

SURSE ICONOGRAFICE ȘI STILISTICE ALE UNOR TEME FIGURATIVE DIN XILOGRAVURA ROMÂNEASCĂ (SECOLELE XVI—XIX)

Contactele politice și culturale, implicind în mod firesc relațiile religioase ce vizau crearea, apoi menținerea panortodoxiei, au favorizat difuzarea influențelor iconografice și stilistice ale artei bizantine, exercitate vreme de secole atît în perimetrul balcanic cît și în ambianța rusă. După căderea Bizanțului sub stăpînire otomană (1453) legăturile cultural-artistice n-au încetat, fiind cultivate îndeosebi prin intermediul așezămintelor monahale de la Muntele Athos. Datorită unor ctitorii printre care un loc important le revine celor întemeiate sau finanțate de domnii și boierii români — cu o contribuție subliniată în secolul al XVI-lea — schimburile artistice au avut un caracter constant. Interferențele au fost facilitate de călătoriile unor meșteri la Athos sau de cei care au migrat în sens invers, din metropola monastică spre țările ortodoxe.

Extrem de conservatoare, tradiția bizantină și postbizantină a fost propagată masiv prin filiera athonită, ajungînd în Principatele Române uneori pe cale directă, alteori prin intermediul ambianței balcanice sau al celei ruse. Vehicularea modelelor s-a realizat deopotrivă prin răspîndirea erminiilor grecești și slavone, traduse apoi și în limba română. Secole de-a rîndul acestea au fost copiate și recopiate de către meșterii zugravi, beneficiari ai unui patrimoniu iconografic anterior constituit prin circulația manuscriselor miniate, a ivoiriilor sculptate, țesăturilor și pieselor de argintărie bizantine ale căror reflexe le regăsim în marile cicluri muzive și în picturile murale. Prin reciprocitate, înriuirile unor opere celebre de artă monumentală au fost mediate ocazional de către asemenea obiecte de artă decorativă. Prezintă o importanță variabilă, aceleași surse i-au inspirat mai tîrziu și pe xilografori. Se explică astfel persistența îndelungată în cadrul gravurii românești a unor motive iconografice și stilistice de proveniență bizantină care, sub aspect cronologic, sînt uneori foarte îndepărtate. Acestea au fost în egală măsură asimilate de arta balcanică (macedoneană, bulgară, sîrbă) sau de cea rusă, devenite la rîndul lor depozitare și mediatoarele unor motive tradiționale.

Un exemplu elocvent ne oferă scena *Intrării în Ierusalim*, frecvent întîlnită în xilogravura românească, uneori în corelare cu scena *Învierii lui Lazăr*. Arhaică, reprezentarea *Intrării în Ierusalim* își are originea în sculptura sarcofagelor paleocreștine din secolul al IV-lea (sarcofagul lui Junius Bassus, 359, Roma, Grotele San Pietro¹, un altul din Muzeul Lateran²) care au inspirat miniaturile Evangheliarului din Rossano (Cala-

¹ V. A. de Wall, *Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter*, Rom, 1900, p. 42, pl. X.

² Cf. C. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris, 1916, p. 256.

bria, *Codex purpureus Rossanensis*, datarea controversată în secolele V—VI³) și Evangheliarul sirian al călugărului Rabula de la mănăstirea Zagba (586, Florența, Biblioteca Laurentiana). Versiuni similare conțin o serie de manuscrise miniaturate în secolul al VI-lea, derivate din Codicele Rossanens la fel cu replicile tardive din secolele X—XI, printre care se citează Evangheliarul armenesc de la Etşmiadzin (989, Biblioteca Patriarhiei) ce pare să reediteze direct un model din secolul al VI-lea⁴, Evangheliarul florentin (Biblioteca Laurentiana, VI, 23, fol. 42), Evangheliarul Parisinus (Bibliothèque Nationale, nr. 115, fol. 93 v) și Psaltirea Barberini (Roma, Biblioteca Vaticana, gr. 372).⁵

Paralel înriurirea Codicelui purpuru se ramifică spre Italia și spre Occident, în Austria, Germania, Franța, Anglia, fiind ilustrată de un grup de manuscrise aparținând secolelor IX—XI a căror tradiție iconografică se păstrează aproape fără discontinuitate pînă în secolele XIII—XIV.⁶ La fel de persistente sînt reflexele unor fresce capadociene din secolele X—XI a căror iconografie, corelată cu prototipul faimosului Codice,⁷ a exercitat o influență similară asupra miniaturilor occidentale. Acestea se diferențiază de versiunile bizantine, nu doar prin concepția compozițională, ci printr-o serie de detalii somatice și vestimentare de origine elenistică (tipuri imberbe, tunici scurte, atitudini mișcate etc.).

Ampla iradiere a Evangheliarului Rossanens depășește domeniul artei decorative, fiind sesizabilă și în mozaicurile italo-bizantine din intervalul secolelor VIII—XII, de pildă la Oratoriul papei Ioan al VII-lea (Roma, Sancta Maria ad praesepe, secolul al VIII-lea)⁸, la catedrala San Marco din Veneția (1071—1094) sau la capela palatină din Palermo pe timpul lui Guillaume I (1154—1166).⁹ Codicele purpuru și-a extins astfel rolul, contribuind la fixarea tipologică a temei, începînd cu operele muzive din epoca iconoclastă, dar mai ales în cea posticonoclastă.

Firește, manuscrisul calabrez nu constituie unica sursă de inspirație, iar modelul pe care îl oferă trece printr-o serie de modificări, impuse de spiritul canonic ce domină cu severitate în ambianța iconodulă, fiind consacrat de curentul monahal. Pe de altă parte, această orientare este concurată de miniaturile bizantine din secolele X—XI care, absorbînd elementele stilistice sugerate de manuscrisele antice, alexandrine, păstrate în biblioteca imperială din Constantinopol, au contribuit la promovarea așa-zisului stil palatin, caracterizat printr-o tentativă de renaștere livrescă. Acestea și-au avut rolul necontestat în diversificarea modalităților interpretative ale temei din marile cicluri muzive. Constituind

³ A. Haseloff, *Codex purpureus Rossanensis*, Berlin—Leipzig, 1898, pl. II; A. Munoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense*, Roma, 1907, p. 2, pl. I; Millet, *op. cit.*, p. 255 (il datează în secolul al VI-lea); Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, I, Paris, 1925, p. 255 (optează pentru sfîrșitul secolului al VI-lea); V. Vătășianu, *Istoria artei europene*, I, București, 1968, p. 93 (il datează ipotetic la sfîrșitul secolului al V-lea).

⁴ Cf. Diehl, *op. cit.*, I, p. 254.

⁵ Cf. Millet, *op. cit.*, p. 256, 262, 264.

⁶ *Idem*, p. 259—260.

⁷ *Idem*, p. 256—257.

⁸ *Idem*, p. 258.

⁹ *Idem*, p. 259, 264; Diehl, *op. cit.*, II, Paris, 1926, p. 537, 555.

versiuni mai mult sau mai puțin înrudite, *Intrarea în Ierusalim* este redată în mozaicurile de la catoliconul Hosios Lucas din Stiris (Focida, primul sfert al secolului al XI-lea), Nea Moni din Chios (mijlocul secolului al XI-lea), realizată de mozaistul Ephrem sub domnia lui Manuel Comnenul la biserica Nașterii din Betleem (1069), iar spre sfârșitul secolului al XI-lea la bisericile mănăstirești de la Dafni și Vatoped. Un exemplu tardiv îl constituie mozaicul portativ din prima jumătate a secolului al XIV-lea, provenit de la biserica Pammakaristos (Fetiyeş djami) din Constantinopol și păstrat la Florența (Opera del Duomo).¹⁰

Poate și mai importantă este difuzarea temei în cadrul vast al picturii murale, începînd cu frescele amintite ale bisericilor rupestre din Capadocia, în secolele X—XI; acestea inițiază ciclul sărbătorilor domnești, incluzînd și *Intrarea în Ierusalim*. Absorbînd anumite elemente de tradiție alexandrină din prototipul Rossanens, cum ar fi tipurile imberbe, brachicefale de origine mediteraneană, stilul picturilor capadociene se deosebește de cel bizantin care adoptă tipuri somatice de origine siriană, zvelte, avînd fizionomii prelungi, cu tenul smead, barba și pletele negre. În consecință influența capadociană se difuzează mai mult în ambianța apuseană și italiană, fiind reperabilă în picturile murale de la San Bastianello in Pallara sau Sant' Urbano alla Caffarella din Roma, de asemenea la cripta Sf. Vasile din Brindisi (1197).¹¹

Varianta bizantină se ramifică, în schimb, în Grecia, Macedonia și Serbia, caracterizîndu-se printr-o unitate stilistică proprie frescelor din ambianța bizantino-balcanică. De notat, însă, că și acestea mențin în mod constant motivul arhaic al copiilor, derivat din codicele Rossanens, indiferent de extensia pe care i-o acordă. Picturii murale de la biserica mănăstirească din Mileșevo (1236) îi urmează exemplele bogate din secolul al XIV-lea, la biserica Theoskepastos din Trebizonda și la Sf. Apostoli din Salonic (c. 1311—1315), strîns succedate de monumentele macedonene, biserica Hagios Christos din Verria decorată de pictorul Caliergis „cel mai bun din Thessalia“ (1315)¹² și Sf. Gheorghe din Stari Negoričino (1318). Un grup compact alcătuiesc frescele sirbești, — precedate de Mileșevo ce aparține perioadei comnene, — impregnate de influențe ale stilului paleolog, pe care le aflăm la biserica regală din Studenica (1313—1314), biserica Maicii Domnului din Gračanica (c. 1321), biserica Mîntuitorului din Dečani (c. 1348) și la biserica țarului Lazăr din Ravanna (1381). Evoluția se încheie cu frescele unor monumente grecești de la Mistra: biserica mănăstirii Peribleptos (spre sfârșitul secolului al XIV-lea sau începutul celui de al XV-lea) și Pantanassa (c. 1430).

În Rusia circulația acestei teme este legată îndeosebi de școlile de pictură din Pskov și Novgorod. *Intrarea în Ierusalim* este înfățișată la biserica Nașterii Maicii Domnului din Snetogorsk (îngă Pskov, 1313), la biserica Sf. Mihail din Skovorod (1360) și la cea din Volotov (1363), ambele în proximitatea Novgorodului.¹³ Aceleiași școli îi aparține și o

¹⁰ Vătășianu, *op. cit.*, p. 522—523.

¹¹ Cf. Millet, *op. cit.*, p. 258, 259; Diehl, *op. cit.*, II, p. 580—582.

¹² Cf. Diehl, *op. cit.*, II, p. 818.

¹³ Cf. I. E. Z. Grabar — N. W. Lasarew — W. S. Kemenov, *Geschichte der russischen Kunst*, II, Dresden, 1958, p. 110—111, 249—250; Vătășianu, *op. cit.*, p. 598.

icoană cu acest subiect, pictată în secolul al XV-lea, însoțită de o serie de alte icoane contemporane sau din secolul al XVI-lea, pe care figurează sărbătorile domnești. O asemenea lucrare îi este atribuită celebrului zugrav și iconar Andrei Rublev.¹⁴

Intrarea în Ierusalim (Floriile) se semnalează în spațiul artistic al țării noastre la biserica Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș (1351—1352) unde constituie unul dintre cele mai vechi exemple, trădând puternice conexiuni bizantino-balcanice. Raportări directe sînt sugerate de analogiile cu fresca de la Studenica (1313—1314), dar mai ales cu stilul palatin din epoca paleologă, mai precis cu mozaicurile fostei biserici Chora (Kahrie djami) din Constantinopol, comandate de marele logothet Theodor Metohitul (1310—1320). În ordine cronologică îi urmează pictura de la Voroneț (după 1488), apoi variantele mai abundente din secolul al XVI-lea, la biserica mănăstirii Stănești-Vilcea (1536), la bolnița Coziei (1542), biserica mănăstirii Snagov (1563) și la Dobrovăț. În secolul al XVIII-lea regăsim reprezentarea scenei la bisericile din Cristești și Polovragi. În sfîrșit frecvente sînt reprezentările din icoanele secolelor XVII—XVIII, printre acestea icoana de la biserica din Hărnicești (Maramureș, secolul al XVII-lea), trădînd o accentuată amprentă populară.¹⁵

Deosebit de interesantă și pînă aici nesupusă unui studiu metodic este difuzarea temei *Floriilor* în xilogravura românească. Un exemplu inedit, dintre cele mai timpurii, dacă nu chiar cel dintîi, ni-l oferă *Triodul* — *Penticostar* slavon, tipărit de diaconul Coresi în 1558 la Tirgoviște, în care figurează lucrarea nedată a unui xilograf anonim (Fig. 1). Ceea ce frapează este compoziția subliniată pe verticală, stilul schematic, riguros liniar, pus în evidență de absența aproape totală a umbrelor. Acestea apar doar sporadic, fie ca hașurări paralele, relativ distanțate, indicînd versantul umbrît al muntelui, fie ca pete compacte de negru, economic dispuse, sugerînd golul adîncit al intrării în cetatea Ierusalim sau schițînd volumul intențional al cămășii aruncate în calea asinului.

Introducerea dispoziției verticale a imaginii a fost foarte probabil influențată de cîmpul decorativ al panourilor din dipticele și tripticele de fildeș, eventual de bordurile unor lucrări de argintărie, sigur însă de formatul codicelui in-folio. Acesta substituie rotulul, rulat în sul pentru a menaja fragilitatea papirusului pe care ilustrațiile se desfășurau orizontal în frize adesea continue, fără cezură. Dar asemenea suluri manuscrise se confecționau și din piele, încă din antichitate, în consecință cele mai vechi exemplare bizantine erau rotule. Odată cu tranziția la *codexul* alcătuit din file legate de pergament sau velin,¹⁶ formatul se modifică substituind friza orizontală printr-un cîmp vertical. Ilustrațiile marginale la textul ce ocupă prioritar oglinda paginii au determinat inevitabila reducere a formulării iconografice, invitînd la sinteză, cum se întîmplă

¹⁴ Cf. Diehl, *op. cit.*, II, p. 871—872; *Geschichte der russischen Kunst*, III, Dresden, 1959, p. 84, 88.

¹⁵ Cf. M. Porumb, *Icoane din Maramureș*, Cluj-Napoca, 1975, fig. 21.

¹⁶ Miniaturile erau executate pe velin (piele de vițel din cea mai fină). V. A. Flocon, *Universul cărților*, București, 1968, p. 56, 57.

cu scena *Intrării în Ierusalim* în Psaltirea de la Londra (1066, British Museum, Addit. 19352) și în Psaltirea Barberini.¹⁷

În mozaicuri dispoziția imaginii este alternată pe orizontală sau pe verticală, caracterul dimensional al compoziției fiind decis de disponibilitățile spațiale ale arhitecturii interioare, determinată în bună parte de sistemele de boltire. Extinderea sau restrângerea reprezentării este dictată și de locul pe care aceasta îl ocupă în contextul decorului figurativ. Deși în urma cristalizării programului iconografic în epoca posticonoclastă, distribuirea temelor era teoretic fixă, coordonarea lor era cu excepția subiectelor fundamentale susceptibilă de anumite modificări.

La Dafni (Fig. 2), verticalitatea compozițională este evidentă, deși moderată, fiind relevabilă și în alte versiuni ale *Intrării în Ierusalim* ce îngăduie ipotetice implicații cu xilogravura de la Tîrgoviște. Fresca de la Skovorod (1360), icoana citată pentru școala de la Novgorod (secolul al XV-lea) și fresca de la Voroneț (după 1488)¹⁸ unde scena ocupă un sfert de calotă, prezintă fiecare analogii și deosebiri pe care le dezvăluie o confruntare atentă. Raportată la mozaicul dafniot, xilogravura se diferențiază în primul rând prin inversiunea paginatiei și printr-o temperare a ierarhismului, evitînd supradimensionarea figurii lui Crist. Orientarea sa diferă de asemenea, atitudinea șezîndă, cu picioarele pe aceeași parte a asinului — după obiceiul oriental¹⁹ — remarcîndu-se printr-o ambiguitate ce trădează derivarea sa dintr-un model athonit. În picturile murale de la Verria și Dionisiu (1547), Isus întoarce capul spre apostolii care îl urmează, în loc să privească spre izraeliții care îl întîmpină la porțile Ierusalimului. Aceeași ținută se repetă la Volotov și pe icoana de la Novgorod. Dar în xilogravura de la Tîrgoviște, la fel ca în picturile de la Skovorod, Ravanica²⁰ și Voroneț, doar trupul e îndreptat spre apostoli, în timp ce capul — printr-o rotație puțin forțată în jurul propriei axe — se răsucește în sens contrar, privind înainte spre cetatea Ierusalimului.

Atitudinea lent mișcată a asinului, surprins în mers, dar cu gîtul întins și capul plecat pentru a prinde în bot ramura ce i se oferă — tipică variantelor bizantine, spre deosebire de cele occidentale în care animalul înalță capul și se confundă adesea cu un mînz — se regăsește nu numai la Dafni, ci și într-o serie de picturi din sfera bizantino-balcanică (Trebizonda, Verria, Studenica, Dionisiu la Athos²¹), de asemenea la Voroneț. Totuși cea mai apropiată dintre analogii, prin grafismul fluent al conturilor și prin neglijarea completă a gradațiilor de umbră-lumină menite să sugereze volumele, rămîne asinul de la Skovorod.

¹⁷ V. Millet, *op. cit.*, p. 262, fig. 241, 242.

¹⁸ V. *Geschichte der russischen Kunst*, II, fig. 88; Diehl, *op. cit.*, II, p. 871, fig. 428; P. Comarnescu, *Voroneț Fresken aus dem 15. und 16. Jahrhundert*, Bukarest, 1959, pl. 12.

¹⁹ În miniaturile și în picturile occidentale (ex. Le Vic, Auxerre), Cristos șade efectiv călare (*à califourchon*).

²⁰ Cf. Millet, *op. cit.*, p. 273, fig. 254; p. 274, fig. 255; p. 275; p. 276, fig. 256.

²¹ *Idem*, p. 272, fig. 251, 252; p. 273, fig. 254; p. 276, fig. 256.

Fidel concepției bizantine ce restringe în genere rolul copiilor, conformându-se textelor canonice (Evanghelia lui Matei) ce îi menționează doar fugitiv, spre deosebire de cele apocrife (Evanghelia apocrifă a lui Nicodim sau *Acta Pilati*, etc.)²² xilograful nu insistă asupra reprezentării lor. Un singur copil apare, devansind grupul adulților. Un altul, cu securea la brâu, se catără pe trunchiul ușor înclinat al copacului, la fel ca la Studenica, în Tripticul de la Trieste și la Voroneț, înlocuindu-l pe Zahau care, pentru a vedea mai bine cortegiul, la Dafni stă cocoțat printre frunze în vârful palmierului. În opoziție cu prototipurile arhaice pătrunse de spirit alexandrin, ca cel Rossanens și miniaturile corelate, cu frescele capadociene și cu interpretările bizantine mai libere, înriurite de manuscrisele elenistice, autorul xilogravurii din *Triodul* — *Penticostar* manifestă aceeași severitate conformistă ca iconografia bizantină din secolele IX—XII, părind să ignore sub acest aspect redactările mai ample ale unor fresce din ambianța bizantino-balcanică. În consecință narația e condensată, cu desăvârșire lipsită de anecdotismul vioi și jucăuș al versiunilor de la Ravanica și Dionisiu, de pildă, sau chiar al mozaicului de la Dafni, unde Crist e însoțit însă doar de doi apostoli (Petru și un tânăr imberb identificabil cu Ioan, Filip sau Toma?).²³ Xilogravura înfățișează un grup strins, compus din șapte apostoli, marcind sumar doar fizionomiile celor trei din primele rinduri. Și mai compact apare cortegiul izraeliților în care, ca la Dafni sau în Tripticul de la Trieste apar exclusiv bărbați²⁴ virstnici și bărboși, cu excepția unuia singur imberb și tânăr (vizibil și la Dafni). Dar în locul costumelor orientale, ei poartă tunici lungi cu mîne și clave bizantine peste care e petrecută o mantie innodată la gît sau pe umăr, căzînd pe spate pînă la glezne. Costumele izraeliților sînt aproape identice cu ale apostolilor, avînd aceeași drapare schematică în falduri simplificate, cu ductul arbitrar și toți au capetele descoperite.²⁵ Caracterul acesta relativ arhaic și unitar al veșmintelor îi este comun și Tripticului de la Trieste și în oarecare măsură reprezentării de la Voroneț, unde cutele sînt însă mai ample și mai bogat drapate.

Concentrarea personajelor în prim plan, în genere uzuală formulării compoziționale a acestei teme, diminuează mult, fără a anula în întregime, senzația spațială. Desigur despre o gradare a planurilor și despre adîncime perspectivă nu poate fi vorba, imaginea reducîndu-se la avanplan și la fondul marcat prin copacul situat în centru, între orașul și muntele ce se înalță abrupt în flancuri. Absent la Dafni, muntele are aparența unei concrețiuni stîlcoase, mai mult sau mai puțin geometrizat, alcătuiind o stereometrie artificială, comună fondurilor peisagistice din frescele sîrbe (Studenica, Dečani), dar și celor de la Sf. Nicolae Domnesc

²² *Idem*, p. 281—282.

²³ Millet, *op. cit.*, p. 257 (optează pentru identificarea cu Filip sau Toma).

²⁴ E vorba de una dintre icoanele Tripticului venețian de la Muzeul din Trieste (secolul al XIV-lea); cf. Millet, *op. cit.*, p. 279, fig. 261. În alte exemple (Trebizonda, Ravanica, Dionisiu, Voroneț) apar și una sau mai multe femei, uneori purtînd un prunc în brațe.

²⁵ La Dafni, Ravanica etc., evreii din fruntea cortegiului au capul acoperit cu un văl, după moda orientală.

din Curtea de Argeș, de la Voroneț sau Arbore (1541).²⁶ Nici diferențierea de volumetria stîncilor din variantele rusești nu este esențială.

Stilizate, frunzișele conturate prin scurte curbe și contracurbe evocă mai puțin un model grafic cît un procedeu de frescă transpus. Tratarea relevă unele asemănări cu palmierul de la Studenica, dar și cu aceea a curmalului din *Pilda Inorogului* de la bolnița Coziei,²⁷ deși xilografal interpretează mai capricios și mai liber.

O problemă aparte ridică decorul arhitectonic, luînd aparența unui turn, în fond o incintă înaltă și îngustă, împodobită cu un brîu în zig-zag sub creneluri. În flancuri traseul poligonal se frînge cu întrînde, restrîngînd aria interioară a cetății ale cărei edificii se întrevăd sumar: o rotundă, acoperișe în două ape și un acoperiș plat de tip mediteranean, de genul celor întîlnite în reprezentarea Betleemului la Kahrie djami. În mozaicul de la Dafni înălțimea zidurilor e mai cumpănită iar masa lor este transpersată de ferestre. Porțile diferă, clădirile din interior au o tipologie mai diversă și sînt mai amplu dispuse.

Reprezentarea Ierusalimului prin silueta concisă a unui turn o reîntîlnim în miniaturile din secolele X—XI, din *Evangelhilarul* florentin (Biblioteca Laurentiana, VI, 23, fol. 42) și din *Evangelhilarul* Parisinus (Bibliothèque Nationale, nr. 115, fol. 93 v). În *Psaltirea* Barberini turnul se confundă cu o incintă strîmtă, dincolo de care se schițează acoperișe²⁸. Picturile murale de la Trebizonda și Verria acordă un interes limitat desfășurării arhitectonice, spre deosebire de cele sirbe (Ravanica) sau athonite (Dionisiu)²⁹ și chiar de Voroneț. Aflat în relație cu școala cretană, pictorul venetian al *Tripticului* de la Trieste (secolul al XIV-lea) și icoana slavă păstrată la Athos în biserica Sf. Eustație Plakidas (lingă Ivron), provenind probabil din secolul al XVI-lea, revin la o formulare mai succintă³⁰. Versiunea celei din urmă înfățișează deopotrivă ziduri de incintă cu traseu poligonal și frîngeri laterale, fiind sub acest aspect exemplul cel mai apropiat de xilografură, spre deosebire de icoana menționată de la Novgorod (secolul al XV-lea) a cărei arhitectură tinde să-și definească înfățișarea specific rusească.

Caracterele iconografice ale lucrărilor comparativ invocate decurg în marea majoritate a cazurilor din mozaicul dafniot care a inspirat multiple variante și reinterpretări în sfera de influență a artei bizantine. Orîcît de diversificate ar fi, acestea se raportează în ultimă instanță la un prototip comun, adoptînd aceeași ordonanță compozițională, indiferent de modificările detaliilor.

Sub acest aspect este valabilă și derivarea *Intrării în Ierusalim* inclusă în *Triodul — Penticostar* de la Tîrgoviște (1558), în ciuda distanțării sale cronologice de mozaicul de la Dafni. Transcris într-o paginație

²⁶ Cf. M. Rajković, *L'église du roi à Studenica*, Beograd, 1964, pl. 38; Vătășianu, *op. cit.*, p. 531, fig. 690; p. 570, fig. 755; V. Vătășianu, *La peinture murale du Nord de la Moldavie*, Bucarest, 1974, pl. 88.

²⁷ Cf. C. L. Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească*, București, 1978, fig. 70.

²⁸ Cf. Millet, *op. cit.*, p. 258, fig. 236—237; p. 262, fig. 240, 242.

²⁹ *Idem*, p. 272, fig. 251; fig. 254; p. 274, fig. 255; p. 276, fig. 256.

³⁰ *Idem*, p. 279, fig. 262. În ceea ce privește datarea, Millet oscilează între secolele XVI—XVII.

sobră și mai curînd laconică, cadrul său iconografic prezintă vădite similitudini, deși nu se limitează la o sursă unică. Pe de altă parte, schematizarea extremă a tipurilor fizionomice transpuse în stil liniar nu îngăduie nici precizări analogice mai exacte, nici aprecieri peremptorii, dezvăluind doar un anume eclectism ce nu alterează total caracterul personal al viziunii. Sugestive rămîn prezumțiile vizînd contactele cu arta balcanică și cu cea rusă, dar mai ales cu frescele moldovenești de la Voroneț și Arbore (tratarea nudă a peisajului). Pe ce cale s-au realizat aceste posibile contacte e greu de stabilit; trebuie să fi fost totuși mai curînd directe, săvîrșindu-se prin excluderea erminiilor. Redactarea cărților de modele athonite are loc spre mijlocul secolului al XVI-lea, deci aproape simultan cu execuția xilografurii, indiferent că ne-am referi la erminia faimosului Panselinos, la aceea a lui Theofanos sau a lui Frangos Catellanos.³¹ Circulația erminiilor grecești este deci prin forța împrejurărilor mai tardivă iar difuzarea podlinnikurilor ruse începe abia din secolul al XVII-lea. Erminii sirbești nu se semnalează iar versiunile românești datează abia din secolele XVIII—XIX.³² Cu atît mai evidentă pare familiarizarea nemijlocită a xilografului anonim de la Tîrgoviște cu austeritatea canonică a artei bizantine, dar și cu formele sale specifice de expansiune.

De asemenea nu se poate omite rolul pe care l-au jucat manuscrisele bizantino-slave și mai ales cele locale, păstrate în bibliotecile monahale, a căror influență asupra tipăriturilor a fost importantă. Activitatea scripitoriilor călugărești și a imprimeriilor s-a desfășurat paralel în decursul veacurilor, asigurînd un anume ascendent miniaturilor ca sursă de inspirație. Circulația lor este extrem de vie, manuscrisele fiind vehiculate de călugării greci și sud-slavi care pentru a se sustrage urgiei otomane se refugiau în Țările Române. În sens invers, manuscrisele de limbă slavonă redactate în scriptoriile românești pleacă, grație unor donații princiare ori boierești, spre mănăstirile din Balcani, la Athos mai ales, ajungînd pînă la așezămintele monahale din jurul Ierusalimului și din Asia-Mică.³³ Tipografiile poloneze și ruse solicită atari manuscrise în vederea imprimării unor cărți ortodoxe, cum sînt cele tipărite de Schweipoldt Fiol între 1490—1491 la Cracovia sau Biblia lui Ivan Fedorov, publicată în 1581 la Ostrog.³⁴ Cu atît mai evidentă este înriurirea manuscriselor asupra cărților imprimate în țară. Afirmația dobîndește consistență prin compararea xilografurii de la Tîrgoviște cu miniatura pictată în 1493 de diaconul Teodor Mărișescu pentru Evangheliarul de la Hotin (München, National-

³¹ Activitatea lui Manuel Panselinos din Thessalonic e atestată la Athos între 1526—1540, prin picturile pe care le-a executat la mănăstirea Protaton din Karyes. Rivalul său, Theophanos din Creta e citat în intervalul 1535—1545 ca autor al frescelor athonite de la Lavra, Stavronikita, Dionisiu etc. și de la Kalabaka (Thessalia, 1573). Frangos Catellanos din Theba (Beoția) pictează în 1560 paraclisul Sf. Nicolae de la Lavra. V. Diehl, *op. cit.*, II, p. 737, 789, 790, 792—793, 841—844, 846, 847, 856; V. Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, Cernăuți, 1936, p. 15—17.

³² V. Grecu, *op. cit.*, p. 8, 11, 25—26; V. Grecu, *Versiunile românești ale erminiilor de pictură bizantină*, Cernăuți, 1924, p. 11—17.

³³ Cf. M. Tomescu, *Istoria cărții românești*, București, 1968, p. 22.

³⁴ *Idem*, p. 20.

Bibliothek).³⁵ Modul de stilizare al stincilor relevă o sensibilă înrudire iar acest exemplu nu face decît să deschidă suita analogiilor posibile.

Domeniul tipăriturilor oferă o largă deschidere interferențelor exercitate în multiple direcții, reperabile de la începuturile imprimeriei inițiate în Țara Românească de către călugărul Macarie. Originar din Cetinje (Muntenegro), acesta s-a format la Veneția în tipografia lui Andrea Torresani de Asola, de unde aduce clișee utilizate la tipărirea Octoihului din 1510. Activității sale desfășurate la Dealu sau Țirgoviște³⁶ îi datorăm și Evangheliarul de la 1512 ale cărui xilografuri sînt influențate de stilul unor manuscrise locale. Coresi, care imprimă împreună cu ucenicii săi *Triodul* — *Penticostar* de la Țirgoviște (1558), desfășoară o vastă activitate în Transilvania (Sibiu, Brașov, Alba Iulia, Sebeș, Orăștie) inițiată prin Catehismul luteran (Sibiu, 1544), decorat cu xilografurile lui Filip Moldoveanu (*Magister Philippus Pictor, Filip Maler*). Traducător, xilograf și editor, scribul moldovean de la Sibiu are relații susținute cu Țările Române pentru care execută comenzi speciale.³⁷

În secolul al XVI-lea, legăturile internaționale sînt multiple, indiferent că e vorba de tiparnița venețiană a lui Bojidar Vukovici, de cea de la Gračanica a lui Dimitrie Liubavici care, chemat de Pătrașcu cel Bun, lucrează și la Țirgoviște³⁸, de xilograful și editorul bielorus Francisc Skorina (activ succesiv la Veneția, Praga și Vilno)³⁹, de rusul Ivan Fedorov. Evanghelia tipărită de el în 1569 la Zabludov a servit ca model Cazaniei lui Coresi (Evanghelia de învățătură, Brașov, 1581).⁴⁰ La acestea se adaugă relațiile cu tipografiile germane, mijlocite prin Sibiu, Cracovia și Lvov (Lemberg).⁴¹

Această scurtă digresiune ilustrează în mod convingător multiplicitatea înrîuririlor reciproce, compenetrarea de stiluri ce a prilejuit și osmoza iconografică facilitînd pătrunderea unor particularități eclectice în arta locală, încă din prima etapă a activității tipografice de pe teritoriul românesc.

Prima jumătate a secolului al XVII-lea marchează o accentuare a influenței ruse, mai exact ucrainiene, datorată și instalării lui Petru Mo-

³⁵ Cf. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 907, fig. 866.

³⁶ V. I. Bianu — N. Hodoș, *Bibliografia românească veche*, I, București, 1903, p. 1 sqq.; N. Iorga — Gh. Balș, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922, p. 108; Vătășianu, *op. cit.*, p. 914; Tomescu, *op. cit.*, p. 27 sqq. Se pare că prima tiparniță a fost instalată de Macarie în timpul domniei lui Radu cel Mare la Mănăstirea Dealu, lângă Țirgoviște. V. p. 31.

³⁷ V. Tomescu, *op. cit.*, p. 36—37 și 45 sqq.; L. A. Demény, *Xilografurile lui Filip Moldoveanu*, în *Studii și cercetări de istoria artei, Seria artă plastică*, 16/2, 1969, p. 229 sqq.

³⁸ V. Tomescu, *op. cit.*, p. 34—36.

³⁹ V. Demény, *op. cit.*, p. 233.

⁴⁰ V. Tomescu, *op. cit.*, p. 53.

⁴¹ La tipografia din Sibiu, înființată în 1528 lucrau și tipografi sași printre care un Lucas Trapoldner (din Apold), de asemenea se tipăreau și cărți în limba germană. Schweipoldt Fiol, originar din Franconia, conducea tipografia din Cracovia. Octoihul, pe care îl tipărește în caractere chirilice la 1491, include o xilografură reprezentînd pe foaia de titlu Crucificarea a cărei factură este cu desăvîrșire germană. Cf. Tomescu, *op. cit.*, p. 36; Demény, *op. cit.*, p. 230 sq.

vilă, din familia princiară a Moldovei, pe scaunul metropolitan al Kievului. Aportul său la dezvoltarea tiparului în epoca lui Matei Basarab (1632—1654) și a lui Vasile Lupu (1634—1653) are un efect stimulator, de fundamentală importanță. Mitropolitul trimite de la Kiev materiale, meșteri tipografi și xilografuri meniți să lucreze la Iași în cadrul imprimeriei instalate în 1641 la mănăstirea Trei Ierarhi. Printre cei veniți se afla foarte probabil și xilografii care semnează „Ilia“ sau „Ilia A.“, rutean de origine, ieromonah la Peçerskaia lavra din Kiev, succesiv atestat între 1639—1670 în afara capitalei ucrainiene, la Lvov și foarte probabil la Iași. Certitudinea prezenței sale în Moldova se întemeiază pe xilografurile executate pentru *Cazania lui Varlaam* a cărei tipărire începuse încă în 1641, fiind terminată în 1643.⁴² Pentru ilustrarea acestui op, Ilia a gravat o suită de imagini dintre care unele înfățișând, la comanda expresă a lui Vasile Lupu, teme specific moldovenești. Ca atare clișeele respective nu fuseseră anterior folosite și constituie un grupaj aparte în ansamblul de circa 370 de xilografuri ce i se atribuie ieromonahului kievian.⁴³

Iscălită „Ilia“ și datată în 1641, *Intrarea în Ierusalim* (Fig. 3) face parte integrantă din ilustrațiile destinate *Cazaniei lui Varlaam*. Schema compozițională pe care o adoptă este diametral opusă celei din *Triodul — Penticostar*, înlocuind evoluția pe verticală printr-o desfășurare alternată în largi planuri oblice și orizontale. Grupurile figurale sînt așezate în avanplan și astfel concentrate în extreme încît să încadreze personajul principal, izolat prin înscrierea sa într-un spațiu mai amplu menit a-l pune în evidență. Ținuta lui Crist este de astă dată unitară, orientată în direcția Ierusalimului. Mîinile schițează gestul binecuvîntării adresat celor doi copii care se grăbesc să-l întîmpine, primul așternînd falduri bogate sub copitele asinului, al doilea prezentînd în semn de salut ramura de palmier. Copiii nu mai poartă tunici lungi, ci scurte însă cu mîneci, încinse pe mijloc, pantaloni strînși pe coapsă și cizme mulate pe gambă, avînd carimbul răsfrînt. Atitudinile lor sînt mișcate cu oarecare stîngăcie, dar vioaie. Veșmintele izraeliților, tipuri siro-palestiniene cu bărbi lungi printre care se strecoară totuși un tînăr imberb, sînt mai somptuoase fiind dominate de largul talar cu tiv de blană. Evident acest gen de îmbră-

⁴² V. A. Popa, *Cazania lui Varlaam*, Timișoara, 1944, p. 9, 11, 26.

⁴³ Ciclul celor 16 gravuri executate de Ilia pentru *Cazania lui Varlaam* cuprind și reprezentările legate de *Cuvioasa Paraschiva* ale cărei moaște cumpărate la Constantinopol fuseseră transportate la Iași în 1641, eveniment înfățișat pe friza inferioară a imaginii; îl reprezintă de asemenea pe *Sf. Ioan cel Nou de la Suceava*, foarte venerat. Ambele teme erau legate de actualitatea vremii.

Bibliografia relativ la xilografii Ilia din Kiev (figurînd și ca Helia, Ilică): P. P. Panaitescu, *L'influence de l'oeuvre de Pierre Moghila, archevêque de Kiev, dans les Principautés roumaines*, în *Mélanges de l'école roumaine en France*, 1926, I-ère partie, p. 52—53; N. Iorga, *Tipografia la români*, în *Almanahul graficeii române*, 1931, p. 37, 38 sqq.; Popa, op. cit., p. 12, 15, 16, 28 sqq.; V. Molin, *Ilustrația în vechea carte bisericească*, în *Biserica ortodoxă română*, LXXVIII, nr. 7—8, 1960, p. 706—707; Tomescu, op. cit., p. 82; M. Tomescu, *Forma grafică a cărții românești în secolul al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea*, în *Poligrafia*, 1966, nr. 2, p. 35.

cămințe nu mai are nimic comun cu cea tradițional bizantină, trădând intenția de adaptare la moda vremii și imitind costumul boieresc. Asemenea lui Crist, apostolii își poartă veșmintul arhaic, redat într-o drapare ceva mai aderentă, mai funcțională. Așezați pe două rânduri dese, astfel încît chipurile celor din față să fie vizibile, ei pășesc într-un ritm relativ dinamic. Figurile sînt de o zveltete măsurată, fizionomiile diferențiate în virtutea unei tendințe de individualizare. Cortegiul izraeliților își face apariția înghesuindu-se la ieșirea unui turn de poartă, racordat la un zid de incintă crenelat, văzut printr-un ciudat racursi oblic. Marginea acoperișului elipsoidal, turtit, e în mod insolit dințată, elementele de bordură fiind în același timp creneluri și console. Guri de tragere circulare se înscriu în masa zidăriei de proporții reduse în raport cu acelea ale personajelor. Un larg versant separator, cu înclinarea extrem de lină, alcătuiește un plan median arid, cu desăvîrșire lipsit de vegetație, în afara unui pom semănînd mai curînd a salcie decît a palmier. Decorul arhitectonic se extinde la orizont, într-o ritmare gradată, fiind dominat de silueta unei rotonde a cărei cornișe e dublată printr-un feston de arcuri oarbe, urmată de tamburul scund ce susține o cupolă cu turn lanternă. Clădiri prismatice avînd cupole joase sau tambure suprapuse printr-o retragere gradată, sfîrșind cu un acoperiș piramidal, turnuri paralelipipedice se grupează într-un ansamblu destul de logic, făcînd simțită relativa trep-tare a planurilor din fundalul devenit mai complex. Imaginea se articulează astfel mai ferm, dar rămîne aerată grație vidului creat de registrele separatoare. Unele motive arhitectonice sînt de inspirație rusească, deși aspectul lor este mai puțin definit decît acela al monumentului cu arcuri în carenă și cupole bulbare introdus pe fațada de sud a bisericii de la mănăstirea Sucevița (1586?).⁴⁴

O analogie destul de apropiată prezintă — cum remarcase și Atanasie Popa⁴⁵ scena *Intrării în Ierusalim* din *Cazania lui Petru Movilă*, editată la Kiev în 1637 pe care ieromonahul Ilia nu se putea să o ignore (Fig. 4). Cu deosebirea că versiunea kieviană contractă compoziția, reducînd lungă evoluție a planurilor și obținînd astfel o sugestie spațială mai puternică, chiar dacă nu e mai convingătoare. Prim planul în care se văd patru copii, în loc de doi, este mai liber și presărat cu plante mărunte. Turnul de poartă este aproape identic, încins cu un feston de console cert identificabile ce ascundeau probabil guri de păcură (*mâchicoulis*). Este limpede că i-a servit de model lui Ilia care și-a îngăduit însă o stilizare nefuncțională a elementului arhitectonic, acordîndu-i și un loc mai puțin important. Figurile sînt mult mai înalte și individualizarea lor e mai netă. Redat printr-o strînsă comasare, ansamblul arhitectonic din fundal e mai specific, trădîndu-și limpede obîrșia kieviană. Trei copii taie ramuri, un al patrulea coboară spre poartă cu ele, conform textului din erminia lui Dionisie de Furna, deși acesta este de proveniență mai tir-

⁴⁴ Cf. Vătășianu, *La peinture murale du Nord de la Moldavie*, pl. 108.

⁴⁵ V. Popa, *op. cit.*, p. 31.

zie.⁴⁶ Deosebită e și redarea asinului cu picioarele înalte, fragile, mai puțin robust decât copitulat cu membre scurte din xilogravura lui Ilia. Acesta s-a ferit să copieze modelul pe care i-l oferea Cazania de la Kiev, îngăduindu-și în locul unei replici servile o viziune proprie și o respirație mai largă. Prin evitarea aglomerărilor, ritmul devine mai lent și mai grav, contextul mai clar. De aceea versiunea sa este mai puțin pitorească, mai austeră, reducând voit rolul copiilor și elementele anecdotice. Aceeași scenă xilogravată anterior pentru Faptele Apostolilor editate la Lemberg (Lvov, 1639)⁴⁷ prezintă deopotrivă diferențieri în detalii, dovedind exigența lui Ilia care evită reluările exacte.

Dar în afara izvoarelor ucrainene, îndeosebi kievene, din care în mod firesc artistul s-a inspirat, utilizând probabil podlinnikurile care începuseră să circule, P. P. Panaitescu citează ca surse de inspirație gravurile germane din *Theatrum Biblicum* de Piscator și *Biblia latină* (*Lateinbibel*) ilustrată la Frankfurt a.M. în 1566.⁴⁸ În genere înriurirea exercitată de imprimăriile germane a fost puternică, având iradiații nu numai spre Occident, ci și spre Europa central-răsăriteană. Începând cu *Blockbuchurile* (*Biblia Pauperum*), continuând cu Biblia de la Köln (1478/1480) devenită un prototip al Bibliei ilustrate și cu Biblia de la Lübeck (1494),⁴⁹ cărțile germane din secolul al XV-lea au înregistrat o amplă difuzare, ajungând inevitabil și la Cracovia. Grație existenței unei importante colonii comerciale și artistice germane în capitala poloneză, aflată în strinsă relație cu Lvovul și firește cu centrele sud-germane (Augsburg, Nürnberg), expansiunea lor se ramifică. Nu este nesemnificativ în acest sens faptul că amintitul tipograf Schweipoldt Fiol era german de origine franconă (din Newnstad an der Eysch) și că s-a folosit pentru tipărițiile sale cracoviene foarte probabil de matrite importate de la Nürnberg.⁵⁰ În acest domeniu contactele ruso-germane sînt adevărate și de frontispiciul împrumutat Bibliei de la Nürnberg (1524) pentru Faptele Apostolilor, imprimate de Ivan Fedorov la Moscova, în 1564. După 1565 Fedorov este atestat la Lvov, unde decedează în 1583.⁵¹ Dependența tipografiilor ortodoxe din Lvov și Vilno (Vilnius) de jurisdicția metropolitană de la Kiev constituie în secolul al XVII-lea⁵² o circumstanță favorizantă pentru relațiile ruso-germane în acest domeniu. Distanțările cronologice intervenite frecvent între model și replică explică pe de o parte decalajele stilistice și reflexele tardive pe care le sesizăm, pe de alta caracterul eclectic al inspirației ce apelează la motivele tradiționale de origine bizantino-rusă și

⁴⁶ Dionisie de Furna și-a redactat erminia între 1701—1733, interval în care se situează și activitatea sa de pictor. V. C. Bayet, *L'art byzantin*, ed. III, Paris, 1904, p. 255 sqq.; Grecu, *Versiunile românești ale erminiilor de pictură bizantină*, p. 7, 10—11. Folosindu-se de erminiile anterior redactate, Dionisie de Furna cumula și transmitea regulile iconografice tradiționale, împrejurare ce explică adecvarea textului său la imagini anterioare redactării sale.

⁴⁷ V. Panaitescu, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁸ *Idem*, p. 53, Nota 2.

⁴⁹ Cf. H. Kunze, *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert*, Leipzig, 1975, p. 303 sqq., fig. p. 308 etc.

⁵⁰ Cf. Demény, *op. cit.*, p. 230, 231 (fig. 1), 233.

⁵¹ Cf. Vătășianu, *Istoria artei europene*, II, *Arta în perioada Renașterii*, București, 1972, p. 211.

⁵² V. Tomescu, *Istoria cărții românești*, p. 67.

bizantino-balcanică, adoptînd în paralel motive în stilul Renaşterii şi al Barocului. Acest paralelism era vădit şi în *Cazania lui Varlaam*, ilustrată de Ilia.

Deşi mozaicul *Intrării în Ierusalim* de la capela palatină din Palermo marcase încă la mijlocul secolului al XII-lea introducerea compoziţiei pe orizontală, o corelare a acestei dispoziţii imagistice cu xilogravurile ce ilustrau Bibliile germane din secolele XV—XVI, nu pare lipsită de un anumit temei. Extinderea orizontală a planurilor nude, de obicei lipsite de vegetaţie, a căror gradare vizează accentuarea sugestiei spaţiale, de asemenea tendinţele panoramice progresiv amplificate, puteau constitui un imbold pentru străduinţele gravorului Ilia din Kiev. Nu este exclus, în sfîrşit, ca modelele germane să fi încurajat predilecţia sa pentru contrastele de lumină şi umbră — redată prin linii haşurate — ce atribuie un aspect mai divers şi mai complex xilogravurii, deosebind-o de scena analoagă înfăţişată în *Cazania de la Kiev*, unde conturile sînt doar îngroşate iar puţinele pete de umbră rămîn nenuanţate, înecate într-un negru mai curînd compact.

În Ţara Românească, unde Matei Basarab — impulsionat de zelul cultural al lui Udrişte Năsturel — depune eforturi pentru reintroducerea tiparului, relaţiile cu tipografiile din Kiev, Lvov şi Vilno nu sînt mai puţin asidue. Matei Basarab subvenţionează tipografia Stavropighiei ortodoxe din Lvov, urmînd exemplul lui Miron Barnovschi şi al lui Moise Movilă.⁵³ La rîndul său, domnul Ţării Româneşti este ajutat de Petru Movilă. Mitropolitul Kievului i-l trimite pe Meletie Macedoneanul cel „venit din ţările ruseşti“ căruia i se încredinţează conducerea imprimeriei de la Govora, apoi materiale şi meşteri tipografi pentru tiparniţa de la Cimpulung. Printre aceştia se aflau un Timotei Alexandrovici Verbiţchi — care condusesese tipografia de la Peçerskaia lavra din Kiev (1620—1630), fiind atestat în Ţara Românească între 1635—1642 — Ivan Glebkovici şi Ivan Kunotovici care soseşte în 1643 de la Lvov.⁵⁴

În raport cu meşterii ucraineni, rolul unor tipografi sîrbi ca Ştefan din Ohrida este de importanţă secundară. În condiţiile acestei emulaţii se formează o serie de tipografi români ca dascălul popa Dobre, trimis în Transilvania de Matei Basarab, Proca Stancovici şi alţii.⁵⁵

Sub domnia lui Şerban Cantacuzino (1678—1688) a cărui politică filorusă are un efect stimulator asupra contactelor cultural-artistice, o nouă tiparniţă şi alţi meşteri tipografi vin din Ucraina, printre care şi un xilograf, Ivan Bakov, alias Ioanichie — nume adoptat prin călugărire. Primele legături cu Bakov fuseseră stabilite încă de stareţul mănăstirii Cozia, Varlaam — ulterior mitropolitul Ţării Româneşti — cu prilejul călătoriei sale în Rusia (1666—1668). Prezenţa xilografului ucrainean în Ţara Românească e semnalată între 1678—1704, interval în care lucrează succesiv la Bucureşti, Buzău, Snagov şi Rîmnic. El ilustrează Cheia Înţelesului editată la Bucureşti (1678), apoi Octoihul şi Triodul de la Buzău (1700), în sfîrşit Liturghierul şi Apostolul de la Buzău (1704),

⁵³ *Idem*, p. 65.

⁵⁴ *Idem*, p. 65—67.

⁵⁵ *Idem*, p. 67 sq.

exemple ce firește nu epuizează întreaga sa activitate, punctînd doar momentele cele mai importante. Clișeele gravate în lemn de Bakov continuă să fie reproduse și după 1704, reutilizarea lor fiind adevărată de numeroase tipărițiuri ieșite de sub teasc între 1736—1828.⁵⁶ O parte a acestor clișee au fost trimise tipografiei din Tiflis (Tbilisi) în cadrul acțiunii întreprinse de Constantin Brâncoveanu (1688—1714) la stăruințele lui Antim Ivireanul, care era de origine gruzină, pentru înzestrarea tipografiei georgiene. Răspunzînd solicitării regelui Vachtang, domnitorul român îl trimite și pe meșterul tipograf Mihail Ștefan (devenit Stepanesvili în idiom gruzin).⁵⁷ Dar deosebit de însemnat a fost rolul lui Ioanichie Bakov, ca secund al lui Antim Ivireanul, în întemeierea unei școli de xilografi români de mare notorietate, ilustrată printre alții de un Damaschin Gerbest sau de Ursul Zugrav care i-a fost colaborator.⁵⁸

În ciuda accentuării unor influențe stilistice absorbite din Renaștere și Baroc, prin filiera italiană sau germană, uneori prin intermediul artei ruse, anumite teme continuă să se încadreze în limitele inspirației tradiționaliste. Independent de tratarea mai liberă a cadrului sau de introducerea unor detalii novatoare, ansamblul iconografic se menține în aceste cazuri în spiritul vechilor scheme. Un exemplu evident îl constituie *Intrarea în Ierusalim*, xilogravată de Bakov pentru *Triodul* de la Buzău, în 1700 (Fig. 5). Derivarea sa inițială din mozaicul capelei palatine de la Palermo (1154—1166, Fig. 6) este evidentă în ceea ce privește ordonanța compozițională, dar cu intervenția unor efecte specifice de colorit local și a altor raportări spațiale. Succesiunea planurilor este mai analitică și mai extinsă. Figura lui Crist călare nu mai coboară în pantă, ci înaintează pe teren drept, fiind foarte net centrată, înscrisă unui gol izolator, mai restrîns decît cel din xilogravura lui Ilia. Compoziția îmbină cu abilitate evoluția pe orizontală și grupurile verticale, diferențiate prin sugerarea planurilor înclinate introduse în peisaj. Acesta nu mai este atît de arid, smocuri de plante apărînd diseminate ici-colo pe sol. Extrem de densă, ceata apostolilor s-a amplificat în mod nejustificat, totalizînd 18 personaje, înalte, drapate în faldurile ce se mulează pe trup, trădînd o anume logică funcțională. Pașii lor sînt schițați cu stîngăcie, gestică miinilor se repetă demonstrativ. Ieșind pe poarta cetății, un grup de personaje excesiv alungite abundă în chipuri imberbe. Excepție fac doar cele trei figuri din față, dintre care două au capetele înfășurate în turbane. Costumele lor nu se aseamănă nici cu cele din mozaicul palermitan, nici cu cele din xilogravura lui Ilia, fiind în esență mai apropiate de moda orientală. Spre deosebire de copiii extrem de vioi în mișcări care apar în mozaic, cei din xilogravură au gesturi mai stinjenite și sînt înveșmîntați în tunici scurte cu mîneci. În schimb apar alți trei, într-o dispoziție analoagă cu ilustrația *Cazaniei* de la Kiev, deopotrivă ocupați cu tăierea ra-

⁵⁶ Bibliografia relativ la Ioanichie Bakov: N. Iorga, *L'ornementation du vieux livre roumain*, în *Bulletin de l'Institut pour l'étude de l'Europe Sud-Orientale*, X, 1923, p. 56; Molin, *op. cit.*, p. 708, sqq.; Tomescu, *Forma grafică a cărții românești*, p. 35; Tomescu, *Istoria cărții românești*, p. 72, 76, 84.

⁵⁷ Tomescu, *Istoria cărții românești*, p. 76.

⁵⁸ *Idem*, p. 84. O parte din xilogravurile *Triodului* și *Octoiului* de la Buzău (1700), care nu sînt semnate, îi sînt atribuite lui Ursul Zugrav.

murilor de palmier. Motivul se regăsește în așa-zisul Evangheliar Berolin (Berlin, Staatsbibliothek) din secolul al XII-lea sau al XIII-lea, unde tema copiilor este larg exploatată, apoi cu unele modificări în frescele de la Verria, Ravanica, Dionisiu și în icoana menționată de la Sf. Eustație Plakidas, fiind deci familiar în ambianța bizantino-balcanică.⁵⁹ Textele evangheliilor apocrife specifică prezența copiilor care taie ramuri de palmier, episod reluat în secolul al VI-lea de melodul Romanos, apoi în secolul al XIV-lea de savantul bizantin Grigore Palamas, de erminia lui Dionisie de Furna și de versiunile românești, printre care Izvodul arhimandritului Macarie de la mănăstirea Căldărușani (1805).⁶⁰

Deosebirea esențială dintre mozaicul palermitan și imaginea lui Bakov rezidă în sugestia spațială. Umbra neagră din gangul porții prin care se revarsă cortegiul suscită iluzia adâncimii, iar ritmarea mai amplă a planurilor peisagistice favorizează înscrisura mai organică a figurilor în spațiu. Fără a fi propriu-zis înrudite, particularitățile somatice îngăduie unele analogii, relevând un fel de stereotipie tipologică.

Diferențieri foarte nete apar în structurarea decorului arhitectonic, începînd cu turnul de poartă a cărui deschidere arcuită se aseamănă cu a modelului său din *Cazania* lui Petru Movilă și din gravura lui Ilia. Dar în locul gurilor de tragere, apar două ferestruici zăbrelete iar consolele strict decorative susțin arcuri înalte, energic profilate sub un ciubuc în torsadă. Caracterul defensiv al turnului, desigur subdimensionat, a fost cu desăvîrșire anulat. În ultimul plan un zid de incintă crenelat, cu metereze, sfîrșind printr-un bastion cilindric cu un coif conic, țuguiat, delimitează Ierusalimul ce se aseamănă în mod flagrant cu o importantă așezare urbană rusească. Turnuri etajate prin reducția succesivă a diametrului la fiecare cat, o cupolă impunătoare pe tambur, terminată cu un turn lanternă în bulb de ceapă, tipic rusc, turlă în torsadă, bastioane cilindrice relativ zvelte se înalță la orizont într-o pitorească aglomerare, întrecînd prin inventivitate fundalul arhitectonic din scena corespunzătoare a *Cazaniei* de la Kiev. Evident modelul celei din urmă nu îi era străin lui Bakov. El se inspiră din ea pentru a-și încheia ansamblul compozițional căruia îi conferă, însă, o impresie mai aerată și o cadență mai solemnă prin introducerea pauzelor. Tot din *Cazania* de la Kiev provin atitudinile și modul de distribuire a copiilor care taie ramurile de palmier.

Ioanichie Bakov reunește deci cu vizibilă ingeniozitate modelul tradițional al mozaicului palermitan, pe care este puțin probabil să-l fi cunoscut nemijlocit, ci mai curînd prin intermediul unui podlinnik sau poate al unei erminii, cu cel notoriu și mai actual al xilografurii din

⁵⁹ Cf. Millet, *op. cit.*, p. 265, fig. 244; p. 273, fig. 254; p. 274, fig. 255; p. 279, fig. 262.

⁶⁰ Cf. I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, p. 103—104. Dionisie de Furna: „Copiii taie ramuri din copacul acesta...”; Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, p. 11—12, 21 sqq., 27 sq., 164. *Izvodul* lui Macarie este unul dintre cele mai complete versiuni în limba română a erminiei lui Dionisie de Furna care circulă în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, reluînd desigur precepte infinit mai vechi: „...un copaciu sus pe deal și sus pe dînsul copii taie ramuri cu topoară și jos pre pămînt le aruncă pre iale.”

Cazania de la Kiev. Fuziunea se face însă prin adaptare la o viziune proprie, cu modificarea proporțiilor și a distanțelor, cu intervenția unor detalii identice, suscitând astfel iluzia destul de frapantă a inovării. În fapt meritul său fundamental rezidă într-un anume simț al dozajului, într-o fericită dispoziție a elementelor cunoscute ce dobîndesc în reinterpretarea sa un suflu de prospețime și seducția unui naturism naiv.

În același *Triod* de la Buzău (1700), Bakov ilustrează *Învierea lui Lazăr* (Fig. 7), scenă adesea conexasă *Intrării în Ierusalim*, după cum o demonstrează și frescele interioare de la Voroneț (după 1488). Deși mai puțin importantă decît *Intrarea în Ierusalim*, această temă legată de ciclul taumaturgic are o tradiție tot atît de veche. Una dintre cele mai arhaice reprezentări a constituit-o mozaicul de la basilica Sf. Sergiu din Gaza (secolul al VI-lea) păstrat doar în descrierea lui Choricus, după cum și mozaicul de la biserica Sf. Apostoli din Constantinopol ne este cunoscut doar din relatarea pe care Messaritius o face în secolul al XII-lea.⁶¹ Singurul mozaic păstrat, ilustrînd această temă, este cel de la capela palatină din Palermo (1154—1166). Numeroase sînt, în schimb, reprezentările din miniaturile secolelor XII—XIII, chiar din secolul al XIV-lea.⁶² În frescă exemplele cele mai importante le aflăm la biserica Theoskepastos din Trebizonda, la Studenica (1313—1314), Hagios Christos din Verria (1315), Gračnica (c. 1321) și la Mistra în secolul al XV-lea (Peribleptos, Pantanassa). În Rusia se regăsește tot în ambianța școlii de la Novgorod, mai ales în icoanele din secolul al XV-lea. În pictura românească apare la Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș (1351—1352) și la Voroneț (după 1488).

Versiunea lui Bakov indică doar îndepărtate ecouri ale unor miniaturi din secolele XII—XIII, din *Evangeliiarul* de la Iviron (Athos, nr. 5) și din *Evangelierul* din Nicomedia păstrat la Kiev (Academia teologică, fol. 292 v.)⁶³. Cea mai apropiată analogie o prezintă tot *Cazania* din Kiev (Fig. 8) din care sînt inspirate elementele fundamentale ale imaginii. Transpunerea schemei compoziționale relevă, însă, aceeași lărgire a cadrului ca în cazul *Intrării în Ierusalim*, precum și modificări numeroase în detaliu. Redarea grafică este mai clară, prilejuind o lectură mai directă a paginației. Grupul lui Crist în fruntea apostolilor, cuplul prosternat al Mariei și al Martei, surorile defunctului (element constant interpretat în toate versiunile), de asemenea Lazăr resuscitat care iese din mormîntul de stîncă, sînt cvasi aceiași. Diferă în schimb grupul evreilor, ca tipologie fizionomică și costume, dar mai ales arhitectura. Limpede cîntate în intervalul dintre cele două versante stîlcoase, tratate mai aproape de schematicismul bizantin, siluetele arhitectonice au o mai netă amprentă rusească. Pe de altă parte larghețea planurilor, succesiunea lor mai analitică și caracterul poetic descriptiv al detaliilor vegetale, în sfîrșit tratarea grafică mai pregnantă prin siguranța ductului liniar, alternanța ritmică între umbrele hașurate și suprafețele albe, trădează deopotrivă un stil diferențiat.

⁶¹ V. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 101.

⁶² V. Millet, *op. cit.*, p. 237 sq.

⁶³ Cf. Millet, *op. cit.*, p. 234, fig. 212; p. 253, fig. 234.

Înfluența stilului introdus de Bakov a fost neîndoiește prestigioasă, justificând frecvența reutilizare a clișeele sale în secolul al XVIII-lea⁶⁴ și replicile pe care le-a inspirat.

Un exemplu elocvent constituie în acest sens xilogravura nesemnată, ce cumulează într-o singură imagine *Învierea lui Lazăr și Intrarea în Ierusalim*, ilustrând succesiv edițiile din 1731 și 1761 ale *Triodului* tipărit la Rîmnic. Identice, versiunile ambelor ediții (Fig. 10) trădează incontestabile analogii cu xilogravurile lui Ioanichie Bakov și prin intermediul acestora înriurirea *Cazaniei* de la Kiev (Fig. 8, 9). *Intrarea în Ierusalim* ocupă un rol prioritar în ansamblul imaginii xilografiate de anonimul de la Rîmnic care își îngăduie doar infime modificări. Ocupînd centrul imaginii, grupul apostolilor are parcă totuși o ordonanță mai liberă, dar a pierdut din vivacitatea gestică. Între ei și Crist apare un copil suplimentar care își așterne haina sub picioarele posterioare ale asinului. S-a dublat și numărul copiilor care taie ramuri de palmier. Aproape neschimbată este structura peisajului și fundalul arhitectonic, de asemenea turnul de poartă din extrema dreaptă, atît doar că e mai comprimat asemenea cortegiului ce se revarsă pe sub înalta arcadă. Reducții spațiale mai evidente au fost operate în schimb în reluarea Învierii lui Lazăr, sensibil restrînsă. Grupul evreilor a fost omis, Lazăr și mormîntul căscat în stîncă plasați în dosul celor două surori ingenuncheate iar apostolii au fost înghesuiți în marginea stîngă. Abrevierea perspectivică a peisajului este extrem de stingace, illogică chiar. Patru versante convergente suie abrupt, escaladînd nefirec zidul de incintă. Deși menținîndu-și factura ucraineană, decorul arhitectonic se schimbă pe această porțiune, pierzîndu-și deopotrivă contingentele cu modelul lui Bakov și cu acela al *Cazaniei* de la Kiev. Înaltă, o dublă incintă — lăsînd să se vadă carelajul minuțios al blocurilor ecarisate din zidul exterior — delimitează eșafodajul strîmtorat al unui turn de poartă, întrecut de nivelul edificiilor prismatice încununate de cupole. Ocupînd golul central ivit între cei doi palmieri, un bastion prelung sugerează un fel de avanpost. Încadrarea scenelor nu mai este simplă, liniară, ca la toate versiunile anterioare, ci marcată de o bordură migăloasă cu înmănuncheri de volute. Ductul grafic este mai puțin apăsător decît la Bakov, poate mai sensibil și mai ușor. Prin reluare cutele drapăriei se schematizează și mai mult, în timp ce dimpotrivă fizionomiile dobîndesc o individualitate mai analitică. Oricît de fidele ar fi împrumuturile, ce sînt predominante față de elementele de invenție proprie, și oricît de abundente ar fi detaliile, anonimul de la Rîmnic realizează o replică destul de bine echilibrată, izbutind să înțeleagă și să uzeze de avantajele unui montaj care, la prima vedere, nu reliefează pașișă.

Intrarea în Ierusalim a fost redată și în *Strastnicul* tipărit la Blaj în 1773, într-o xilogravură semnată de Petru Papavici⁶⁵ al cărei clișeu

⁶⁴ Reutilizarea clișeele lui Bakov este evidentă în lucrări ca *Antologhionul* și *Octoiul* de la București (1736), *Apostolul* de la Buzău (1743), *Penticostarul* de la București (1743), *Antologhionul* de la Rîmnic (1766), *Cazania* de la București (1828).

⁶⁵ Bogată, bibliografia relativ la Petru Papavici este consemnată în studiul: C. Tatai-Baltă, *Gravorii în lemn de la Blaj (1750—1830)*, III/a *Gravorul Petru Papavici tipograf rîmnicean*, în *Apulum*, XV, 1977, p. 705 sqq.

a fost reutilizat în edițiile ulterioare ale *Strastnicelor* de la Blaj (1804, 1817) (Fig. 11).

Inspirația lui Petru Papavici nu pare a fi fost complet străină nici de exemplul kievianului Ilia, nici de al celui alt ucrainean, Ioanichie Bakov. Figura lui Crist călare pe asin amintește destul de limpede modelul lui Ilia, doar numărul copiilor care îl întimpină a orecut la patru. Turnul porții îl evocă mai curind pe cel din xilogravura lui Bakov, însă friza de arcuri s-a transformat într-un feston pur ornamental, completat de două floricele stelate așezate în extremele arhivoltei. Figurile izraeliților sînt mai expresiv nuanțate, atitudinile mai diverse și mai elocvente. O transformare totală a survenit în înfățișarea veșmintelor. Sub o mantie scurtă, tunicile lungi sînt strînse pe trup și încheiate cu o sumedenie de nasturi conici, evocînd moda turcă. O impresie similară trezesc și turbanele strînse, aderente la cranii, deasupra cărora ramurile de palmier filfii ca niște mari egrete. Surprinzătoare este și supradimensionarea figurilor acestora în raport cu celelalte personaje, marcînd anularea ierarhismului. Înșirați într-o amplă procesiune, apostolii au pasul liber și chipuri vădit individualizate. Copiii care taie ramurile de palmier (salcie?), reduși la doi, provin din xilogravura lui Bakov, deci indirect din *Cazania* de la Kiev. Cel cu securea, cățarat printre crengi, poartă o pălăriuță insolită, compusă dintr-o calotă rotundă prinsă între un dublu bor inelar. Reprezentînd o succesiune de movile etajate, planurile sînt tratate cu o simplitate deliberată iar fundalul arhitectonic ce-și pierde amprenta rusă, pîrînd mai arhaic, apare într-o articulare mult mai puțin organică. Dacă eclectismul lui Papavici nu atinge armonia xilografurii de la Rîmnic care l-a copiat pe Bakov, îi depășește în schimb pe toți predecesorii prin minuțiozitatea jocului de umbră-lumină și mai ales prin tentativa de diversificare a expresiilor trădînd reacții psihologice diferențiate. Ciudată rămîne doar inabilitatea proporționărilor și relativa naivitate a structurării.

Deși cunoscut îndeosebi datorită activității pe care a depus-o în cadrul tipografiei de la Blaj, între 1764—1782, Petru Papavici n-a apelat în mod întîmplător la modelul de la Rîmnic, localitate de unde el însuși era originar. Dovadă că el semnează deseori „Papavici” sau „Popovici” „Tipograf Rimnicean”. Modelele din care se inspiră provin în mod majoritar din Țara Românească, unde Ioanichie Bakov își imprimase xilografurile. Dar și *Cazania lui Varlaam* (Iași, 1643) era unul dintre opurile cele mai vehiculate pe întreg teritoriul românesc, inclusiv în Transilvania, la fel *Cazania lui Petru Movilă* (Kiev, 1637). Deci toate aceste surse grafice, la care se adaugă numeroase alte izvoare de origine occidentală îi stăteau la dispoziție, împrejurare ce explică accentuatul său eclectism. Considerat prin perspectiva de ansamblu a operei sale, eclectismul acesta se vedește a fi de o natură infinit mai variată și mai imaginativă. Inspirația sa este extrem de eterogenă, dezvăluind nu doar contactele postbizantine și ucrainene ale artistului, ci și cele cu arta brâncovenească, de asemenea cu stilul postrenascentist penetrat și fuzionînd cu motive ale stilului baroc. Dezinvoltura combinațiilor sale este de-a dreptul surprinzătoare, trădînd un spirit mobil, însetat de inedit uneori, alteori arhaizant și tradiționalist, dar întotdeauna pătruns de un imbold personal ce îi animă eforturile artistice.

O ultimă versiune a *Intrării în Ierusalim* la care ne referim, deosebit de interesantă pentru că i se păstrează clișeul la Mănăstirea Neamțul, executat de un anonim la o dată neprecizată, este xilogravura din *Evanghelia de la Neamțul* editată în 1821 (Fig. 12).⁶⁶ De astă dată nu mai e vorba de o sursă postbizantină, ci evident de una germană.

Ceea ce caracterizează reprezentările germane, spre deosebire de cele postbizantine, rezidă într-o restrângere a scenei, construită de preferință pe verticală într-un cadru aproape lapidar. Amploarea paginației e sacrificată, luxul de detalii simplificat la maximum atît în ceea ce privește peisajul cît și decorul arhitectonic. Accentul nu mai cade pe latura descriptiv-pitorească, ci pe elocința narativă. Imaginea e concentrată, esențializează fabulația biblică și imprimă scenei un caracter laicizant. Potrivit uzanței occidentale, Crist călărește bărbătește asinul. Grupul apostolilor s-a redus la trei, cortegiul izraeliților e comprimat în poarta cetății, depășind totuși numărul celor din versiunile germane. Bărboși, ei poartă un fel de căciuli cu marginea răsfrîntă și talare cu mîneci lungi și largi iar în jurul gîtului ample colerete festonate, evocînd vag moda poloneză din epoca feudală.

Gravura în aramă a Meșterului L. Cz. (Lorenz Katzeimer?), executată probabil între 1490—1497 prezintă o dispoziție similară în ceea ce privește distribuirile compoziționale. Artistul german substituie însă palmierul printr-o salcie și copilul printr-un adult care se cațără pentru a rupe crengile înfrunzite.⁶⁷ Cea mai apropiată analogie o regăsim însă la Dürer în *Micul ciclu al Patimilor*, xilografiat în 1509 și publicat în 1511⁶⁸. Lipsește însă complet palmierul, inclusiv copilul tăind ramuri. Un al treilea exemplu comparativ, din care demn de reținut este ancadramentul cu bolțari aparenti ai portalului, îl oferă *Intrarea în Ierusalim* din *Pasionalul lui Crist și Anticrist*, ciclu constituind primul pamflet protestant, gravat în lemn de Lucas Cranach cel Bătrîn la 1521.⁶⁹

Nici una dintre analogiile menționate nu conține, însă, cele două figuri adulte care substituie copiii din prim plan în xilogravura de la Neamț. Sînt doi tineri imberbi, cu părul cam răvășit, înfășurați în mantii, care îngenuncheați în profil dorsal întind o draperie sub picioarele asinului. Spre deosebire de draperiile nervos cutate, cu frîngeri ascuțite în stilul goticului tîrziu, în imaginea de la Neamțul căderea faldurilor este domoală, rotunjită, pledînd pentru un stil infinit mai tardiv. Rememorînd existența școlii de sculptură — care a produs și gravuri —, întemeiată de Veit Stoss la Cracovia (Kraków, între 1477—1496), extrem de eficientă, cu importante iradierii și în prima jumătate a secolului al

⁶⁶ Cf. Gh. Racoveanu, *Gravura în lemn la Mănăstirea Neamțul*, București, 1940, p. 19, 31, pl. XLV, fig. 2.

⁶⁷ Cf. W. Hütt, *Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution*, Leipzig, 1973, pl. 102. Paginația este inversă și mai bogată.

⁶⁸ Cf. Albrecht Dürer 1471 bis 1528 *Das gesamte graphische Werk*, II, *Druckgraphik*, München, 1971, pl. 1597.

⁶⁹ Cf. W. Schade, *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden, 1974, p. 73.

XVI-lea, de asemenea prezența elevilor lui Dürer, Hans Süß von Kulmbach și Hans Dürer (1529) în capitala poloneză,⁷⁰ difuzarea modelelor dureriene și în genere a celor germane devine lesne de înțeles în zona central-răsăriteană a Europei. Plauzibilă devine și ipoteza unui model intermediar de origine poloneză sau chiar a unei suite de asemenea modele ce se vor fi interpus între gravura lui Dürer și clișeu de la Neamț, despre care nu știm când a fost gravat, ci doar când a fost folosit. Înriuririle lui Dürer sînt frecvente nu numai în arta transilvăneană, în pictura altarelor de pildă,⁷¹ ci și în argintăria românească din secolul al XVII-lea,⁷² de asemenea în unele erminii cum este aceea a lui Radu Zugravu din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.⁷³

Xilogravurile analizate schițează aria largă a influențelor absorbite atît de artiștii locali cit și de cei veniți de peste hotare, în speță ucraineni care aducînd cu ei o zestre iconografică și stilistică au beneficiat la rîndul lor de interferențele artistice survenite pe teritoriul artei românești. Întîlnirea tradiției postbizantine (bizantino-balcanică, mai ales bizantino-rusă în cazul de față) cu arta germană aflată în faza tranzitivă de la goticul tîrziu la Renaștere ce putea fi contactată prin multiple filiere (transilvăneană, slovacă, maghiară, poloneză în cazul de față) ilustrează particularismul osmozelor stilistice. Tradiționalismul iconografic inveterat, impunînd supremația și repetarea vizibilă a acelorași scheme compoziționale, cedează progresiv făcînd loc unei anumite libertăți de imaginație și unei tendințe de diversificare a detaliilor ce dizolvă mai mult sau mai puțin rigiditatea hieratică a vechilor prototipuri. Asimilînd înriuririle multiple pe care miniatura și pictura murală sau icoanele le insuflă, xilogravurile își exercită la rîndul lor influența prin intermediul erminiilor îndeosebi,⁷⁴ dar și direct datorită posibilităților de multiplicare și de intensă vehiculare a tipăriturilor ilustrate.

Desigur, urmărind evoluția doar a două teme iconografice, în etape atît de largi, nu se poate ajunge la concluzii peremptorii și cu atît mai

⁷⁰ V. V. Marica Guy, *Deutsche Beziehungen der siebenbürgischen Kunst zur Zeit der Spätgotik und der Renaissance*, în vol. *International summer course „Romania and European civilization“*, Cluj-Napoca, 1975, p. 1 sqq.

⁷¹ V. V. Marica Guy, *Dürer-Werke als Vorbilder für die Gemälde eines Siebenbürgischen Flügelaltars*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, Tome VIII, 1971, p. 13 sqq.

⁷² Ferecătura Tetraevanghelierului slavons de la Mănăstirea Cotroceni, executată de meșterul transilvănean care semnează cu inițialele C.V., din 1681 este decorată cu scene din *Apocalips*, unele inspirate de gravurile lui Dürer. Cf. C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în Țările Române (sec. XIV—XIX)*, București, 1968, p. 299, nr. cat. 346, fig. 238. și V. Marica Guy, *Sebastian Hann*, Cluj, 1972, p. 85.

⁷³ T. Voinescu, *Radu Zugravu*, București, 1978, p. 64, nr. cat. 153, pl. 74.

⁷⁴ *Idem*, p. 32, 52, nr. cat. 70, pl. 28. Una dintre reprezentările *Intrării în Ierusalim* din caietul de modele al lui Radu Zugravu imaginează un decor arhitectonic, avînd în centru o cupolă bulbară de tip rusesc. Radu Zugravu s-a folosit, pentru anumite modele de gravuri în lemn sau în metal, de pildă de ilustrațiile din *Indreptarea Legii* de la Tîrgoviște (1653), din *Evangelhia învățătoare* de la Govora (1612) și de *Apocalipsul* lui Dürer.

puțin definitive. Se poate sugera, însă, profunda receptivitate a artei românești care, menținându-și neștirbită unitatea, își dovedește concomitent ampla deschidere spre universalitate.

VIORICA GUY MARICA — CORNEL TATAI-BALTĂ

LES SOURCES ICONOGRAPHIQUES ET STYLISTIQUES DES THÈMES FIGURATIVES DANS LA XYLOGRAVURE ROUMAINE (XIV^e—XIX^e s.)

(Résumé)

Après la chute de Constantinople, les contacts de l'art roumain avec la tradition byzantine s'étaient perpétués par l'intermède du Mont-Athos, des centres balcaniques et russes. Ayant des relations directes avec les monastères athonites, les artistes pèlerins jouèrent un rôle essentiel dans la diffusion des modèles iconographiques également favorisée par la circulation des manuscrits peints, des ivoires et des objets d'argenterie, finalement par les guides de peinture. Dûe à un anonyme, la xylographie des *Rameaux du Triode-Penticostar* (Tîrgoviște, 1558) relève d'une inspiration dont le point de départ fut la célèbre mosaïque de Daphni ayant des reflets dans la peinture moldave, russe, balcanique ainsi que dans les manuscrits byzantino-slaves.

Dès la première moitié du XVII^e siècle, l'influence ukrainienne est largement éprouvée grâce à Pierre Movilă, membre de la famille princière moldave, installé sur le siège métropolitain de Kiev. Sa contribution au développement de l'imprimerie roumaine fut très importante. Parmi les spécialistes envoyés en Moldavie, se trouvait un xylographe de la Pečerskaia lavra de Kiev qui signait Ilia, actif à Kiev, Lvov et Iași (1639—1670). La version des *Rameaux* qu'il exécuta pour la *Cazanie de Barlaam* (Iași 1641—1643) témoigne d'une étroite analogie avec la *Cazanie de Movilă* (Kiev, 1637) et avec certaines sources graphiques allemandes (*Theatrum Biblicum* de Piscator et la *Bible latine* de Franfort, 1566).

En Valachie l'influence ukrainienne fut exercée par le xylographe Ioanichie (Ivan) Bakov, actif à Bucarest, Buzău, Snagov et Rîmnic (1678—1704). Ses clichés dont une part fut envoyée à Tbilisi par le prince Brâncoveanu qui patronna la fondation de la typographie géorgienne, furent conséquemment usités jusqu'en 1828. Le thème des *Rameaux* que Bakov combine avec la *Résurrection de Lazare* suit la *Cazanie* kievienne de Movilă, mais son modèle initial se retrouve dans la mosaïque palermitane de la Chapelle palatine. Venu de Rîmnic, Petru Papavici contribue à transplanter les modèles byzantino-ukrainiens en Transylvanie où il travaille à Blaj (1764—1782). Son style eclectique s'inspire également du baroque occidental. Une version des *Rameaux* qui décore l'*Évangile* du monastère Neamțul (1821) indique l'influence allemande, étant apparentée aux gravures de Katzheimer, de Dürer et de Cranach le Vieux.

Puisant aux sources iconographiques et stylistiques très variées, la xylographie roumaine fait preuve de sa réceptivité, assimilant par un ample procès d'osmose une grande diversité de motifs et contribuant à leur diffusion.



Fig. 1 — Xilograf anonim: Intrarea în Ierusalim, Triodul-Penticostar de la Tîrgoviște, 1558.



Fig. 2 — Intrarea în Ierusalim, mozaic de la biserica mănăstirii Dafni, sfârșitul secolului al XI-lea.



Fig. 3 — Ilia din Kiev: Intrarea în Ierusalim, xilogravură, 1641, Cazania lui Varlaam, Iași, 1641–1643.

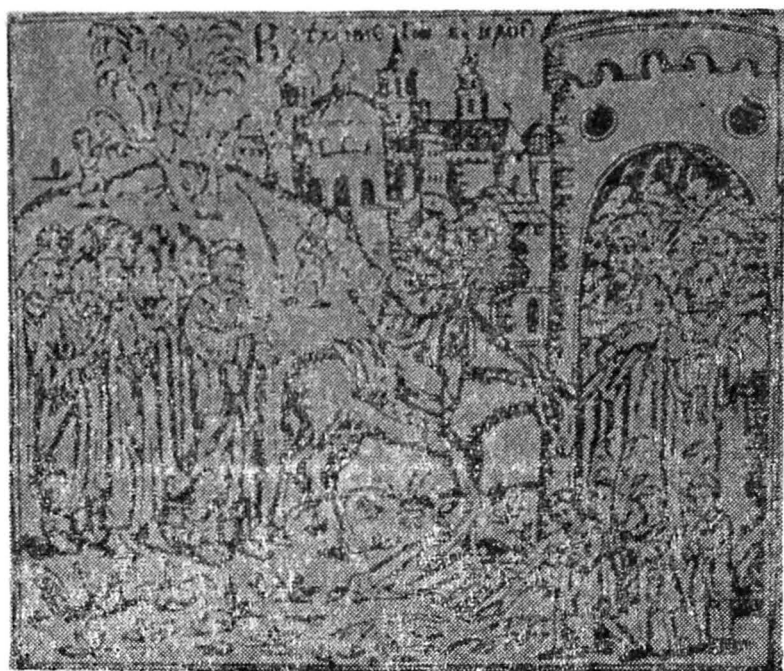


Fig. 4 — Xilograf anonim: Intrarea în Ierusalim, Cazania lui Petru Movilă, Kiev, 1637.



Fig. 5 — Ioanichie (Ivan) Bakov: Intrarea în Ierusalim, xilogravură, Triodul de la Buzău, 1700.



Fig. 6 — Intrarea în Ierusalim, mozaic de la capela palatină din Palermo, 1154–1166.



Fig. 7 — Ioanichie (Ivan) Bakov: Învieerea lui Lazăr, xilogravură, Triodul de la Buzău, 1700.



Fig. 8 — Xilograf anonim: Învierea lui Lazăr, Cazania
lui Petru Movilă, Kiev, 1637.

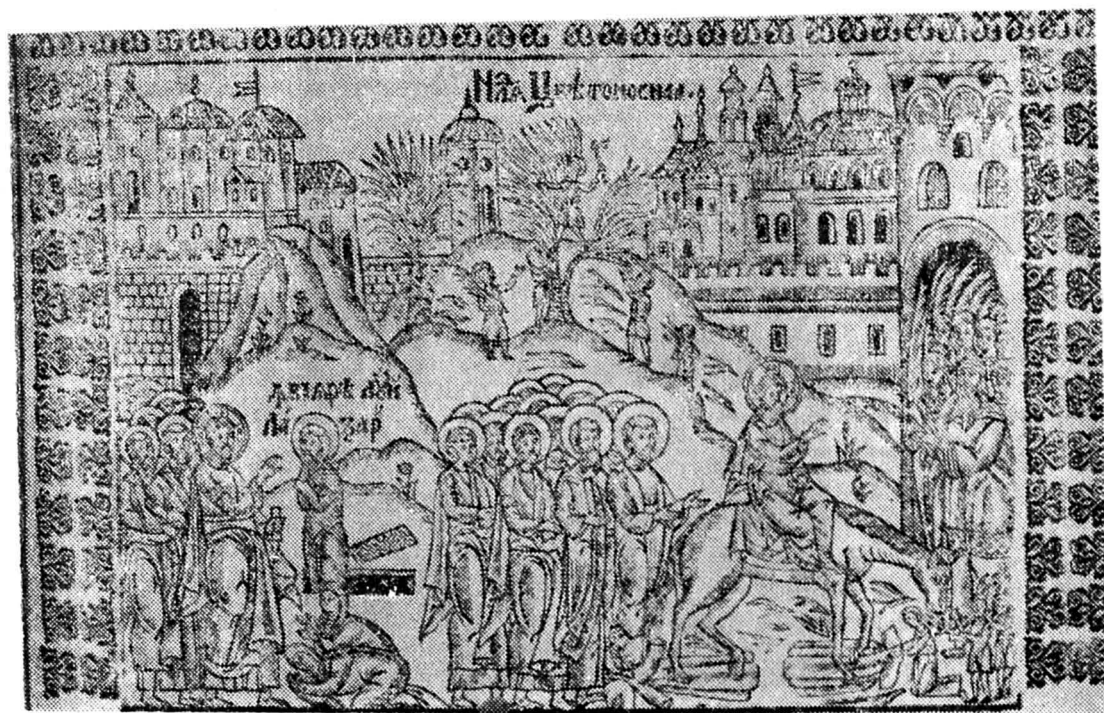


Fig. 10 — Xilograf anonim : Învierea lui Lazăr și Intrarea în Ierusalim, Triodul de la Rimnic, 1731 și 1761.



Fig. 11 — Petru Papavici, tipograf rimnicean; Intrarea în Ierusalim, xilografură, Strastnicul de la Blaj, 1773, 1804 și 1817.

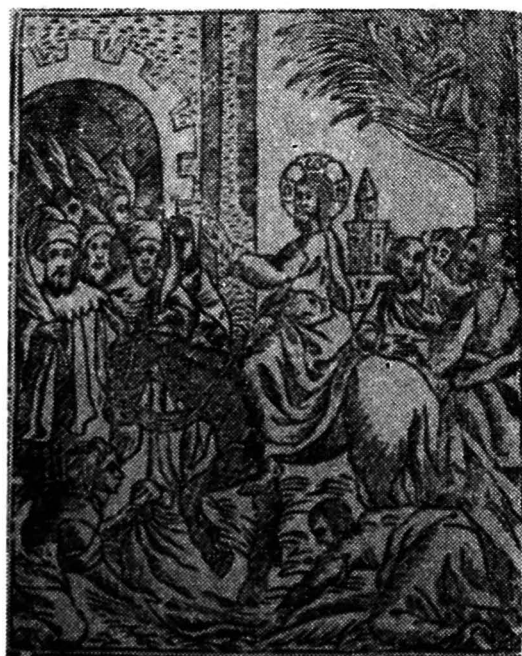


Fig. 12 — Xilograf anonim: Intrarea în Ierusalim, Evanghelia de la Mănăstirea Neamțul, 1821.