1907 (czyli już po przedstawieniu projektu dekoracji katedry arcybiskupowi), w której tym razem towarzyszyła mu żona, Mehoffer przywiózł nowe pomysły, znów zapożyczone z ormiańskich miniatur, najwyraźniej z myślą o ich wykorzystaniu w modyfikacji pierwotnego projektu przy przenoszeniu go na ściany katedry:

> *Motyw zwierząt zjadających się wzajemnie byłby do wyzyskania w katedrze na skalę większą. Niektóre pretensjonalnym ruchem oglądają się za siebie. Węże duszą za szyję ptaki; ptaki prosto w dzioby wzajemnie śpiewają, inne śpiewają z powietrza, zupełnie do rybek podobne z kształtu. Dwa ptaki złączone ogonami, a trzeci chyłkiem podchodzi i gryzie*[46] [il. 17 a–d].

Naturalnie, wiele pomysłów nie zostało opisanych w szkicowniku, choć bez wątpienia wywodzą się z rękopisów ormiańskich. Do takich motywów należą np. ptaki siedzące na podstawach i profitkach lichtarzy, o bardzo charakterystycznej formie [il. 18]; pary ustawionych antytetycznie ptaków tworzących kapitele kolumn dzielących na pola tambur kopuły [il. 19]; wazony z kwiatami w pasie zdobiącym dolną część ścian katedry oraz wazony, z których wyrastają,

[45] J. Mehofferowa, *Rozwój myśli…*, t. I, s. (175) 158–(176) 159. Mehofferowa przytacza jedynie opisy słowne; w szkicownikach towarzyszyły im odnośne rysunki Mehoffera, skopiowane z rękopisów, częściowo tu reprodukowane.

[46] Ibidem, s. (347) 342.

płożąc się poziomo, wici roślinne i kwiaty u podstawy czaszy kopuły [il. 20], a w końcu — motyw najjaskrawiej pokazujący zależność kompozycji Mehoffera od ormiańskich wzorów — medaliony z przedstawieniami symboli ewangelistów, które miały się znaleźć w konsze apsydy. Na projekcie widać tylko dwa z nich — ze świętym Mateuszem i Markiem. Kompozycja postaci jest jednak tak charakterystyczna, że mimo ich niewielkiej skali da się je w sposób niebudzący wątpliwości połączyć z analogicznymi wizerunkami w inicjałach otwierających odpowiednie księgi *Ewangelii* w iluminowanych kodeksach ormiańskich [il. 21–22]. Do anioła symbolizującego św. Mateusza można też odnieść następujący opis ze szkicownika Mehoffera:

> *Aniołowie mają skrzydła podobne do ptasich, zwykle ostre jak widły, czasem wyginają się w stronę głowy falistym skrętem, dotykając włosów, to znowu podobne do trąb, zarzucane na plecy, jak tobołki, nie dbając o miejsce, z którego powinny wyrastać*[47].

Dwa *Ewangeliarze ze Skewry*

Według relacji Jadwigi Mehofferowej, w Wenecji artysta studiował ormiańskie miniatury w klasztorze mechitarzystów oraz mozaiki w tamtejszych kościołach. Rozpatrując problem źródeł i wzorów dekoracji katedry, trzeba przede wszystkim zwrócić uwagę na wzmiankowany tu już wielokrotnie XII-wieczny ormiański rękopis[48], będący — przynajmniej od pierwszej połowy wieku XIX — własnością ormiańskiej kapituły katedralnej, *Ewangeliarz ze Skewry* (jak informuje kolofon, wykonano go w skryptorium tamtejszego klasztoru w roku 647 ery ormiańskiej, czyli 1198 lub 1199)[49]. Także w zbiorach weneckich mechitarzystów

[47] Ibidem, s. (176) 159.

[48] Tetraewangeliarz ze Skewry (*Ewangeliarz ze Skewry*, *Ewangeliarz lwowski*), kodeks liczący 426 kart pergaminowych o wym. 32 × 30 cm, zdobiony wspaniałymi miniaturami i ornamentami, od roku 2006 znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, jako depozyt Prymasa Polski (sygn. rkps akc. 17680). Ewangeliarz jest dostępny w internecie w postaci skanów w zasobach Cyfrowej Biblioteki Narodowej Polona (<http://www.polona.pl/dlibra/doccontent2?id=2835>). Por. D. Kajetanowicz, *Katedra ormiańska...*, s. 47–48; „*Tetraewangeliarz ze Skewry*", w: *Ormianie polscy...*, s. 45, nr kat. 18; *Das Lemberger Evangeliar. Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12. Jahrhunderts*, hrsg. G. Prinzing, A. Schmidt, Wiesbaden 1997, *Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients*, 2. Zob. też recenzję tego opracowania: 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 B. Schmidt, Dr. Ludwig-Reichert-Verlag, Wiesbaden 1997*, „Folia Historiae Artium", Seria Nowa, 7, 2001, s. 113–121. Ostatnio rękopis był pokazywany na wystawie: *Arménie: La magie de l'écrit*, éd. C. Mutafian, Marseille 2007, nr kat. 4.90, s. 260–263 (za uprzejme udostępnienie noty katalogowej dziękuję p. Monice Agopsowicz).

[49] G. Prinzing, *Zur Bedeutung und Geschichte des Lemberger Evangeliars*, w: *Das Lemberger Evangeliar...*, s. 22. Dzieje księgi są skomplikowane i niedostatecznie udokumentowane, jednak wydaje się, że ewangeliarz znajdował się w zbiorach Kapituły najpóźniej około roku 1830 (interesującą hipotezę na temat pochodzenia ewangeliarza przedstawił prof. Krzysztof Stopka w referacie: *Lwowscy właściciele Ewangeliarza ormiańskiego z XII wieku*, zob. w niniejszym tomie).

znajduje się „ewangeliarz ze Skewry" (ms. nr 1635), kodeks bliźniaczo podobny do lwowskiego, czemu nie należy się dziwić, gdyż powstał prawie współcześnie z nim, w tym samym skryptorium w klasztorze Skewra w Cylicji[50]. Porównanie motywów wykorzystanych przez Mehoffera w projekcie dekoracji katedry z miniaturami wspomnianych rękopisów sugeruje, iż źródłem inspiracji były zapewne obie księgi. W związku z tym można się zastanowić, czy którejś z nich artysta dawał pierwszeństwo. Jednakże przedstawione już porównanie fragmentów projektu Mehoffera z miniaturami ormiańskimi pokazuje, że trudno jest jednoznacznie stwierdzić, który konkretnie ewangeliarz wykorzystał w danym przypadku Mehoffer: lwowski czy wenecki. Ten ostatni mógł oglądać jedynie podczas ograniczonych czasowo wypraw na San Lazzaro, natomiast ewangeliarz lwowski, mimo iż znajdował się na miejscu, we Lwowie, wcale nie musiał być łatwiej dostępny dla mieszkającego na stałe w Krakowie artysty. Nadzwyczajne, zarówno stylistyczne, jak i ikonograficzne, podobieństwo obu ksiąg, wielość powtarzających się w obu rękopisach niemal identycznych motywów, w tym także tych obecnych w projekcie Mehoffera, sprawia, że niemożliwe jest rozstrzygnięcie kwestii pierwszeństwa. Można jednak z całą pewnością stwierdzić, że głównie te dwa rękopisy (gdy chodzi o miniatury ormiańskie) posłużyły Mehofferowi za prawdziwą kopalnię wzorów powtórzonych w projekcie dekoracji katedry. W klasztorze mechitarzystów na San Lazzaro oglądał on zapewne i inne kodeksy iluminowane, z których jednak zapożyczył chyba stosunkowo niewiele. Przy tym zasygnalizowane już wielkie podobieństwo miniatur figuralnych i motywów ornamentalnych, dające się zaobserwować w obu omawianych ormiańskich ewangeliarzach, każe przypuszczać, że w weneckiej bibliotece były przechowywane również inne księgi, zbliżone do siebie stylistycznie, zawierające pokrewne albo wręcz identyczne jak w ewangeliarzu lwowskim miniatury i ornamenty. W tej sytuacji jednoznaczne i precyzyjne określenie źródła inspiracji i zapożyczeń Mehoffera jest bardzo utrudnione, a czasem nawet zupełnie niemożliwe.

Od początku było wiadomo, że przed wykonaniem projektu artysta zapoznał się z miniaturami lwowskiego ewangeliarza; był to też zapewne bezpośredni powód wezwania go przez arcybiskupa na „konferencję" do Lwowa w lipcu roku 1906 (oprócz, naturalnie, konieczności obejrzenia wnętrza samej katedry).

Datowanie podaję za: G. Prinzing, *Zur Bedeutung...*, s. 11. Niektóre źródła (np. S. Der Nersessian, *Manuscrits arméniens...*, t. 1, s. 51) podają datę o rok wcześniejszą: 1197/1198.

[50] Charakterystykę tego weneckiego ewangeliarza (tetraewangeliarz, powstały w roku 1193), uwzględniającą również jego podobieństwo do egzemplarza lwowskiego oraz bogaty wybór zawartych w nim miniatur, opublikowała S. Der Nersessian, *Manuscrits arméniens...*, t. 1, s. 51–52 oraz rozdz. II: *Manuscrits ciliciens du XIIe siècle*, t. 2, s. 6. Autorka wielokrotnie zwraca uwagę na uderzające wzajemne podobieństwo miniatur w obu księgach. Przykładowo pisze, że: „Les arcades de la lettre à Carpianos, des tables des canons [w ewangeliarzu lwowskim] ressemblent toujours à celles des pages correspondantes de l'évangile de Venice" (t. 1, s. 54). Der Nersessian szczegółowo omawia też inicjały z symbolami ewangelistów (te z kodeksu nr 1635), zaznaczając przy tym – przynajmniej w odniesieniu do św. Marka — że „cette formule est répétée dans l'évangile de Lwów" (t. 1, s. 67).

Sądząc z późniejszych relacji innych artystów, zatrudnionych przez arcybiskupa (zob. dalej relacja Karola Frycza), to arcybiskup Teodorowicz musiał postawić warunek, że przyszły projekt ma wykorzystywać motywy zaczerpnięte z miniatur ewangeliarza[51]. Powszechnie też znany był fakt podróży studyjnych Mehoffera do Wenecji, a konkretnie do biblioteki mechitarzystów w celu studiowania rękopisów. Nie było jednak wiadomo, z których konkretnie ksiąg z tej biblioteki artysta korzystał. Przeprowadzona analiza pozwala zidentyfikować z całą pewnością przynajmniej jeden taki kodeks — rękopis oznaczony numerem 1635.

Konkurs zamknięty na projekt mozaiki

Mehoffer cenił się wysoko i, jak wolno przypuszczać, nie obniżył ustalonego honorarium nawet wtedy, gdy taki krok oznaczał „być albo nie być" realizacji projektu. W poszukiwaniu tańszego rozwiązania postanowiono rozpisać zamknięty konkurs na mozaikową dekorację katedry[52]. Relację bardzo szczegółową — i chyba również wiarygodną, bo pochodzącą wprost od jednego z uczestników wydarzeń — z okoliczności towarzyszących temu przedsięwzięciu ks. Teodorowicza pozostawił Karol Frycz:

> *Wiosną 1910 r. arcybiskup lwowski ormiańskiego obrządku ks. Teodorowicz, ogłosił za pośrednictwem architekta Franciszka Mączyńskiego konkurs zamknięty na projekt mozaiki, którą miały być pokryte ściany i sklepienie starożytnej katedry ormiańskiej we Lwowie. Mączyński* […] *ukończył wtedy restaurację tej katedry i to zapewne on poddał arcybiskupowi nazwiska zaproszonych do konkursu malarzy: Jana Bukowskiego* […]*, Karola Maszkowskiego* […]*, Antoniego Procajłowicza* […] *i moje* [Karola Frycza]. *Warunkiem obowiązującym wszystkich zaproszonych do konkursu było przestudiowanie bardzo cennego ewangeliarza ormiańskiego z XIV* [!] *wieku, bo-*

[51] Warto przypomnieć, że również pierwszy, znany tylko ze wzmianek archiwalnych, projekt dekoracji malarskiej katedry, nieznanego autora (1905), był inspirowany miniaturami *Ewangeliarza ze Skewry*.

[52] Karol Frycz potwierdza tę hipotezę: „Znaczne koszty tej mozaiki — mówiono o stu tysiącach guldenów — miały być pokryte z funduszu ofiarowanego na ten cel przez lwowskiego bogatego nafciarza Krzeczunowicza, ormiańskiego pochodzenia. Część tych pieniędzy rozeszła się ponoć na inne potrzeby katedry i ta okoliczność miała być bodźcem do ogłoszenia konkursu na nowy projekt dekoracji kościelnej, przy czym spodziewano się podobno, że wraz ze skromniejszym honorarium młodszych i mniej znanych artystów sprawa mozaiki da się załatwić tańszym kosztem" (K. Frycz, *Arcybiskup Teodorowicz...*, s. 87). Na podstawie listu Antoniego Procajłowicza do arcybiskupa można przypuszczać, że konkurs poprzedziły osobiste rozmowy J. Teodorowicza z kandydatami, przy czym najwyraźniej sugerowano, że wybór artysty może zostać dokonany bez uciekania się do procedury konkursowej. Procajłowicz pisał: „W tych dniach mam być we Lwowie u Excelencyi, a ponieważ niewiem, czy zapadła już jaka uchwała w sprawie zdobienia katedry, czy będzie konkurs, czy ja sam mam na razie wykonać projekty zdobienia ścian katedry, dlatego też ośmielam się prosić Excelencyę o zawiadomienie mię, czy przyjazd mój jest teraz konieczny, czy nie" (A. Procajłowicz do J. Teodorowicza, Rudawa, 12 X 1909, B.Ossol *Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938. Litery N–R*, rkps sygn. 15695/II, k. 309).

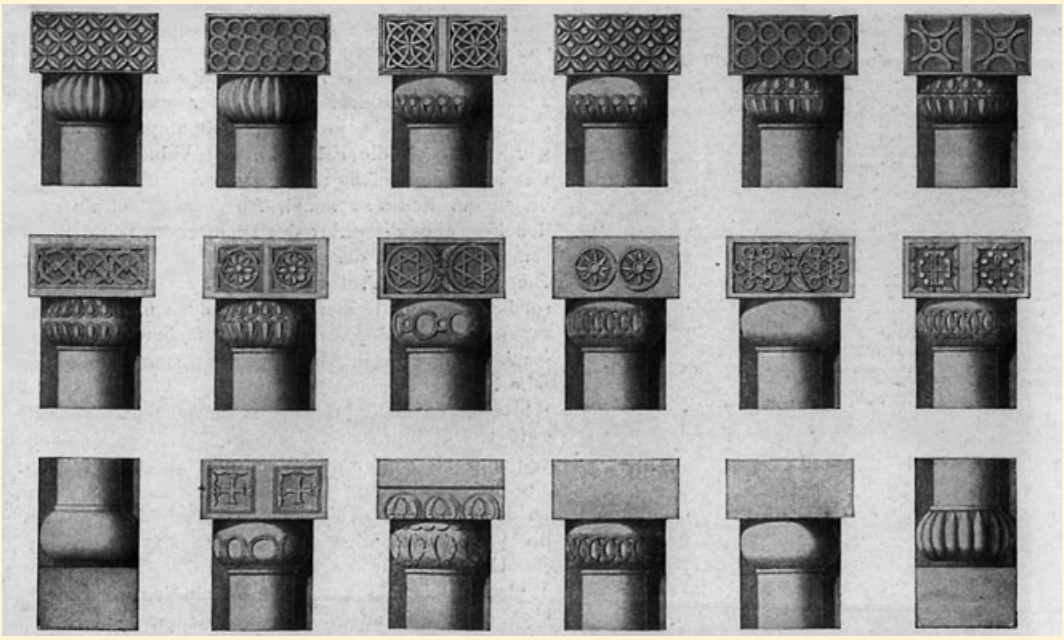
1. Katedra ormiańska we Lwowie, widok od południa

2. Katedra ormiańska we Lwowie,
widok wnętrza w kierunku prezbiterium
(ok. 1900)

3. Katedra ormiańska we Lwowie,
widok wnętrza w kierunku chóru
muzycznego (ok. 1900)

4. Katedra ormiańska we Lwowie, apsydy prezbiterium od wsch., widok współczesny

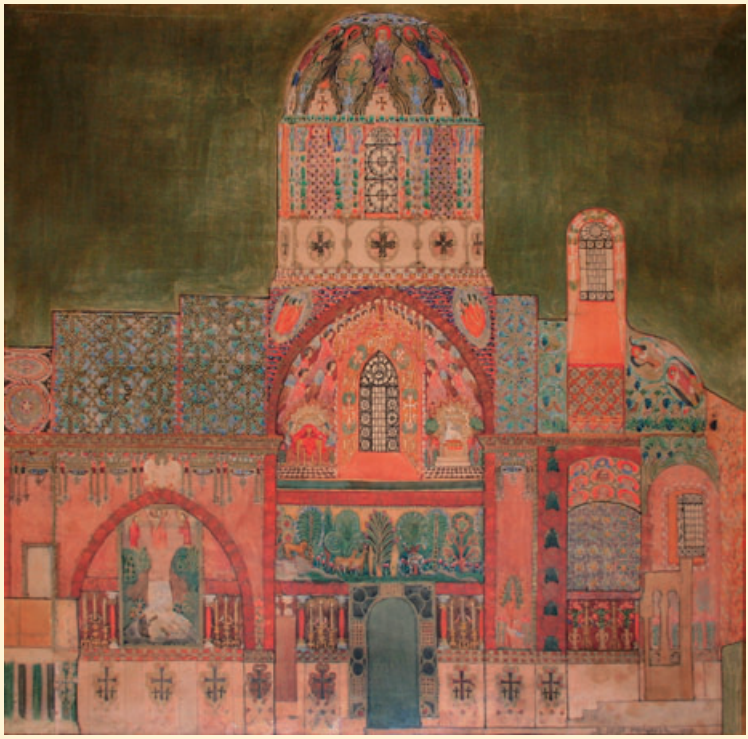
5. Katedra w Ani, widok od płn. wsch., fotografia archiwalna



6. Katedra w Ani, kapitele ślepych arkad na elewacjach, w przerysach Torosa Toramaniana

7. Katedra ormiańska we Lwowie, kapitele kolumienek na elewacjach apsyd, proj. Jan Bołoz Antoniewicz (?), ok. 1902

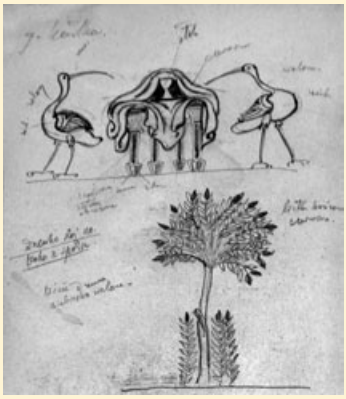
8. Juliusz Bełtowski, epitafium arcybiskupa Izaaka Isakowicza (zm. 1901) w katedrze ormiańskiej we Lwowie, 1905



9. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, gwasz i akwarela na papierze, 66 × 72 cm, sygn. i dat. p.d.: JÓZEF MEHOFFER 1907

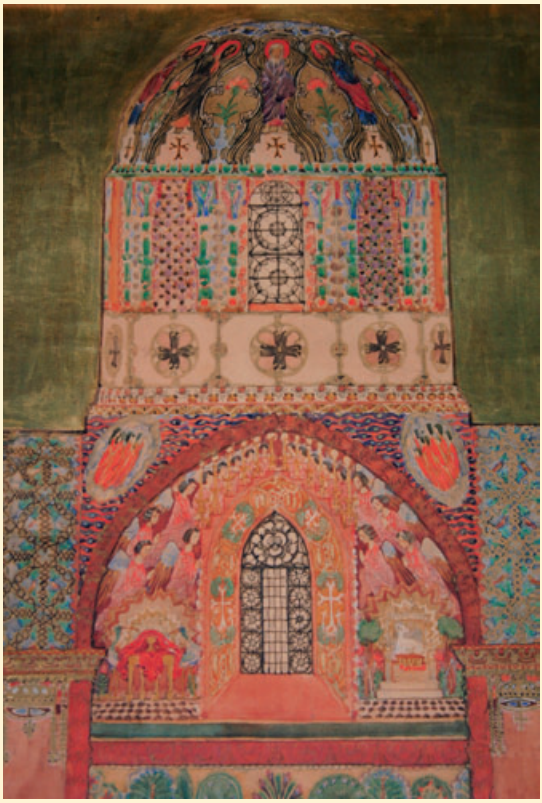
10. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907, część wschodnia (fragment): apsyda i prezbiterium

11. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907, część środkowa (fragment): ściana tarczowa transeptu



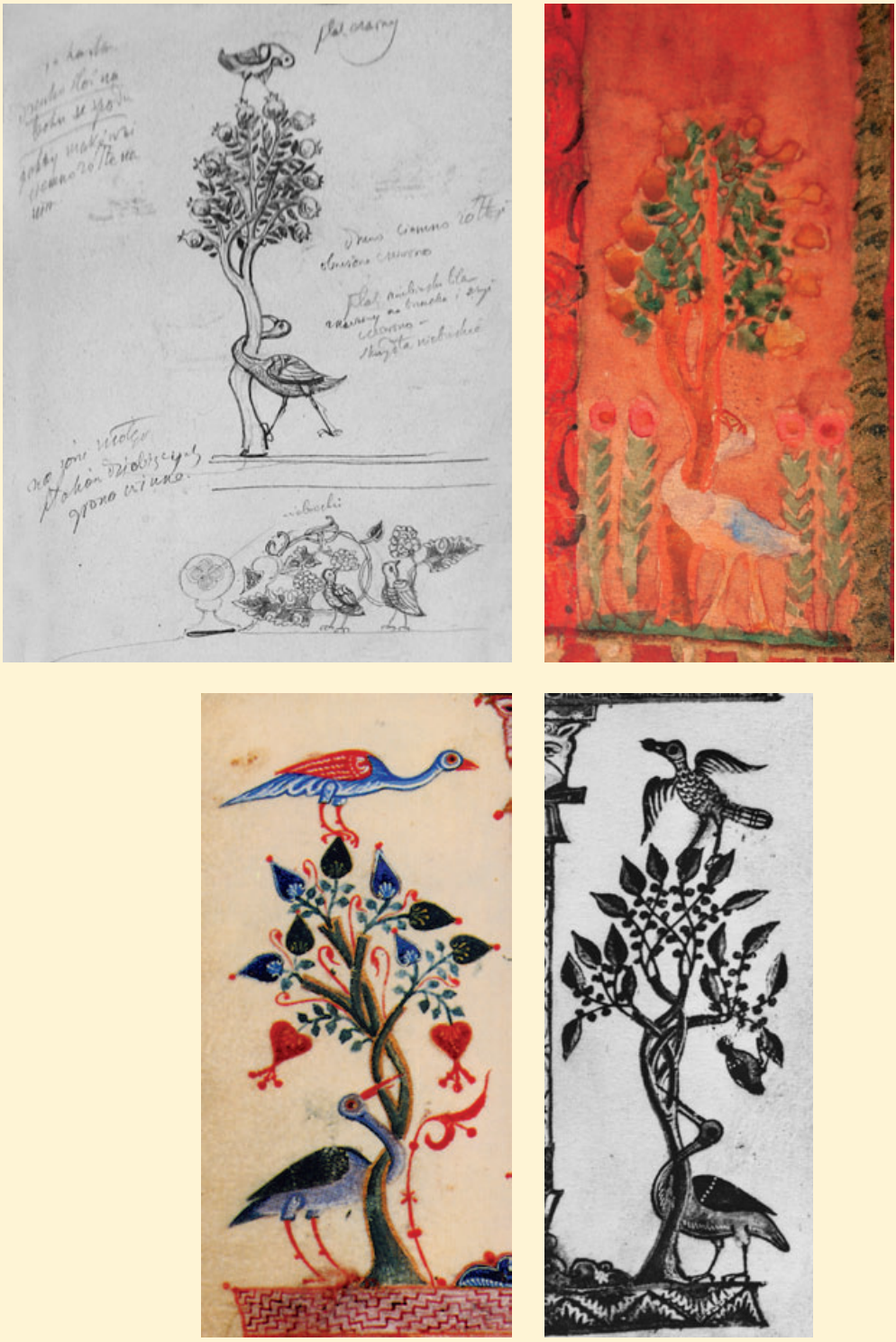
12. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907, ściana tarczowa transeptu (fragment): a) tron z kielichem adorowanym przez ptaki oraz Baranek Apokaliptyczny; b) tron z kielichem adorowanym przez ptaki, rysunek w szkicowniku Mehoffera z lat 1906–1908

13. Chrzest Chrystusa: a) Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej (fragment), 1907; b) Józef Mehoffer, rysunek w szkicowniku artysty; c) miniatura w rękopisie nr 1917 (ewangeliarz z roku 1307) w Bibliotece klasztoru mechitarzystów na San Lazzaro, fol. 21v



14. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907, część środkowa (fragment): kopuła i górna część ściany tarczowej transeptu

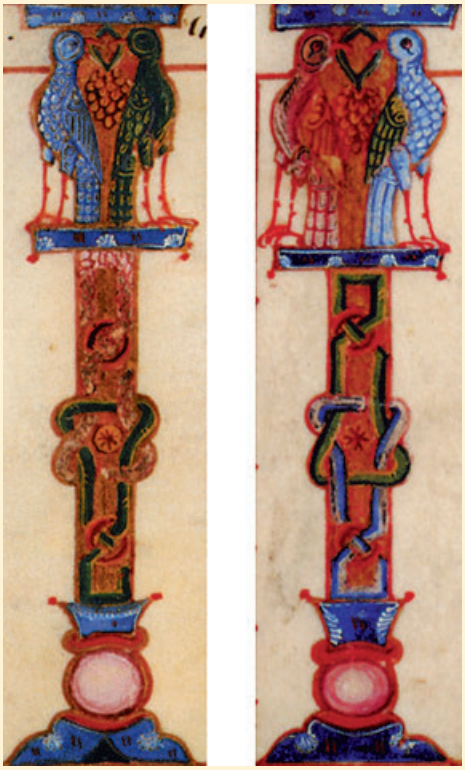
15. Józef Mehoffer, drzewa w Raju:
a) fragment projektu dekoracji katedry ormiańskiej (1907);
b) rysunek w szkicowniku artysty



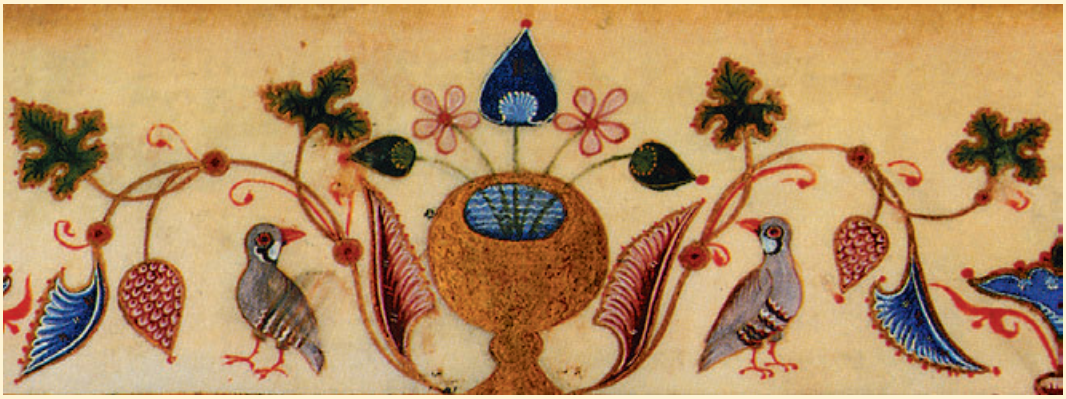
16. Czapla oplatająca szyję wokół drzewa: a) Józef Mehoffer, rysunek w szkicowniku artysty; b) Józef Mehoffer, fragment projektu dekoracji katedry ormiańskiej (1907); c) miniatura w (lwowskim) Ewangeliarzu ze Skewry, fol. 7v; d) w ewangeliarzu w Bibliotece klasztoru mechitarzystów na San Lazzaro, nr 1635, fol. 7v

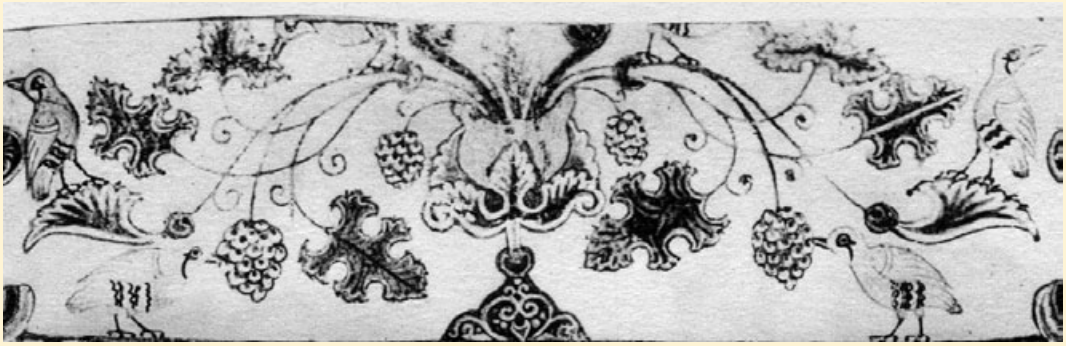
17. Fragmenty miniatur w Ewangeliarzu ze Skewry:
a–b) „motyw zwierząt zjadających się wzajemnie" (fol. 130r);
c) „węże duszą za szyję ptaki" (fol. 327r);
d) „ptaki prosto w dzioby wzajemnie śpiewają" (fol. 9v)

18. Ptaki siedzące na podstawach i profitkach lichtarzy:
a) ewangeliarz nr 1917 w Bibliotece mechitarzystów na San Lazzaro (fol. 6v);
b) ewangeliarz nr 1635 w Bibliotece mechitarzystów na San Lazzaro (fol. 5v);
c) Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej, 1907 (fragment)

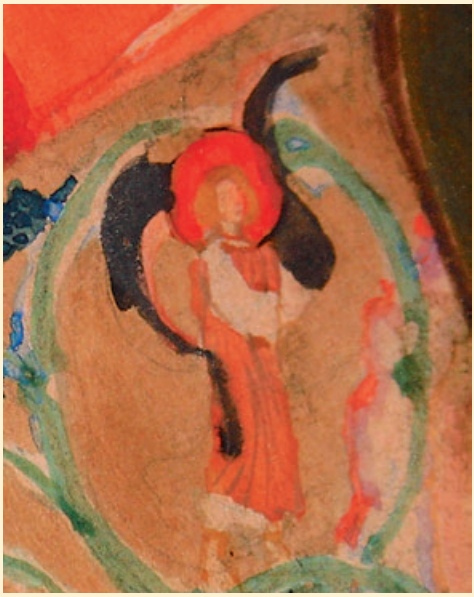


19. Pary ustawionych antytetycznie ptaków tworzących kapitele kolumn:
a–b) miniatury w Ewangeliarzu ze Skewry (fol. 5v);
c) Józef Mehoffer, karton wykonawczy mozaiki katedry ormiańskiej (fragment)

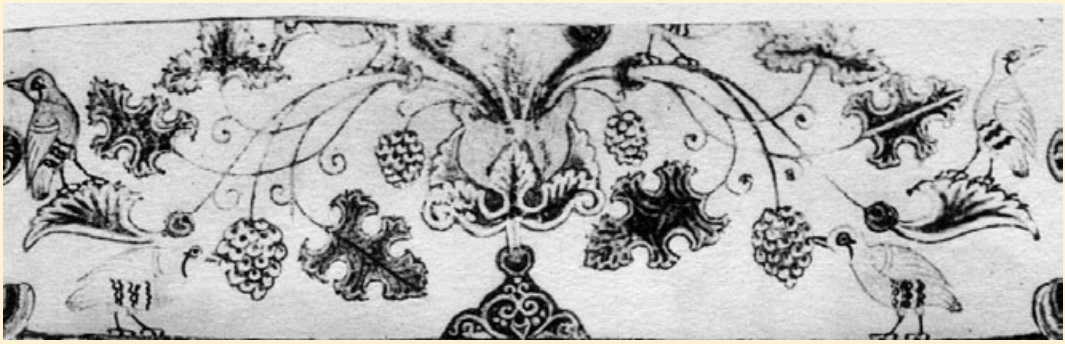




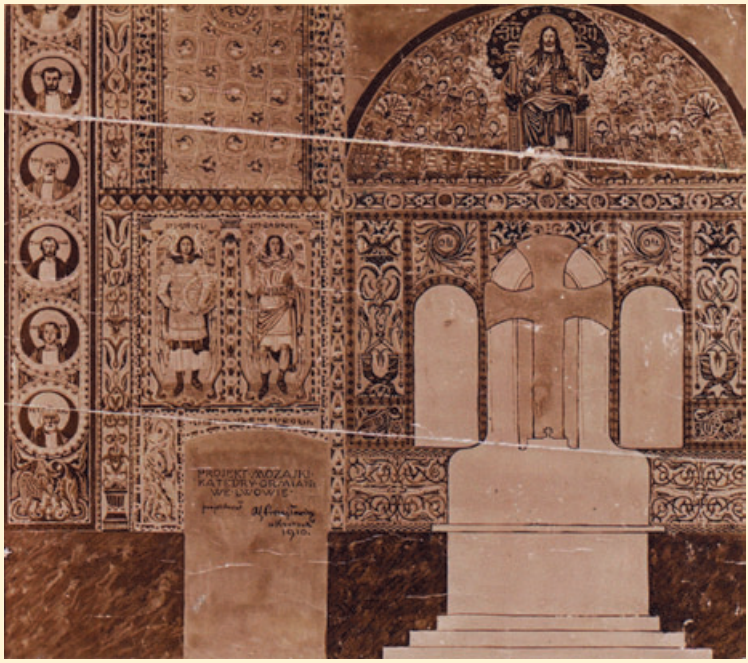
20. Wazony, z których wyrastają wici roślinne i kwiaty (fryz u podstawy czaszy kopuły):
a) Józef Mehoffer, fragment projektu mozaiki w czaszy kopuły katedry ormiańskiej;
b) Ewangeliarz ze Skewry (fol. 5v);
c) ewangeliarz nr 1635 w Bibliotece klasztoru mechitarzystów na San Lazzaro (fol. 3v)



21. Symbol św. Mateusza Ewangelisty:
a) Józef Mehoffer, fragment projektu dekoracji katedry ormiańskiej, koncha apsydy (1907);
b) Ewangeliarz ze Skewry (fol. 12r);
c) ewangeliarz nr 1635 w Bibliotece klasztoru mechitarzystów na San Lazzaro (fol. 9)

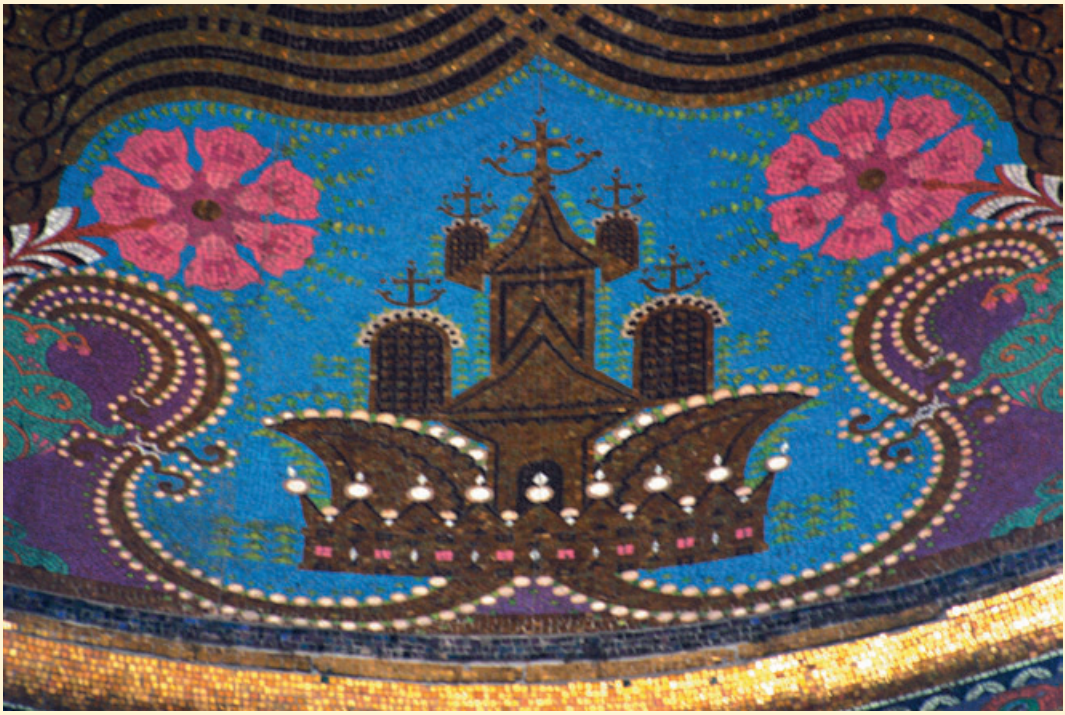


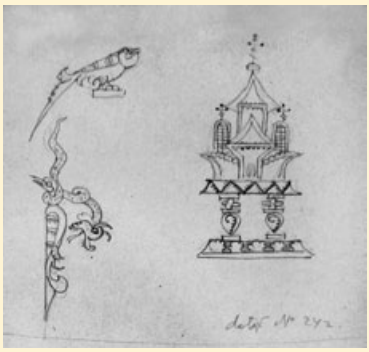
22. Symbol św. Marka Ewangelisty:
a) Józef Mehoffer, fragment projektu dekoracji katedry ormiańskiej (koncha apsydy);
b) Ewangeliarz ze Skewry (fol. 130r)



23. Antoni Procajłowicz, projekt mozaiki dla katedry ormiańskiej we Lwowie, 1910

24. Józef Mehoffer, Trójca św., 1913, mozaika w kopule katedry ormiańskiej we Lwowie (widok na skrzyżowanie z kopułą i pendentywami)





199. Fol. 334. Temple (Jn. VII 14).

198. Fol. 285v. Temple (Lc. XXI 5).

177. Fol. 96. Temple (Mt. XXIV 1).

182. Fol. 171v. Temple (Mc. XIII 1).

25. Świątynia-wieżyczka:
a) mozaika Mehoffera w tamburze kopuły;
b) w szkicowniku Mehoffera;
c) w rękopisach ormiańskich

26. Katedra ormiańska we Lwowie,
wnętrze nawy z malowidłami J. H. Rosena,
1925–1927

gato iluminowanego, przechowywanego w skarbcu katedry ormiańskiej. Warunek ten, nie wymieniony wyraźnie w punktach konkursu, zdradzał niedwuznacznie intencję sugerującą posługiwanie się w pracach konkursowych motywami ornamentacyjnymi zawartymi we wspomnianym ewangeliarzu. Przewertowaliśmy go wszyscy; ostatnim z rzędu byłem ja. Dostałem w jednej z izb zajmowanych przez sekretariat kurii biskupiej osobny, doskonale oświetlony stolik do pracy, gdzie w ciszy i spokoju mogłem notować akwarelą w ciągu kilku dni szczegóły pięknego ewangeliarza[53].

Konkurs rozstrzygnięto w maju 1910 r.: komisja konkursowa odrzuciła wszystkie projekty:

Rozstrzygnięcie konkursu ścisłego na dekoracyę katedry ormiańskiej we Lwowie. Posiedzenie 17 maja. Z zaproszonych artystów nadesłali projekty pp. J. Bukowski, K. Maszkowski i A. Procajłowicz; projekt zaproszonego do konkursu p. K. Frycza nie nadszedł dotychczas. Sąd po rozpatrzeniu projektów doszedł do przekonania, że żaden z nich nie nadaje się do wykonania. Sąd stanowili Arcybiskup Teodorowicz, i pp. prof. Strzygowski i konserw. Dworzak z Wiednia, prof. Bołoz-Antoniewicz, prof. Abraham, Krzeczunowicz, Seferowicz, Stefanowicz, malarze prof. Axentowicz, J. Czajkowski, Rejchan, architekci Teodorowicz i Mączyński[54].

Obecnie znana jest tylko reprodukcja fragmentu jednej z konkursowych prac — autorstwa Antoniego Procajłowicza [il. 23][55].

---

[53] K. Frycz, *Arcybiskup Teodorowicz...*, s. 84–85 [podkr. J.W.]. Na temat udziału Karola Frycza w konkursie pisze L. Kuchtówna, *Karol Frycz*, Warszawa 2004, s. 128–129. Nie ma powodu, by wątpić, że podobny warunek musiał był postawić arcybiskup już wobec Mehoffera, gdy zapraszał go do wykonania projektu dekoracji katedry w roku 1906.

[54] „Architekt", 11, 1910, 5 (maj), s. 86. Projekty konkursowe Bukowskiego i Maszkowskiego pokazano (wraz ze znanym projektem Mehoffera) na wystawie sztuki kościelnej w Krakowie w roku 1911: *Pierwsza wystawa współczesnej polskiej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, Kraków 1911, s. 38, nr kat. 62: J. Bukowski, *Projekt dekoracyi mozaiką katedry ormiańskiej we Lwowie*; s. 45, K.Z. Maszkowski: nr kat. 132, *Projekt dekoracyi kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie, akwarela* oraz nry kat. 135–136: *Projekt dekoracyi katedry ormiańskiej we Lwowie, akwarela I–II*; s. 46, nr kat. 147: J. Mehoffer, *Polichromia katedry ormiańskiej we Lwowie*. W recenzji z tej wystawy pisano, że Karol Maszkowski „dał przepiękny, na wzorach raweńskich oparty projekt polichromii do restaurującej się właśnie katedry ormiańskiej we Lwowie" (udział artysty w konkursie — określając projektowaną dekorację jako mozaikową — wzmiankuje także W. Wyganowska, *Maszkowski Karol*, w: *Słownik artystów polskich...*, t. 5, Warszawa 1993, s. 412). We wspomnianej recenzji wymienia się też projekty Bukowskiego (ale nie ma mowy o projektach lwowskich) oraz Frycza (*Wystawa sztuki kościelnej w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany", 1911, 51 [z 23 XII], s. 1024). Odrzucone podówczas projekty Bukowski wystawiał jeszcze znacznie później, m.in. w roku 1931 na wystawie polskiej sztuki religijnej w Katowicach (por. *O polskiej sztuce religijnej*, red. J. Langman, Katowice 1932, s. 203).

[55] Por. *Świadectwa wykonanych polichromji przez prof. Antoniego Procajłowicza* [album fotografii i dokumentów, *s.l.*, *s.a.*], Biblioteka Jagiellońska, Oddział Zbiorów Graficznych, sygn. 723 IV albumy, k. 24: *Projekt mozajki dla katedry ormiańskiej we Lwowie* (wiadomość o tym źródle zawdzięczam p. Danucie Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej oraz p. Ryszardowi Piechowiakowi).

Po nieudanym konkursie arcybiskup Teodorowicz postanowił powrócić do pierwotnego projektu Mehoffera. Ze względu na ograniczenia finansowe zdecydowano, że najpierw zostanie wykonana mozaika w kopule i na pendentywach. Mehoffer miał przygotować projekty szczegółowe tylko dla tych części. Jednakże w ciągu następnych kilku lat (aż do wykonania i zamontowania mozaiki w kopule w roku 1913) artysta gruntownie zmienił koncepcję zaprezentowaną na pierwotnym projekcie z roku 1907. Wskutek tego mozaika, która do dziś widnieje w kopule, nie ma już nic wspólnego z inspirowanym miniaturami ormiańskimi projektem [il. 24]: w czaszy kopuły kompozycje ornamentalne zastąpiło figuralne wyobrażenie Trójcy św. w typie „Piety Boga Ojca" (będące przeróbką szkiców Mehoffera jeszcze z roku 1903), a na pendentywach zamiast „chórów aniołków" pojawiły się postaci orantek. Jedynie na ścianach tamburu ostało się kilka elementów niewątpliwie zapożyczonych z dekoracji ewangeliarza i innych rękopisów ormiańskich: wazony z płożącą się wicią roślinną, wspomniane już kolumny z „ptasimi" kapitelami, czy też wieżowe „świątynki" [il. 25]. Paradoksalnie więc i jakby na przekór zabiegom ks. Teodorowicza — a zapewne też i sugestiom Jana Bołoz Antoniewicza — inspiracje płynące z ewangeliarza pozostały na zawsze tylko w projektach i zapiskach w szkicownikach artystów.

Wybuch I wojny światowej zahamował odnawianie katedry, a katastrofalna sytuacja finansowa archidiecezji ormiańskiej w odrodzonym po wojnie państwie polskim spowodowała, że dalszy ciąg prac konserwatorskich i planowania nowego wystroju wnętrza nastąpił dopiero po roku 1923. Wtedy jednak sprawy potoczyły się już niejako własnym torem, a Jan Henryk Rosen, artysta, któremu powierzono malarski wystrój wnętrza, zapewne nie był już proszony o odwoływanie się do miniatur z ewangeliarza. Powstała dekoracja, która do dziś jest podziwiana, choć nie ma w niej cech typowo ormiańskich i — jeśli chodzi o formę i treść — mogłaby z powodzeniem zdobić każdy inny, nie tylko ormiański, kościół katolicki.

Można żałować, że nie zrealizowano pięknego — przynajmniej w miniaturowym szkicu — projektu Mehoffera. Nie możemy podziwiać ornamentów z rękopisów ormiańskich na ścianach katedry, ale może warto się zastanowić, czy nie miał racji Astwadzadur Howhanian, który tak podsumował — istniejące do dziś w katedrze — malowidła Rosena [il. 26]:

> *J. Rosen, jak niewielu chyba malarzy w Polsce, powołany był do przyozdobienia naszej katedry, ponieważ nietylko opanował wszelkie tajniki sztuki, lecz co ważniejsze — jest głęboko wierzącym katolikiem. Malowidła kościelne z serca muszą płynąć, jeśli do serca trafić mają. A w tym właśnie wypadku warunkowi temu kardynalnemu stało się całkowicie zadość.*

Na temat artysty zob. R. Biernacka, *Procajłowicz Antoni*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 28, Wrocław−Warszawa−Kraków 1984–1985, s. 466–468, oraz A. Wierzbicka, *Procajłowicz Antoni Stanisław*, w: *Słownik artystów polskich...*, t. 8, Warszawa 2007, s. 21–27 (projekt wspomniany na s. 24).

> [...] *To, co już dziś powiedzieć można o malowidłach Rosena, to uznanie ich bezwzględnie za dzieło twórcze, mimo iż artysta operuje w nim formami dawnemi i zdawałoby się, naśladuje twórczość epoki dawno minionej. Malowidła jego wprowadzają nas w średniowieczne pracownie mistrzów benedyktyńskich nie tylko swą formą i stylem, ale i duchem bijącym od nich, a obcym zgoła rzeczywistości i życiu współczesnemu. Odkryć w nich można sporo z minjatur średniowiecznych, z dzieł prerafaelitów i ich poprzedników nazareńskich z lekkiemi aluzjami bizantynizmu, nawet nieco modernizmu, ale nic z ormjańszczyzny, jeśli nie weźmie się pod uwagę drugorzędnej w tym wypadku ornamentyki, próbującej nieśmiało uchodzić za coś ormjańskiego, wschodniego. Dzieło Rosena to twór wyłącznie wzorów Zachodu, jak zachodnią jest dusza jego wykonawcy. Jako żyjący w XX wieku, nie może też wczuć się całkowicie w średniowieczyznę i w ogóle w przeszłość, ale niemniej za tą przeszłością poszedł w swych malowidłach. Poszedł, bo bliższą mu ona mimo wszystko niż obcy całkiem Wschód ormiański. I dobrze się stało, że przymusem lub narzuconą koncepcją nie zagrodził sobie drogi do szczerego wypowiedzenia się, bardzo trudnego nawet przy bliższych środkach, jakiemi rozporządza, a niewątpliwie nie do pomyślenia przy ewent*[ualnej] *chęci armenizowania. Operując twórczością Zachodu starego potrafił jeszcze dać coś oryginalnego, ale nie powiodłoby mu się to zapewne, gdyby mu narzucono wzory staro-ormjańskie*[56].

A miniatury *Ewangeliarza ze Skewry*, dzięki łaskawości fortuny i postępom techniki, możemy podziwiać do woli, niemal w każdej chwili, prawie w oryginale[57].

[56] A. Howhanian, *Nowa polichromja katedry ormiańskiej*, „Posłaniec Św. Grzegorza", 1927, 5–6, s. 27–28.

[57] http://www.polona.pl/dlibra/doccontent2?id=2835

Lehahayer
Czasopismo poświęcone dziejom Ormian polskich
1 (2010)

Joanna Wolańska
Kraków

‘THE MOTIF OF ANIMALS DEVOURING ONE ANOTHER COULD BE USED IN THE CATHEDRAL TO A LARGER EXTENT’. THE SKEVRA GOSPELS AS A SOURCE OF INSPIRATION FOR ARTISTS WORKING ON THE RENOVATION OF THE ARMENIAN CATHEDRAL IN LVOV

In the years 1902–1938, during the episcopal rule of Archbishop Józef Teodorowicz and on his initiative, the Armenian cathedral in Lvov, a church dating back to the fourteenth century, underwent a complex restoration and refurbishment. As an outcome, all previous historical layers that had accumulated in the building over the centuries were thoroughly removed, so that its ‘original’ Armenian features could be revealed. Additionally, some arbitrary, new, allegedly Armenian elements were introduced to the cathedral building, e.g. the blind arcading on the external walls of the apses, designed by Jan Bołoz Antoniewicz, modelled on a similar decoration on the facades of the cathedral in Ani, the former Armenian capital. This decoration was clearly meant to emphasise the Armenian pedigree of the building, and thus to underscore the ethnic uniqueness and singularity of the then already well-assimilated Armenian population of Lvov, present in the city for many centuries.

In the years 1908–1910 the building was extended to the west, according to the plans of Franciszek Mączyński, whereas still in 1907 Józef Mehoffer had prepared designs for its mural decoration, of which only the mosaics in the dome were executed in 1912–1913.

Mehoffer’s design was, however, a complex one, and encompassed the decoration of walls and vaults of the cathedral’s old part. The artist, according to the explicit wishes of the Archbishop, closely adhered to old-Armenian models — above all, the miniatures of the Skevra Gospels (also known as the ‘Gospels of Lvov’), a twelfth-century Armenian illuminated manuscript held at that time in the cathedral treasury. Additionally, again in agreement with the Archbishop,

Mehoffer travelled to the library of the Mekhitharists (Armenian monks) in their monastery on the Venetian island of San Lazzaro to see and copy their holdings of illuminated manuscripts, as well as to Venice and Ravenna to learn the art of the mosaics (in a letter from Venice he wrote, alluding to the fantastic animals seen in the Armenian miniatures: 'The motif of animals devouring one another could be used in the cathedral to a larger extent', hoping to reproduce some of them in his designs for the cathedral's murals). The design of 1907 and the mosaics executed five years later were precisely the result of those experiences.

Other artists employed later in the decoration of the cathedral, whose projects had not been executed, also resorted to the old-Armenian miniatures. The preserved documents show that the Archbishop consciously wanted to revive the Armenian spirit in the cathedral by turning to old-Armenian art, and wished that modern artists created pieces of contemporary art using medieval miniatures as a source of inspiration.

Although Mehoffer's design is the most splendid instance of inspiration drawn from the miniatures of the Skevra Gospels, there were also some earlier minor designs related to the architectural decoration of the church allegedly modelled on the illuminations of this Armenian manuscript.

A detailed examination of all three undertakings (apse decoration, architectural features of the extension, as well as Mehoffer's design for the interior decoration) leave no doubts that, although the renovation of the cathedral was necessary because of the building's poor state of repair, the renovation and decoration were aimed principally at its re-Armenisation, that is, at restoring the church's original Armenian character that had been lost over the centuries of the influence of Western culture.