

P II 507 (d)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 43
1996

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

ACADEMIA ROMÂNĂ

- Directorul publicației:* REMUS NICULESCU
- Comitet consultativ:* VIRGIL CÂNDEA, ALEXANDRU DUȚU,
THEODOR ENESCU, DAN GRIGORESCU,
DAN HĂULICĂ, ANDREI PIPPIDI,
ANDREI PLEȘU, RĂZVAN THEODORESCU,
SORIN ULEA.
- Comitet de redacție:* ECATERINA CINCHEZA - BUCULEI,
MAGDA CĂRNECI, TEREZA SINIGALIA
(secretara comitetului), GHEORGHE VIDA,
IOANA VLASIU.
- Secretar de redacție:* DANIELA ARȚĂREANU.

CITITORI!

Consultați publicațiile periodice ale ACADEMIEI ROMÂNE!

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistelor, reînnoiți abonamentele dv. În țară, revista se poate procura prin poștă, pe bază de abonament la:

RODIPET S.A., Piața Presei Libere, nr. 1, Sect. 1, P.O. Box 33-57, Fax 401-222 6407, Tel. 401-618 5103; 401-222 4126, București, România.

ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Șos. Olteniței 35-37, Sect. 4, P.O. Box 61-170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, București.

AMCO PRESS S.R.L., Bd. N. Grigorescu 29A, ap. 66, Sect. 3, P.O. Box 57-88, Fax 401-312 5109, Tel. 401-643 9390; 401-312 5109, București.

Abonamentele din străinătate se primesc la RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, Sect. 1, P.O. Box 33-57, Fax 401-222 6407, Tel. 401-618 5103; 401-222 4126, București, România; ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Șos. Olteniței 35-37, Sector 4, P.O. Box 61-170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, București; AMCO PRESS S.R.L., Bd. N. Grigorescu 29A, ap. 66, Sect. 3, P.O. Box 57-88, Fax 401-312 5109, Tel. 401-643 9390; 401-312 5109, București.

Manuscrisele, cărțile, revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa: INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU”. Redacția: Calea Victoriei 196, București, R-71101, c.p. 22-129, sectorul 1.

APARE O DATĂ PE AN

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

79717, București, Calea 13 Septembrie nr. 13, C.P. 5-42

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

SUMAR

DUMITRU NASTASE,	Biserica din Bălinești și pictura ei exterioară	3
CONSTANȚA COSTEA,	Ilustrația de manuscris în mediul cărțurăresc al mitropolitului Anastasie Crimcoviți. <i>Liturghierul</i>	19
MIHAI ISPIR,	„Academism” și „industrie artistică” în arhitectura de tradiție brâncovenească	37
ILEANA PINTILIE,	Introducere în arhitectura 1900 în Timișoara – dezvoltare urbană, arhitectură, figuri de arhitecți	47

NOTE ȘI DOCUMENTE

TEREZA SINIGALIA, VOICA MARIA PUȘCAȘU,	Observații asupra unor detalii iconografice din pictura naosului bisericii mănăstirii Probota	59
IOANA CRISTACHE PANAIT,	Biserica de lemn de la Cerțești – prețios monument istoric de la Dunărea de Jos	69
ADRIAN - SILVAN IONESCU,	Gheorghe Tattarescu – file de corespondență și jurnal	73

CRONICA

Al XIX-lea Congres Internațional de Studii Bizantine, Copenhaga, 18–24 august 1996 (Constanța Costea)	85
Al XXIX-lea Congres Internațional de Istoria Artei, Amsterdam, 1–7 septembrie 1996 (Anca Oroveanu)	86
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria ARTĂ PLASTICĂ, Indice analitic, XXVI–XLI (1979–1994)	89



BISERICA DIN BĂLINEȘTI ȘI PICTURA EI EXTERIOARĂ

de DUMITRU NASTASE

Ctitorie a marelui logofăt Ion Tăutul († 1511), biserica Sfântul Nicolae a curților sale din Bălinești, pe Siret, în nordul Moldovei, aparține unui grup restrâns de monumente religioase ale epocii lui Ștefan cel Mare¹. Biserica din Bălinești e un edificiu de tip longitudinal, încheiat la răsărit cu absida altarului și lipsit atât de abside laterale cât și de turlă. Interiorul, împărțit în naos și pronaos, e boltit în lung cu un semicilindru continuu, întărit cu dublouri. Acest tip derivă din vechea bazilică Sfântul Nicolae de la Rădăuți și, în afara celei din Bălinești, este ilustrat în timpul lui Ștefan cel Mare de bisericile din Dolhești (*ante* 1481) și Volovăț (1500–1502). Față de acestea, ctitoria marelui logofăt prezintă însă unele deosebiri caracteristice: clădirea ei se încheie și spre apus cu o absidă (contraabsidă), în interior dublourile bolții se sprijină pe mănunchiuri de colonete angajate în pereții laterali, în locul pilaștrilor legați prin arce din celelalte două cazuri, iar pe latura de sud, în dreptul intrării, a fost alipit, puțin după terminarea construcției, un turn clopotniță, cu parterul preschimbat în pridvor deschis prin mari arcade în arc frânt. Exteriorul [pl. I] are o bogată decorație originală, în care piatra fățuită și săpată, de tip gotic, ocupă un loc mai important decât de obicei, dar în care rolul principal revine plasticii de detaliu și elementului cromatic al ceramicii smălțuite: la partea superioară, corpul clădirii e încins cu două șiruri de ocnite, cele de sus mai mici și de două ori mai multe decât celelalte și, deasupra lor, cu o triplă salbă de discuri ceramice colorate și smălțuite. Acestea trec și pe sub zidul clopotniței, care astfel se dovedește a fi fost adăugată², dar și fețele ei sunt împodobite cu același fel de discuri, din care mai găsim și unele izolate, în diferite puncte ale fațadelor³. Pereții interiori sunt în întregime acoperiți cu pictură, contemporană cu biserica⁴. Pe fațade se mai păstrează unele urme, puține și șterse, ale unui ansamblu de pictură.

Data la care a fost zidită biserica din Bălinești e controversată. Pisania slavonă, săpată în piatră, de pe fațada ei sudică, nu spune când au început lucrările, precizând doar că ele s-au terminat la 6 decembrie 1499. Cum punctul de plecare al dezacordului semnalat este tocmai acest document lapidar, dăm aici textul său întreg, în traducerea românească a lui Ion-Radu Mircea:

„Cu voia Tatălui și cu ajutorul Fiului și săvârșirea Sfântului Duh, pan Ion Tăutul logofăt a început a zidi această casă întru numele celui între sfinți părintele nostru, arhierarhul și făcătorul de minuni Nicola, în zilele binecinstitorului și de Hristos iubitorului domn Io Ștefan Voievod, și s-a sfârșit [и съвърши сѧ = s-a săvârșit] în anul 7007 < = 1499 >, luna decembrie 6”. „(Pe chenar, în dreapta:) «Dragotă al lui Tăutul»”. [ДРАГОТЬ ТАТЪЛОУКУ]”⁵

¹ Bibliografia la Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 57–58. Lucrările mai noi în notele următoare.

² G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice” (în continuare BCMI), XXVIII, 1925 (volum separat, apărut în 1926), p. 136–137.

³ Pentru descrieri ale clădirii (construcție și decorație arhitectonică) vezi, în special: N. Ghika-Budești, *Biserica logofătului Tăutul din Bălinești*, în BCMI, IV, 1911, p. 200–211, il.: G. Balș, *op. cit.*, p. 133–139, 201–202, il.; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p. 228–239;

Istoria artelor plastice în România, I, București, 1968, p. 305–306 (autorul capitolului, D. Nastase).

⁴ Principalul autor al acestei picturi e Gavril Ieromonahul, a cărui minusculă semnătură a fost descoperită în biserică de Sorin Ulea, *Gavril ieromonahul autorul frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare*, în volumul colectiv *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, îngrijit de M. Berza, București, 1964, p. 419–461, 17 fig.

⁵ *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare* (în continuare *Repertoriul Ștefan cel Mare*), București, 1958, p. 172.

Majoritatea celor care s-au ocupat de biserica din Bălinești au admis că zidirea ei s-a sfârșit efectiv în toamna anului 1499, ziua de 6 decembrie marcând simbolic pe aceea a hramului, sfântul Nicolae⁶. Dar în pronaosul lăcașului sunt îngropați copiii ai ctitorului, morți, după inscripțiile lor funerare, în 1494 și 1495⁷. Coroborând aceste mărturii cu aceea a unor grafite, pe care le descoperise în altar, pe pictura din absidă, și le datase la 1494 și 1496, Oreste Tafrali afirma „că biserica exista în 1494” și „că era zugrăvită cu frescele actuale”⁸. Cât privește data din pisanie, rezultă că Tafrali dă termenului „s-a sfârșit” (la el „s-a săvârșit”), sensul de încheiere, sau de finisare, a principalelor lucrări, executate anterior⁹. La fel pare a fi judecat și G. Balș, care, determinat de pisanie, admite și el că biserica a fost terminată în 1499¹⁰, deși, în cronologia pe care o stabilește în același volum, datează construcția în 1494¹¹. Mai târziu, G. Balș se va fixa totuși la acest din urmă an¹². Conducându-se însă după lucrarea sa clasică, anterior citată, Grigore Ionescu, în prima sa sinteză a arhitecturii românești¹³, și *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*¹⁴, vor adopta ambele date. Recitind în 1955 grafitele din altar, Sorin Ulea a confirmat lecțiunea lui Tafrali și, în plus, a precizat că unul din ele este scris chiar în luna ianuarie 1494. Conchizând de aici „că biserica se afla zugrăvită încă din anul precedent: 1493”¹⁵, Sorin Ulea socoate probabil zidirea ei „să fi început încă din 1492”¹⁶. Pomind de la această dublă citire a grafitelor, Grigore Ionescu a renunțat, în sinteza sa ulterioară la anul 1499, dar s-a menținut, în ce privește datarea construcției, la 1494¹⁷. Într-un articol din 1967¹⁸ și în *Istoria artelor plastice în România*¹⁹ autorul cercetării de față, din același motiv, datează zidirea bisericii din Bălinești – nu fără o anume șovăială – „prin 1492–1493”. Mai târziu, Carmen Bogdan considera că biserica a fost construită în 1491, „pereche” cu Sf. Nicolae Domnesc din Iași, ctitorie din 1491–1492 a lui Ștefan cel Mare²⁰, iar I. Zugrav și Vasile Drăguț reveneau la datele din *Repertoriul* citat (1494–1499)²¹.

Iată însă că, supunând unei noi lecturi grafitele în chestiune, Ion Solcanu a constatat că în cele atribuite anului 1494, văleatul nu este, în realitate, menționat defel²². Cât privește iscăliturile socotite de Tafrali din 1496, Solcanu datează două din ele în 1592, iar anul unei a treia îl respinge, ca fiind greșit²³. Întemeiat pe aceste rezultate, la care mai adaugă unele considerații ajutătoare, I. Solcanu datează în anul din pisanie, 1499, nu numai sfârșitul, ci și începutul zidirii bisericii din Bălinești²⁴. Evident, în acest caz, pictura murală din interior nu poate fi decât ulterioară, același autor plasând executarea ei nu cu mult²⁵ după 29 septembrie 1500, data atribuită morții unei fiice a ctitorului, Magda, absentă din tabloul votiv²⁶. Totuși, în relativ recenta ei monografie a bisericii din Bălinești, Corina Popa notează în mod judicios că

⁶ Vezi, în ordine alfabetică: Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei...*, Suceava [f.d.], p. 86, 106, 230; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1930, p. 114, 127 (ba chiar, la p. 177, se datează construcția în 1500) (și versiune românească, *Monumentele [sic!] din Moldova de Nord, de la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea*. Postfață și note de Vasile Drăguț. Traducere și indici Constanța Tănăsescu, București, 1984, p. 115, 126, 169); Corina Nicolescu, *Arta în epoca lui Ștefan cel Mare...*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 315; n. 1; Ștefan Olteanu și Constantin Șerban, *Meșteșugurile din Țara Românească și Moldova în evul mediu*, București, 1969, p. 73; Vladimir Sas-Zaloziecky, *Die byzantinische Baukunst in den Balkanländern...*, München, 1955, p. 93; *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, I, București, 1957, p. 116, 298; H. Stănescu, *Meșteri constructori, pietrari și zugravi din timpul lui Ștefan cel Mare*, în „Studii și cercetări de istoria artei” (în continuare SCIA), II/1–2, 1955, p. 365; I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie...*, Paris, 1928, p. 97; idem, *Eglise de Bălinești*, în BCMI, XXXVII, 1944, p. 7; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 629, 717, 825; idem, *Despre datarea bisericii Sf. Nicolae din Bălinești*, în SCIA, seria *Artă plastică*, 25, 1978, p. 209–210.

⁷ Alex. Lapedatu, *Inscripțiile bisericii din Bălinești*, în BCMI, IV, 1911, p. 214–215 și fig. 3–5 (pietrele lor de mormânt); *Repertoriul Ștefan cel Mare*, p. 259, 260.

⁸ O. Tafrali, *Îndrumări culturale < articolul Biserica din Bălinești >*, București, 1926, p. 26.

⁹ Existența bisericii în 1494 „se poate susține citind cu atenție pisania, care spune că la 1499 s-a săvârșit lucrarea”. *Loc. cit.*

¹⁰ G. Balș, *op. cit.*, p. 133.

¹¹ *Ibidem*, p. 200, 202, 303, 304.

¹² Idem, *Maica Domnului Îndurătoarea. O contribuție la studiul Maicii Domnului de tipul Eleusa în frescele bisericilor moldovenești...*, București, 1930, p. 3, 14.

¹³ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii românești*, București, 1937, p. 243 și 249.

¹⁴ P. 14, 167.

¹⁵ Sorin Ulea, *op. cit.*, p. 425, n. 1.

¹⁶ Idem, în *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 355.

¹⁷ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, p. 228.

¹⁸ Dumitru Nastase, *Despre spațiul funerar în arhitectura moldovenească*, în SCIA, seria artă plastică, 14/2, 1967, p. 207.

¹⁹ I, p. 305, 306.

²⁰ Carmen Bogdan, *Datarea zidirii monumentului de la Bălinești sec. XV (opinii)*, în „Monumente istorice și de artă”, XLVI/1, 1977, p. 69–74.

²¹ I. Zugrav, *Biserica din Bălinești*, în volumul colectiv *Monumente istorice bisericesti din Mitropolia Moldovei și Sucevei*, Iași 1974, p. 129; V. Drăguț, *Arta gotică în România*, București, 1979, p. 172.

²² Ion I. Solcanu, *Représentations chorégraphiques dans la peinture murale de la Moldavie et leur place dans l'iconographie sud-est européenne (XV^e-XVI^e siècles)*, în „Revue des études sud-est européennes”, XIV/1, 1976, p. 50–51; idem, *Biserica din Bălinești: datarea construcției și a picturii interioare*, în „Anuarul Institutului de istorie și arheologie «A.D. Xenopol»”, Iași (în continuare AIIAI), XIX, 1982, p. 532–534.

²³ *Ibidem* p. 534–535.

²⁴ *Ibidem*, p. 535–536.

²⁵ Așa cum rezultă din alte lucrări ale sale, cf. *infra*, p. 15.

²⁶ *Loc. cit.*, p. 536. Pentru datările propuse pentru pictura interioară de ceilalți partizani ai anului din pisanie, vezi: *ibidem*, p. 532; Corina Popa, *Bălinești*, București, 1981, p. 35 și n. 51. Pentru anul morții Magdei, *infra*, p. 5–6.

anul 1499 „nu e în concordanță cu caracteristicile monumentului, care-l plasează mai curând în prima epocă de construcții bisericești din timpul lui Ștefan, până în 1495”²⁷, data din pisanie punând-o, la fel de judicios, în legătură cu foarte importantul rol politic jucat atunci de logofătul Tăutul în încheierea păcii cu Polonia²⁸. Utilizând și diferite alte indicii, autoarea consideră, în concluzie, „că biserica ar fi putut fi construită prin 1494–1495 și sfințită în ziua sfântului de hram, în anul 1499, cum spune pisania”²⁹ și că pictura ei interioară „putea fi realizată între 1500–1511, anul morții logofătului”³⁰.

Printre indiciile de datare a construcției, Corina Popa citează³¹ unul dintr-o comunicare a mea³². E vorba de discurile ceramice, foarte caracteristice pentru epoca lui Ștefan cel Mare. *Ca regulă generală*, aceste discuri sunt împodobite cu motive figurative și heraldice *numai până în 1493* (inclusiv). Începând de la Borzești, biserică zidită în 1493–1494, figurilor fantastice li se substituie un decor mult mai simplu, geometric, sau uneori vegetal, grupat în jurul unui buton central, iar vechile motive, depășite, nu mai sunt reluate decât în două cazuri, la bisericile cu tendințe conservatoare de la Dorohoi și Popăuți-Botoșani, pentru ca, după 1496, să dispară definitiv³³. La Bălinești, motivele de pe discuri sunt figurative în cvasitotalitatea lor, atât pe corpul bisericii, cât și pe turn, dar, pe alocuri, în fauna fabuloasă se insinuează câte o „roză a vânturilor”. Putem deci considera că aceste discuri preced pe cele de la Borzești, spre care fac tranziția rarele piese geometrice.

Un ajutor esențial pentru delimitarea cât mai exact posibilă a datei la care a fost construită biserica din Bălinești ni-l oferă formele și plastica ferestrelor ei. Aceste ferestre sunt de două tipuri: cele ale naosului sunt relativ mici, cu golul dreptunghiular, cuprins la exterior într-un chenar de piatră profilată, tot dreptunghiular, alcătuit din baghete încrucișate la colțurile superioare; la pronaos însă, ferestrele, mai mari, în arc frânt, sunt împărțite în două prin menouri, au chenarele mai bogat profilate prin toruri și cavete, și timpanele împodobite cu trilobi în piatră străpunsă. Ambele tipuri sunt curente în arhitectura epocii lui Ștefan cel Mare, dar nu se reîntâlnesc alăturate, *în aceleași variante ca la Bălinești*, decât într-una singură din ctitoriile păstrate ale domnului: la biserica Sf. Ioan a curților sale din Vaslui, ridicată în anul 1490³⁴. Această biserică este prima la al cărei pronaos întâlnim ferestrele mari în arc frânt și ultima la care ferestrele mici ale naosului au, atât rama, cât și golul, dreptunghiulare. Începând din 1492, de la biserica Sf. Gheorghe a curților domnești din Hârlău, golurile ferestrelor mici, cu chenare de baghete, ale naosului vor fi pentru tot restul epocii lui Ștefan cel Mare făiate la partea superioară în arc, mai întâi ascuțit, apoi rotunjit³⁵. Considerând că de la noile biserici domnești de curte porneau în această fază modificările stilistice general acceptate, vom conchide că biserica din Bălinești a fost construită *după cea de la Vaslui*, de la care a împrumutat ferestrele pronaosului, și *înainte de terminarea celei de la Hârlău*, de la care n-a putut să le împrumute pe cele ale naosului, adică în anii 1491–1492. Încercarea, ispititoare, de a restrânge la un singur an această datare, îmi pare, cel puțin deocamdată, riscantă³⁶. La fel aceea de a preciza anul construirii turnului cu pridvor, mulțumindu-ne cu constatarea că, așa cum o dovedește bogata sa podoabă de discuri, decorate ca și cele de pe corpul lăcașului, el i-a fost alipit foarte curând în dreptul intrării. Dar despre pridvorul bisericii din Bălinești va fi vorba și mai departe.

Dacă în 1499 întreg edificiul, împreună cu adaosul său, era de câțiva ani zidit și decorat cu ocnițe și discuri la exterior, ce lucrări se puteau sfârși la biserica din Bălinești în ultima parte a aceluia an ?

Am văzut că pentru datarea picturii interioare a lăcașului s-a recurs la mărturia tabloului votiv, zugrăvit, evident, pe când trăia logofătul, portretizat acolo, adică până în 1511, și după moartea copiilor săi ce lipsesc din grupul de familie al compoziției. Ultimul, cronologic, dintre aceștia ar fi fost o fată, Magda, care ar fi murit la 29 septembrie 1500, după inscripția de pe piatra ei funerară, ce se află în pronaosul bisericii³⁷. Tocmai văleatul datei este însă uzat și Al. Lapedatu, citindu-l $\neq \text{н}$ (7008 = 1500), l-a însoțit cu un semn de întrebare³⁸. Dar dacă prima cifră, $\neq \text{з}$ = 7000, e sigură, a doua nu poate fi reconstituită ca н = 8, ci e, foarte plauzibil, mai mică, anul fiind, în acest caz, 1493, dacă nu 1495.

²⁷ Corina Popa, *op. cit.* p. 35.

²⁸ *Loc. cit.*, cf. p. 9.

²⁹ *Op. cit.*, p. 36.

³⁰ *Op. cit.*, p. 37.

³¹ *Op. cit.*, p. 36.

³² Dumitru Nastase, *O pisanie amăgitoare și un ctitor uitat*, comunicare prezentată la sesiunea științifică aniversară a Institutului de Istoria Artei din București, 12–14 iunie 1969 (cf. și mențiunea din SCIA, seria artă plastică, 16/2, 1969, p. 164).

³³ Cf. G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 236.

³⁴ Restaurarea bisericii – de fapt, reconstruirea ei pe fundațiile originare – înfăptuită de Comisiunea Monumentelor Istorice între cele două războaie, a putut reconstitui corect ferestrele, datorită elementelor originale regăsite ale chenarelor lor. G. Balș, *op. cit.*, p. 65; *Repertoriul Ștefan cel Mare*, p. 87 și fig. 52.

³⁵ Vezi și G. Balș, *op. cit.*, p. 207–208.

³⁶ Cf. însă Carmen Bogdan, *op. cit.*

³⁷ Al. Lapedatu, *op. cit.*, p. 215 și fig. 6. Cf. *supra*, p. 4.

³⁸ Al. Lapedatu, *loc. cit.*, Cf. rezerva lui I. R. Mircea, în *Repertoriul citat*, p. 266, n. 1.

Înspre aceleași date ne conduce și compararea pietrei de mormânt a Magdei cu altele, contemporane, aflate în același loc. În adevăr, ornamentația de pe lespedea ei are motive identice și e aidoma ca stil și factură cu aceea a surorii ei Vasilca, moartă la 18 septembrie 1495³⁹. Cele două pietre alcătuiesc o pereche, ca și cele – altfel împodobite, dar tot așa de asemănătoare între ele – a doi fii ai logofătului, Petru și Teodor, morți în 1494⁴⁰. Pietrele de mormânt ale celor două surori se deosebesc însă net de aceea a Mariei, mama lui Dragotă al Tăutului, răposată la 23 martie 1499⁴¹. Lespedea funerară a Magdei nu ne poate deci ajuta la datarea picturii de la Bălinești, ci numai, cel mult, la a zidirii bisericii⁴².

În schimb, tabloul ctitoricesc ne poate oferi alte, multe și deosebit de însemnate, informații asupra picturii murale a lăcașului în care se găsește. Modelul bisericii din mâinile marelui logofăt Ion Tăutul [pl. II] reprezintă ctitoria sa, împreună cu turnul și pridvorul ei, evident cu înfățișarea pe care o avea aceasta atunci când se executa pictura sa interioară. În limitele genului ei, imaginea este pe cât se poate de exactă, iar fidelitatea cu care sunt reproduse detaliile, remarcabilă (vezi, de pildă, soclul prominent, torul orizontal care desparte cele două caturi ale turnului și, mai ales, fereastra mare de la sud, cu cadrul ei evazat, menoul median și ornamentația timpanului). Aspectul fațadelor reprodus de chivot nu este însă cel avut la origine de corpul clădirii și de turn. Am spus că biserica din Bălinești păstrează urme ale unui ansamblu de pictură ce-i acoperea odinioară exteriorul. Îndeobște, specialiștii sunt de acord că acest ansamblu aparține vremii lui Petru Rareș, Sorin Ulea atribuindu-l, mai strâns, anilor 1535–1538⁴³. Poate, într-o măsură justificat, dar pentru noi, oricum, din păcate, pentru a-i scoate la lumină decorul inițial de ocnițe și discuri smălțuite, restaurarea modernă a lăcașului a decapat, aproape peste tot, tencuielile exterioare, cu ce mai aveau din această pictură. Pe fotografiile mai vechi [fig. 1, 3], se vede însă limpede că ele astupau ocnițele mari, lăsând la vedere numai șirul celor mici, de sus (tot tencuite însă). Doar pe absida altarului fuseseră cruțate și ocnițele mari, acolo potrivite pentru a adăposti chipuri sacre. În schimb, pentru a obține suprafețele întinse necesare desfășurării monumentalei compoziții a Judecății de Apoi (din care anumite porțiuni se mai disting și azi), pe contraabsida apuseană au fost acoperite ambele șiruri de ocnițe. Cât despre discurile smălțuite, ele dispăruseră cu totul sub învelișul compact și neted de tencuială.

Or, în imaginea ei din tabloul votiv [pl. II], biserica din Bălinești se înfățișează așa cum arăta *după ce fusese acoperită pe dinafară cu acest strat de preparație a picturii ei exterioare*. Într-adevăr, ca și în fotografiile alăturate (din 1911, sau puțin anterioare) [fig. 1–3], ea nu are decât șirul de ocnițe mici, iar fețele contraabsidei sunt lipsite și de acestea. Pe paramentele ei exterioare, vizibil tencuite, nu se zărește nici urmă de disc ceramic. Fațada sudică prezintă însă o zugrăveală (în sens modern), trasată în subțiri linii albe și compusă din vrejuri, grupate în câmpuri și brăie⁴⁴. În chip tradițional, pictarea unei biserici trebuind să înceapă, se înțelege, cu interiorul, ceea ce reproduce tabloul votiv sunt fațadele lăcașului pregătite pentru a fi acoperite în continuare cu ansamblul de fresce figurative din care a mai rămas atât de puțin⁴⁵.

Tot acest ansamblu l-au avut în vedere și unele particularități ale pisaniei care a pus atâtea probleme. Pisania de la Bălinești a atras atenția lui G. Balș⁴⁶ și prin chenarul ei prominent. Evazat, alcătuit din patru baghete profilate, puternic reliefate și încrucișate la colțuri, acest tip de cadru este excepțional anterior. El este, însă, caracteristic pentru bisericile pictate la exterior, unde straturile de mortar ale

³⁹ Al. Lapedatu, *op. cit.*, p. 215 și fig. 5.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 215 și fig. 3, 4.

⁴¹ *Ibidem*, p. 215 și fig. 7. O notă asupra acestei rectificări pregătește Ștefan S. Gorovei.

⁴² E necesar să subliniez că Magda nu figurează în tabloul votiv, numele de Mădălina nefiind al ei, cum s-a crezut în unele lucrări mai recente, ci al soției logofătului. În tablou sunt numai trei copii, numiți deslușit prin inscripții: Petrașco, Ion și Nastasia.

⁴³ Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I, în SCIA, 10/1, 1963, p. 68 (Versiune franceză: *L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave*, în „Revue roumaine d'histoire”, II/1, 1963). Voi cita versiunea românească. Pentru o altă datare, *infra*, p. 15.

⁴⁴ Și sus, printre șirurile de discuri, șerpuiește o firavă ornamentație vegetală zugrăvită colorat, tencuită odată cu acestea. (Se vede puțin și în detaliul de fațadă relevat în culori, din Gr. Ionescu *Istoria arhitecturii în România*, I, pl. V.) Cf. *infra*, n. 108. Independent de mine, atât

aceste detalii ornamentale, cât și cel al vrejurilor de pe biserica din tabloul votiv, au fost observate și de Paraschiva-Victoria Batariuc, de la Muzeul Național al Bucovinei, Suceava.

⁴⁵ La bisericile moldovenești din timpul lui Ștefan cel Mare și din secolul XVI, stratul de tencuială pe care urma să se aștearnă pictura murală, interioară sau exterioară, era provizoriu zugrăvit cu motive simple. Chiar la Bălinești se văd în interior, sub stratul de suport al frescelor figurative, imitații de cărămizi (G. Balș, *op. cit.*, p. 138). Acest gen de decorație provizorie e curent și, mai de curând, au fost date la iveală asemenea cărămizi zugrăvite și pe fațadele bisericii Sf. Gheorghe din Suceava, ce fuseseră apoi acoperite cu pictură propriu zisă. Cf. *infra*, n. 108. Cât despre însăși pictura exterioară, ca și la Bălinești și pentru același motiv, ea nu apare, pentru că nu avea cum să apară, nici în imaginile votive ale bisericilor din vremea lui Petru Rareș – de pildă, Humor, sau Moldovița – zugrăvite atât pe dinăuntru, cât și pe dinafară, dar întotdeauna în aceeași ordine, adică începând din interior.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 139.



Pl. I. Biserica din Bălinești. Vedere sud (după Corina Popa).



Pl. II. Biserica din Bălinești. Tabloul votiv. Detaliu, ctitorul și imaginea bisericii (după Corina Popa).

frescelor de pe fațade obligă la delimitarea și protejarea câmpului inscripției, precum și la punerea lui în valoare pe vasta suprafață multicoloră și „istoriată”. Pe deasupra, pisania de la Bălinești mai prezintă și o particularitate, prin care *e unică în întreaga epocă de apogeu a arhitecturii moldovenești*: ea nu este plasată în vecinătatea intrării, ci la o bună distanță de ea, înspre mijlocul fațadei sudice⁴⁷, aici fațadă principală. Ea trebuia deci să atragă atenția celor ce priveau, din curte, exteriorul pictat al bisericii. Această pictură nu trebuia așadar să absoarbă, sau să minimalizeze, înscrisul de pe placa de piatră. După cum s-a văzut, realizatorii întregului program s-au străduit, dimpotrivă, să atragă atenția asupra lui. Și nu numai prin chenar și amplasare: într-una din fotografiile vechi reproduse [fig. 2], se mai pot vedea fragmentar trei capete pictate, rămășițe ale unei scene cu caracter invocator, desigur o Rugăciune (*Deisis*), elocvent zugrăvită exact sub pisanie⁴⁸. Dar, dacă e firesc ca toate aceste lucrări să fie puse în legătură cu anul din pisanie, tot spre 1499 ne îndrumă, încă mai înaintea lor, unele modificări, neobservate până acum, suferite de pridvorul deschis al turnului clopotniță.



Fig. 1. Biserica din Bălinești înainte de restaurare. Vedere sud (după N. Ghika-Budești).

Accesul în acest gen de anexe ale bisericilor, vestibuluri deschise sau porșuri, se face, fie prin toate cele trei arcade libere, fie prin una singură, care atunci e cea centrală, din dreptul portalului, sau a ușii principale, a edificiului. Tot așa va fi dispus și accesul în pridvoarele supraînălțate de clopotnițe ale bisericilor moldovenești din secolul XVII⁴⁹. La Bălinești însă, în chip cu totul excepțional, intrarea în pridvor e laterală, pe sub arcada sa răsăriteană, ca și atunci când s-a pictat tabloul votiv, pe care se văd chiar și cele trei trepte ce urcă și azi, la fel ca odinioară, alipite pe dungă de soclul fațadei meridionale, spre această largă deschidere [pl. II și fig. 2]. Celelalte două arcade sunt împrejmuite cu o balustradă din

⁴⁷ *Loc. cit.*; idem, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, p. 24.

⁴⁸ Scene *Deisis* în legătură cu pisaniiile apar și în alte cazuri, în Moldova. La Voroneț, pe fațada sudică, pisania zugrăvită care consemnează opera de ctitor a lui Grigore Roșca (pridvorul și pictura exterioară) se învecinează, atât cu chipul lui Daniil Sihuștru – părinte spiritual și intercesoral al său – și al lui Roșca însuși, cât și cu o *Deisis*, pictată deasupra ușii meridionale chiar a

pridvorului. Vezi Sorin Ulea, *op. cit.*, I, p. 86–88; II, în SCIA, seria artă plastică, 19/1, 1972, p. 46–47. Mai amplă *Deisis* sub care e pisania bisericii mănăstirii Secu (1602) apare astfel ca o persistență a unei lupte tradiții moldovenești (o reproducere la I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, Album, pl. XCIV₁).

⁴⁹ Vezi G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, passim*.



Fig. 2. Biserica din Bălinești înainte de restaurare. Detaliu, intrarea în pridvor și pisania (după N. Ghika-Budești).

gresie cenușie, ca și soclul, dar sculptată gotic flamboiant, și au pe partea dinăuntru câte o bancă din aceeași piatră. La început, intrarea se făcea însă prin arcada centrală. Situată, după regula generală, frontal, în axul portalului, mai joasă și mai îngustă decât cele laterale, această arcadă se apropie mai mult decât ele de proporțiile unui gol de ușă monumentală, iar fața în care se decupează a pridvorului, era clar indicată drept „fațadă principală” a sa și de podoaba ei de discuri smălțuite, mult mai bogată și mai frumos rânduie decât pe părți [pl. I]. Foarte curând – înaintea zugrăvirii tabloului ctitoricesc – accesul a fost însă mutat acolo unde e și acum: pentru efectuarea acestei schimbări, blocurile soclului și ale elegantei balustrade gotice au fost secționare, apoi scoase din arcada răsăriteană și potrivite, cum s-a putut, pentru a închide partea de jos a golului arcadei centrale. Diferența de dimensiuni și alte nepotriviri, mai marea lor deteriorare (mai ales a soclului), datorată mutării, „lipitura” lor cu stâlpii vechii intrări, se văd bine. La fel, lucrul improvizat al băncii corespunzătoare. Iar față de schimbarea survenită în funcțiile lor, arcadele și-au pierdut cu totul simetria inițială: ampla deschidere a noii intrări are aceleași proporții cu perechea ei, închisă jos, din fața ei, iar cele două arcade mărginite de balustradă sunt, una mare și alta mică.

Se știe că pe bisericile moldovenești din timpul lui Petru Rareș, pictate la exterior, marea compoziție reprezentând *Asecul Constantinopolului* este, de regulă, zugrăvită pe fațada sudică, jos, la un stat de om, lângă intrarea în pridvoarele cu mari arcade, închise sau deschise. Cum *Asecul* ale cărui urme le vedea Paul Henry la Bălinești nu avea cum să fie în altă parte^{49a}, vom trage concluzia că intrarea pridvorului a fost mutată tocmai în vederea zugrăvirii acestei scene-cheie în același loc și,

^{49a}Vezi nota următoare și *infra*, p. 15 și n. 86.

ca întotdeauna, sub *Acatistul Maicii Domnului*, ilustrat până sus, pe suprafața câștigată prin tencuirea vechii decorații⁵⁰. Se înțelege, un „loc de priveală” a întregului zid acoperit cu fresce, dar și a pisaniei din mijlocul său, era însuși spațiul pridvorului, cu băncile sale de piatră, iar pentru acest scop, marea arcadă a noii intrări era cum nu se poate mai potrivită.

Rezultă îndestul din cele de mai sus că lucrările de „săvârșire” din 1499 la care se referă pisania, n-au cum privi decât remanierea pridvorului, întregită de tencuirea pe dinafară a întregului edificiu, tot atunci, sau, oricum, în continuare. Nu e nevoie s-o mai spun, scopul final al acestor operații era realizarea picturii exterioare figurative a lăcașului. Întemeiați pe cercetarea făcută, să vedem deci cum se desfășoară scenariul lor, până la obținerea rezultatului așteptat.

Pe la, sau către, începutul anului 1499, s-a luat hotărârea ca biserica din Bălinești să fie zugrăvită, atât pe dinăuntru, cât și pe dinafară. Decorarea interiorului unui lăcaș de cult cu un ansamblu de

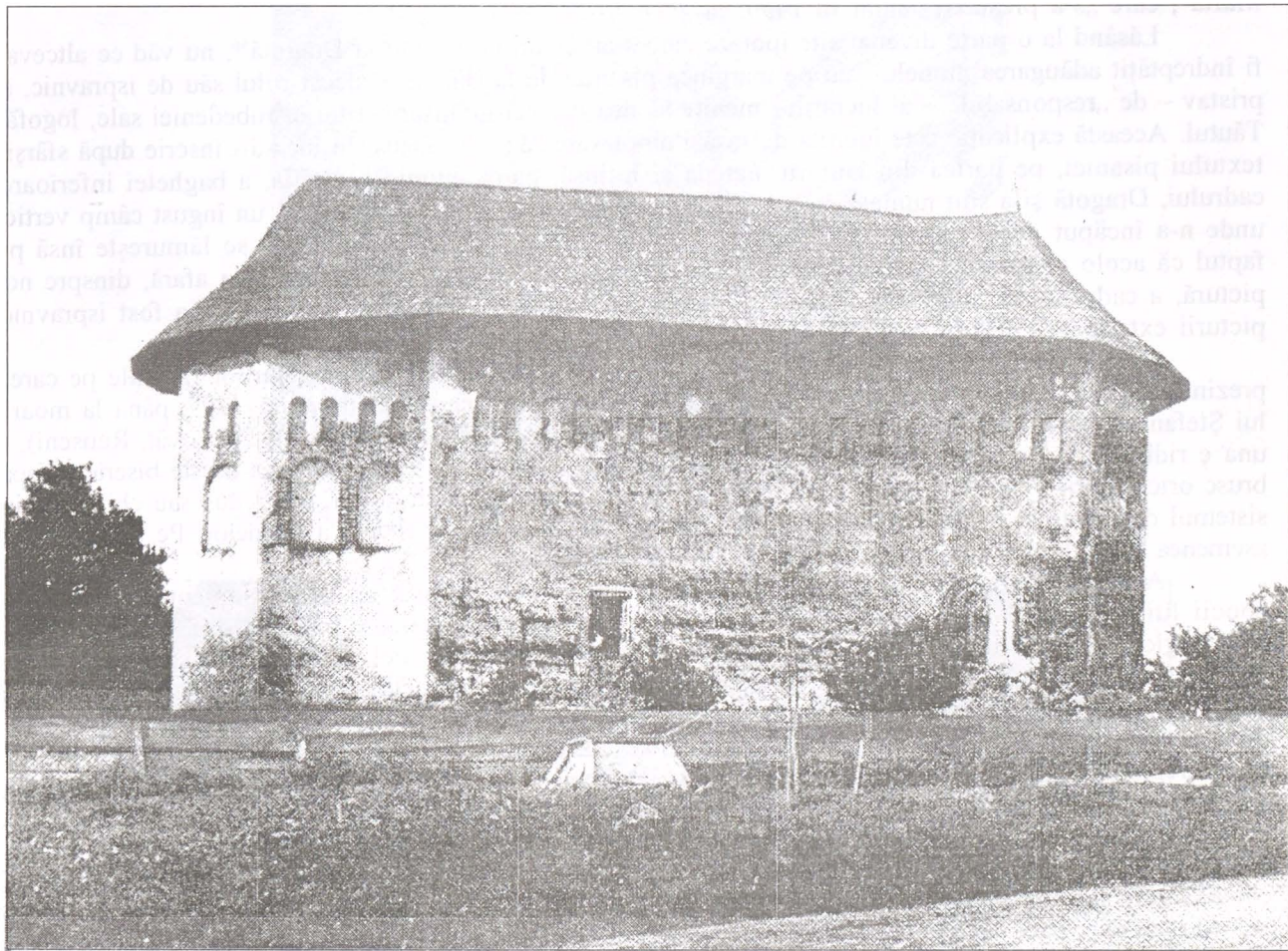


Fig. 3. Biserica din Bălinești înainte de restaurare. Vedere nord (după N. Ghika-Budești).

pictură murală era un lucru destul de obișnuit și, oricum, normal la acea vreme. Din câte știm, nu însă, cel puțin până pe atunci, și aceea a exteriorului său. Totuși, pentru a crea suportul de tencuiei necesar tocmai acestei picturi exterioare, Tăutul nu șovăie să sacrifice decorul plastic și ceramic al fațadelor ctitoriei sale, decor de calitate artistică și „efectul” căruia nu putea fi decât mândru⁵¹. Introducerea la această operație o face, în 1499, remanierea pridvorului deschis, atât de recent adăugat, modificare urmărind atât de recent să pună în evidență și valoare pictura principalei fațade a bisericii, cea meridională. Adaptarea strică însă simetria inițială și dăunează podoabei în piatră cioplită și sculptată a luxosului și elegantului

⁵⁰ După P. Henry, *Monumentele...*, p. 217, *Asediul* era în registrul inferior al *Imnului Acatist*, pe fațada sud.

⁵¹ Discurile originale au fost în mare parte înlocuite de restaurare cu copii, ale căror culori lasă de dorit. Vezi Corina Popa, *op. cit.*, p. 13–14 și n. 26.

pridvor, unic în arhitectura religioasă moldovenească a epocii, ca să nu mai vorbesc de frapanta sa ornamentație ceramică, tencuită odată cu restul.

Pisania poate astfel consemna simbolic „săvârșirea” lăcașului de ziua hramului său din anul 1499 și e așezată central, tot pe fațada sudică, pentru a atrage luarea aminte asupra picturii ce o va înconjuța și asupra legăturii acesteia cu ctitorul și cu ruga pe care o înalță prin ea. Mai întâi, vor fi însă acoperiți cu fresce pereții interiori, apoi cei exteriori, în continuare, o întârziere, sau o amânare, nefiind de conceput după atât de importante și de promptele preparative făcute în acest scop.

Tot pisania ne spune și cui a încredințat Ion Tăutul răspunderea tuturor acestor lucrări: lui Dragotă „Tautulovici” al cărui nume e înscris lăaturalnic pe chenarul ei⁵². Rudă foarte apropiată a ctitorului, Dragotă apare de două ori în 1497, ca pisar, în acte emise de Ștefan cel Mare, unde e menționat, ca mare logofăt, și Ion Tăutul⁵³. În biserica din Bălinești există piatra de mormânt a fiului său „Teodor al lui Dragotă pisarul”, mort, s-ar părea cel târziu în 1491⁵⁴, și cea, amintită aici, pusă de el mamei sale „cneaghina Maria”, care „s-a prestăvit” chiar în 1499; la 23 martie⁵⁵.

Lăsând la o parte diverse alte ipoteze care s-au clădit cu privire la Dragotă⁵⁶, nu văd ce altceva ar fi îndreptățit adăugarea numelui său pe marginea pisaniei de la Bălinești, decât rolul său de ispravnic, sau pristav – de „responsabil” – al lucrărilor menite să dea o nouă înfățișare ctitoriei rubedeniei sale, logofătul Tăutul. Această explicație este întărită de însăși amplasarea acestui adaos. În loc să-l înscrie după sfârșitul textului pisaniei, pe partea din lăuntru, netedă și întinsă, parcă anume potrivită, a baghetei inferioare a cadrului, Dragotă și-a suit numele pe o baghetă laterală, într-un loc inadecvat, pe un îngust câmp vertical, unde n-a încăput decât rupt în trei [fig. 4]. Această alegere, altfel inexplicabilă, se lămurește însă prin faptul că acolo el se află exact în dreptul numelui ctitorului și, totodată, pe fața din afară, dinspre noua pictură, a cadrului: în acest fel simbolic, Dragotă „al Tăutului” arată deci el însuși că a fost ispravnicul picturii exterioare ctitorite de Ion Tăutul⁵⁷.

„Cazul” bisericii din Bălinești își aruncă din plin lumina asupra schimbărilor radicale pe care le prezintă, față de perioada precedentă, fațadele bisericilor moldovenești zidite după 1499, până la moartea lui Ștefan cel Mare. Patru la număr, trei dintre ele sunt ctitorii domnești (Volovăț, Dobrovăț, Reuseni), iar una e ridicată de Luca Arbure, la curțile sale din satul ce-i poartă azi numele. La aceste biserici, dispare brusc orice decor exterior aparent (cărămizi și, mai ales, discuri smălțuite) și este redus sau chiar eliminat sistemul de ocnițe și firide oarbe, nelipsit până atunci din plastica de detaliu a fațadelor. Pe bună dreptate, asemenea transformări duc îndată cu gândul la pictura exterioară.

Articolul de față nu-și propune însă să studieze acest ultim grup de monumente religioase ale epocii lui Ștefan cel Mare și singurul dintre ele care interesează aici e biserica din Volovăț. Prima, cronologic, din tot grupul, aceasta este, într-adevăr, ridicată de Ștefan cel Mare pe când se consumau și se încheiau marile schimbări de la Bălinești. Conform pisaniei sale, zidirea lăcașului a început în 1500 – deci de îndată ce „s-a sfârșit” în felul arătat biserica din Bălinești – și s-a încheiat după mai mult de doi ani (de fapt, după trei sezoane de lucru), la 14 septembrie 1502⁵⁸. Despre biserica din Volovăț s-a spus mereu – pe bună dreptate, de altfel – că reia tipul longitudinal, „arhaic”, de construcție religioasă, depășit de evoluția arhitecturii moldovenești. Însă, în mai simplu decât la Bălinești, acest tip este comun ambelor edificii, iar ce nu s-a spus e că la Volovăț meșterii sunt departe de a se mulțumi să aplice soluții verificate, copiind, mai mult sau mai puțin mecanic, exemplare anterioare. Dimpotrivă, ei ridică cea mai mare dintre bisericile compuse din naos și pronaos ale epocii lui Ștefan, crescând înălțimea clădirii și distanțându-i considerabil zidurile laterale, dacă nu mă înșel până la o lărgime pe care nu o atinseseră încă, pentru a așeza deasupra

⁵² *Supra*, p. 3.

⁵³ Ioan Bogdan, *Documentele lui Ștefan cel Mare*, II, București, 1913, p. 104, 111.

⁵⁴ Al. Lapedatu, *op. cit.*, p. 217. Inscricția se păstrează doar fragmentar, dar Iorga citise pe ea leatul 6..., deci maximum 6999 = 1491, cf. Carmen Bogdan, *op. cit.*, p. 69. Cf. și *Repertoriul* citat, (traducere mai corectă decât la Lapedatu).

⁵⁵ Al. Lapedatu, *op. cit.*, p. 215–217.

⁵⁶ Pentru care, vezi Corina Popa, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁷ Nume de ispravnic pe pisanii, găsim în Moldova în secolul XVI: în 1542–1550, pe episcopul Macarie, cronicarul, la biserica episcopală din Roman și, în 1547, la Voroneț, pe „Marcu pristavul” mitropolitului Grigore Roșca. Vezi G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, în BCMI, XXI, 1928, p. 320, unde, împotriva unor supoziții mai vechi, că Marcu ar fi fost zugrav, se dă termenului de

pristav sensul real de „supraveghetor (...) care are grija conducerii administrative a lucrărilor, a procurării materialelor, a aducerii zidarilor, îngrijind de ce le trebuie...”. Ieromonahul Visarion, egumen și pristav la Sucevița, e amintit ca atare într-o însemnare pe un manuscris, datată 22 iulie 1596. Victor Brătulescu, *Pictura Suceviței și datarea ei*, în „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, XL/5–6, 1964, p. 224 și 227–228. Pe o pisanie, un alt pristav apare în 1642 la mănăstirea Pângărași – Andonie de la Bisericanii, ale cărui rosturi sunt acum indicate, în sensul arătat de G. Balș (*op. cit.*, p. 180). Desigur și egumenii numiți în unele pisanii din secolul XVI, fără altă specificare, dar uneori portretizați, au îndeplinit același rol.

⁵⁸ „... s-a început în... 7008 <= 1500 > și s-a sfârșit în... 7010 <= 1502 > ... septembrie 14.” *Repertoriul Ștefan cel Mare*, p. 183. Data terminării încheie același simbol ca la Bălinești: e ziua hramului bisericii, Înălțarea Sfintei Cruci.



Fig. 4. Biserica din Bălinești. Pisania. Detaliu, bagheta laterală cu numele lui Dragotă al Tăutului.



Fig. 5. Biserica din Bălinești. Pictura exterioră. Detaliu, Maica Domnului cu Isus pe piept (în axul absidei altarului).

leagănului cu cea mai mare deschidere din arhitectura ecleziastică a Moldovei. Această mărire a deschiderii a fost realizată cu ajutorul unui ingenios sistem de susținere și descărcare a dublourilor leagănului – mai numeroase ca oriunde – prin console plasate în capul pilaștrilor laterali, caracteristici tipului. Inovație mai la îndemână, zidurile au fost întărite la exterior, ca măsură de prevedere, cu contraforturi, absente la bisericile moldovenești anterioare de plan longitudinal simplu.

Odată ce acoperirea cu pictură figurativă a fațadelor unei biserici necesitase sacrificarea întregului lor decor ceramic și, în bună parte, a celui plastic, firește că primul va lipsi cu totul, iar al doilea va suferi modificări adecvate la următoarea biserică nou zidită, dacă aceasta va fi destinată *ab initio* să fie zugrăvită și pe dinafară. Or următoarea biserică este cea din Volovăț [fig. 6, 7], ale cărei fațade, cu adevărat, în afară de brusca suprimare a ceramicii smălțuite, au mai suferit, tot brusc, și următoarele schimbări față de exteriorul bisericilor de dinaintea ei:

Ocnițele au fost sensibil micșorate și cele două șiruri ale lor împinse puțin mai sus, pe porțiunea eliberată prin dispariția discurilor, lăsând sub ele întinse suprafețe goale^{58a}; și soclul a dispărut, ceea ce mărește încă întinderea lor; absida [fig. 7] a devenit semicilindrică și pe dinafară, pierzându-și, în plus, și înaltele firide oarbe, cu înguste lezene; sub ocnițe au fost deci cu grijă îndepărtate toate accidentele de nivel de pe fața ei, rămasă astfel curbă și netedă, tăiată doar de o îngustă ferestruică. Neted și întins a devenit și zidul apusean [fig. 6], de pe care portalul a fost „transferat” pe fațada sudică, în locul pe care-l ocupa, de obicei, până atunci, rămânând doar golul unei ferestre, mai mici decât la pronaosurile precedente.

Ne aflăm, hotărât, în fața unei schimbări totale a concepției asupra fațadelor, schimbare dictată de programul acoperirii lor cu aceeași zugrăveală ca la Bălinești, și care nu e decât ceea ce numim, pentru mai târziu, pictura exterioară moldovenească^{58b}.

După o părere general acceptată până în 1972, pictura exterioară a bisericilor moldovenești își are începuturile în prima domnie a lui Petru Rareș (1527–1538). Cel mai important cercetător al acestui fenomen artistic, Sorin Ulea, afirmase chiar, în câteva rânduri, că el apăruse dintr-o dată, în 1530, din inițiativa acestui voievod, la biserica Sf. Gheorghe a curților domnești din Hârlău, ridicată de Ștefan cel Mare în 1492⁵⁹. Sorin Ulea își va argumenta într-un amănunțit studiu iconografic aceeași opinie, mai târziu, în 1984, susținând chiar că însăși ideea acestei picturi aparține lui Petru Rareș⁶⁰.

Între timp, datarea în 1530 și, în general, pe vremea lui Petru Rareș, a începuturilor în cauză, fusese însă contestată. Încă mai dinainte, unii cercetători își exprimaseră – mai mult sau mai puțin în fugă – părerea că pictura exterioară moldovenească, așa cum o cunoaștem din monumentele ei „clasice”, și-ar avea punctul de plecare, sau, mai degrabă, premisele, în unele crâmpie izolate de frescă, decorative (bandouri, etc.) sau figurative (busturi de sfinți în ocnițe), pe care le-au bănuțit a aparține epocii lui Ștefan cel Mare^{60a}. În 1972, a fost însă pentru întâia oară susținută părerea că „în jurul anului 1530 trecuseră ca la trei decenii de la apariția primelor ansambluri de pictură exterioară moldovenească”. Această nouă și, pe atunci, mai mult decât surprinzătoare, datare, aparține autorului rândurilor de față⁶¹, care a reluat, dezvoltând-o, argumentarea ei, într-o lucrare redactată un an mai târziu și publicată în 1976⁶². Încă de la primul studiu, părerea mea în această privință era limpede formulată de pasajul următor: „pictura exterioară moldovenească n-a apărut pe timpul lui Petru Rareș, formele imuabile, grandoarea, calitatea decorativă și extraordinara rezistență tehnică pe care i le cunoaștem fiind – cum e și firesc – rodul unei evoluții și al unor experimente pe care timpul le-a sacrificat (s-ar putea ca nu total și ca cercetarea atentă a resturilor de tencuială veche, pictată sau nu – câtă a scăpat nedecapată de restaurările moderne – să dea rezultate surprinzătoare). Au rămas însă fațadele bisericilor care renunță brusc și fără întoarcere la tradiționala strălucire a ceramicii smălțuite și elimină sau reorganizează tot atât de tradiționalul sistem de ocnițe și arcade oarbe, pentru a crea cât mai mari suprafețe netede, pe întinsul cărora să poată fi așternut noul decor de zugrăveală iconografică (adaptat concomitent și la fațadele unor lăcașuri mai

^{58a} Pe fațada nordică se vede azi doar rândul de ocnițe mari. Trebuie însă spus că tencuiala actuală de la partea de sus a zidurilor (cuprinzând ocnițele) e modernă.

^{58b} Sub ocnițe, singurele accidente pe suprafețele zidurilor sunt create de contraforturi, socotite cu rol static și subliniind totodată înădrirea cu bazilica învecinată a Rădăușilor. Dar, pe de o parte, aceste elemente de sprijin vor fi folosite și la ctitorii ale lui Petru Rareș, zugrăvite pe dinafară, pe de alta, în anul terminării Volovățului se va imagina soluția pentru ca biserica Arbure să se poată lipsi de ele. Am socotit necesară această observație, dar trebuie să ne oprim la ea, pentru a nu depăși limitele pe care ni le-am fixat.

⁵⁹ Vezi, mai ales, Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică...*, I, p. 90.

⁶⁰ Idem, *La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue?*, în „Revue roumaine d'histoire”, XXIII/4, 1984, p. 285–311, 5 fig.

^{60a} Cf. *infra*, p. 17 și n. 108.

⁶¹ D. Nastase, *Ideea imperială în Țările Române. Geneza și evoluția ei în raport cu vechea artă românească (secolele XIV–XVI)*, „Fondation Européenne Dragan”, 9, Atena, 1972, p. 8–9 și n. 13, p. 24–26.

⁶² Idem, *L'héritage impérial byzantin dans l'art et l'histoire des pays roumains*, Milano, 1976, p. 5–10. Pentru data redactării ei și pentru conferința ținută la 1 martie 1973 pe care o dezvoltă, *ibidem*, *Avertissement* și p. 51.

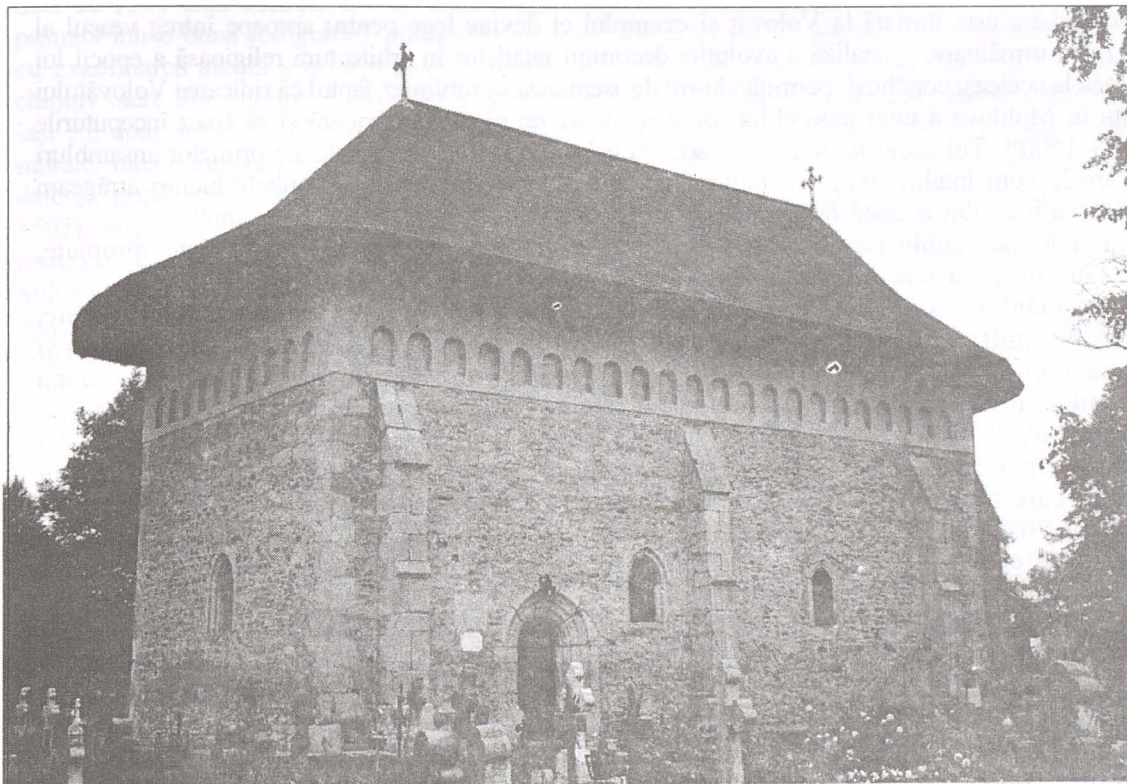


Fig. 6. Biserica din Volovăț. Vedere sud-vest.



Fig. 7. Biserica din Volovăț. Absida.

vechi). Această schimbare este inițiată la Volovăț și exemplul ei devine lege pentru aproape întreg veacul al XVI-lea.⁶³ În lucrarea următoare, o analiză a evoluției decorului fațadelor în arhitectura religioasă a epocii lui Ștefan cel Mare ducea la aceleași concluzii, permițându-mi de asemenea să subliniez faptul că ridicarea Volovățului presupune existența în Moldova a unor ansambluri premergătoare de pictură exterioară și să fixeze începuturile acesteia la anii 1498–1500⁶⁴. Tot acolo făceam precizarea că cel puțin temele principale ale primelor ansambluri vor fi acelea pe care le vom întâlni apoi, pe vremea lui Petru Rareș⁶⁵. În sfârșit, în ambele lucrări atrăgeam atenția asupra posibilității ca din această fază a începuturilor să fi rămas unele urme de pictură⁶⁶.

Autorii unor lucrări publicate ulterior, au ajuns și ei la rezultate similare, sau foarte apropiate, care coroborează sau confirmă tezele de mai sus, adăugându-le și unele elemente noi.

Existența la mănăstirea Probota a unei biserici ctitorite de Ștefan cel Mare, azi total ruinată, era cunoscută mai de mult⁶⁷. Făcând săpături la ruinele „Probotei vechi”, arheologii Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna au identificat, în adevăr, resturile unei biserici ridicate de Ștefan cel Mare, după părerea lor în cursul primilor săi 10 ani de domnie („Probota I”), prăbușite însă repede și refăcute tot de el, după 1490 („Probota II”), și acest lăcaș „căzând” la rândul său în destul de scurtă vreme⁶⁸. La ambele monumente, săpăturile au dat la iveală câte un mic fragment de pictură exterioară, de crezut iconografică, despre care nu există nici un altfel de indiciu⁶⁹, dar, de la care pornind, autorii încearcă unele generalizări privind zugrăvirea pe dinafară a bisericilor lui Ștefan cel Mare⁷⁰. Oricum, aceste mărturii probează existența, pe fațadele unora dintre ele, a unor elemente contemporane de decor figurativ pictat, mai întins sau mai restrâns⁷¹.

Din 1978, problema începuturilor picturii exterioare moldovenești a fost reluată de Ion Solcanu⁷². Citând prima dintre lucrările în care abordasem aceeași temă⁷³, I. Solcanu⁷⁴ adoptă părerile mele, formulate acolo, asupra ei, dezvoltând chiar, analitic, unele din argumentele avansate în sprijinul lor⁷⁵. Mai cu seamă însă, ceea ce le adaugă nou și valoros, sunt re-datările ansamblului de pictură al bisericii Arbure și, în subsidiar, dar nu mai puțin important, a picturii exterioare de la Bălinești. Anterior, istoricii artei noastre medievale admiteau, fără obiecții, că exteriorul bisericii Arbure a fost pictat în 1541, de o echipă condusă de Dragoșin, sau Dragoș, „fiul popii Coman din Iași”. După unii dintre cercetătorii problemei, și pictura interioară a lăcașului se datora aceluiași zugrav și atelierului său, după altă părere ea fiind însă mai veche⁷⁶. Numele pictorului și

⁶³ *Ideea imperială în Țările Române...*, p. 25–26.

⁶⁴ *L'héritage impérial byzantin...*, p. 5–8.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 8.

⁶⁶ *Ideea imperială...*, p. 25 (vezi pasajul reprodus aici); *L'héritage...*, p. 5.

⁶⁷ Corina Nicolescu și Florentina Jipescu, *Din trecutul mănăstirii Probota*, în SCIA, III/1–2, 1956, p. 292–298. Cf. nota următoare.

⁶⁸ Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna, *O primă ctitorie și necropolă voievodală datorată lui Ștefan cel Mare: mănăstirea Probota*, în SCIA, seria *Artă plastică*, 24, 1977, vezi p. 207 sq. Pentru istoricul și bibliografia anterioară a problemei, *loc. cit.*, p. 207–208.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 212–213 („Probota I”), 223–224 („Probota II”).

⁷⁰ *Ibidem*, p. 219–221.

⁷¹ Cf. mai sus și *infra*, p. 17 și n. 108. Se citează și studiul meu *Ideea imperială în țările române...*, dar numai pentru a se arăta că, „deși acesta [= D. Nastase] acceptă [sic!] ideea apariției picturii exterioare moldovenești... către sfârșitul domniei lui Ștefan cel Mare”, autorii își manifestă, cum spun, „cu privire la restul interpretărilor conținute... o serie de rezerve pe care le vom exprima cu alt prilej” (*ibidem*, n. 74), ce însă nu s-a ivit încă. Pentru fragmentele de pictură exterioară de la Probota veche, cf. și V. Drăguț, *Pictura murală din Moldova. Sec. XV–XVI...*, București, 1982, p. 11 și n. 36, 37, p. 22 și n. 83.

⁷² Ion Solcanu, *Realizări artistice*, în volumul colectiv *Petru Rareș*, redactor coordonator Leon Șimanschi, București, 1978, p. 304–306; idem, *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure. II – Pictura exterioară. Începuturile picturii exterioare din Moldova*, în AIIAI, XVIII, 1981, p. 167–181 (cu rezumat francez). Versiune engleză prescurtată, *Beginnings of Exterior Painting in Moldavia*, în „Nouvelles études d'histoire”, VI/1, 1980, p. 175–190. Voi cita versiunea română, completă (în continuare, *Arbure II*).

⁷³ D. Nastase, *Ideea imperială...*, n. 13, p. 24–26.

⁷⁴ *Realizări...*, p. 305, n. 25.

⁷⁵ Cum ar fi acela al evoluției anterioare și experimentelor necesare pentru a se ajunge la „forme imuabile, grandioase, calitatea decorativă și extraordinara rezistență tehnică pe care i le cunoaștem” picturii exterioare, D. Nastase, *supra*, p. 12; vezi și idem, *L'héritage...*, p. 5: „... la conception grandiose dont relève cette peinture, son décorativisme, ses formes immuables correspondant à une iconographie fixe, supposent une évolution, qui est précisément celle parcourue par l'art moldave, et tout particulièrement par la peinture (...), du temps d'Etienne le Grand à celui de Pierre Rareș. Par ailleurs, l'extraordinaire résistance technique – qui a frappé tout le monde – des ensembles conservés de l'époque de ce dernier, a une explication très simple: elle est, comme de juste, le fruit d'amélioration répétées, d'expériences que le temps a sacrifiées” (peut-être pas totalement). Cf. I. Solcanu, *Realizări...*, *loc. cit.*, reluat în idem, *Arbure II*, p. 168.

Deși se declară de acord cu argumentele și observațiile mele, I. Solcanu califică totuși datarea ce se sprijină pe ele doar drept ipoteză de lucru (*Realizări...*, p. 305, n. 25). Argumentarea acestei datări conține însă elementele esențiale ale unei demonstrații, ale cărei concluzii sunt categorice din 1972. E drept că acest caracter de demonstrație e accentuat și încă dezvoltat în lucrarea următoare, care nu mai îngăduie oricum o asemenea calificare, dar care, pe acele vremuri, nu i-a putut fi accesibilă autorului. Un studiu de mai mari dimensiuni, intitulat *Geneza picturii exterioare moldovenești*, pe care îl redactasem într-o primă formă, încheiată în 1972, a fost comunicat direcției de atunci a Institutului de istoria artei din București. El conține o lungă și complexă argumentare analitică a aceleiași datări, argumentare ce ar trebui, firește, adusă la zi, dar care rămâne valabilă în punctele ei principale, prezentate pe scurt în lucrările publicate.

⁷⁶ Pentru precizări, vezi I. Solcanu, *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure (I). Pictura interioară*, în AIIAI, XII, 1975, p. 35–37.

data de 1541 erau consemnate de o inscripție zugrăvită în glaful ușii dintre pronaos și naos (azi ștearsă, dar păstrată într-o bună fotografie), publicată de Vasile Grecu în 1924⁷⁷. Reluând lectura inscripției și confruntând-o cu examinarea atentă a unor refaceri parțiale ale portretelor ctitoricești (cel votiv și cel funerar) și ale unor chipuri sacre din interior, I. Solcanu a demonstrat că (lecțiunea sa) „Dragosin zugrav, fiul lui pan Coman din Iași”, e doar autorul acelor refaceri – puține și bine delimitate –, efectuate în 1541, dar nicidecum al picturii murale, interioare sau exterioare, a bisericii⁷⁸. Ansamblul de pictură de la Arbure e deci oricum anterior acestei date și, după opinia aceluiași cercetător, el a fost executat îndată după construirea monumentului (ridicat în 1502), interiorul fiind zugrăvit în 1503–1504⁷⁹, iar exteriorul imediat după aceea⁸⁰. Rezervându-mi dreptul să reiau cu alt prilej în discuție această datare, voi reține acum doar faptul, privind direct subiectul nostru, că I. Solcanu pune în legătură pictura exterioară de la Arbure cu cea de la Bălinești, pe care o socoate executată odată cu cea interioară, „în primul deceniu al secolului al XVI-lea”, perioadă în care, după părerea sa, aceste două ansambluri „își dispută întâietatea”⁸¹. Cel puțin în ce privește Bălineștii, rezultatele cercetării de față confirmă pe deplin această opinie și, în plus, tind să arate că întâietatea disputată revine ctitoriei logofătului Tăutul⁸². Pe un plan mai larg, mai general, aceleași rezultate împlinesc peste așteptări și fără putință de tăgadă, speranța, pe care mi-o exprimasem încă mai dinainte, în posibilitatea de a se fi salvat unele urme din ansamblurile de pictură exterioară dinspre sfârșitul domniei lui Ștefan cel Mare⁸³.

La Bălinești, așa cum mai există, sau sunt atestate, aceste urme permit identificarea următoarelor teme iconografice și a dispoziției lor⁸⁴:

1. *Rugăciunea tuturor sfinților*, pe absida altarului. Se mai disting siluetele sfinților. În ax, deasupra ferestrei, Maica Domnului cu Isus pe piept (Platitera)^{84a}; ambii au nimburi în relief [fig. 5], care apar și în pictura interioară. Pe același spațiu pare a se da o pondere mai mare anumitor figuri sacre (ca Sf. Nicolae, patronul lăcașului și arhanghelul Mihail), zugrăvite în ocnitele mari, păstrate numai acolo, se vede în acest scop.

2. *Imnul Acatist*, pe fațada de sud⁸⁵, cu *Asediul Constantinopolului* în partea de jos, lângă intrarea în pridvorul deschis⁸⁶.

3. *Deisis*, destul de mare, pe aceeași fațadă, dedesubtul pisaniei.

4. *Judecata de Apoi*, acoperind contraabsida apuseană. Printre damnați, I. D. Ștefănescu semnală „les groupes des Juifs et des Latins”⁸⁷.

5. *Serafimi* și *heruvimi*, vizibili încă în câteva ocnite mici.

Din cele cinci teme principale ale picturii exterioare moldovenești (*Imnul Acatist*, *Asediul Constantinopolului*, *Judecata de Apoi*, *Arborele lui Ieseu*, *Rugăciunea tuturor sfinților* [„*Marea rugăciune a absidelor*”])⁸⁸, nu lipsește din această listă decât *Arborele lui Ieseu*. Prezența celorlalte teme de căpetenie și faptul că *Arborele* e nelipsit din toate ansamblurile păstrate, dovedesc însă că el a existat și la Bălinești, plauzibil pe întinsa fațadă nordică⁸⁹. Serafimii și heruvimii ocupă și ei locurile lor obișnuite, iar variante ale *Rugăciunii* de sub pisanie vor apare și mai târziu, în amplasări corespunzătoare. Nu încapă îndoială că alte teme importante, ce revin sistematic în cazurile cunoscute⁹⁰, completeau pe cele relevate. Ce ne interesează este însă faptul că

⁷⁷ V. Grecu, *Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei*, în „Byzantion”, I, 1924, p. 282.

⁷⁸ I. Solcanu, *op. cit.*, p. 37 sq.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 50–51.

⁸⁰ „... Decorarea fațadelor acestei biserici [Arbure] s-a realizat imediat după pictarea interiorului, adică după 1504”. Idem, *Arbure II*, p. 179 (sublinierea autorului); cf. p. 175. Încă în încheierea articolului său asupra picturii interioare de la Arbure, I. Solcanu nota că rezultatele cercetării întreprinse acolo deschid „o nouă perspectivă asupra datării picturii exterioare de la biserica Arbure” (*Datarea... Arbure (I). Pictura interioară*, p. 53).

⁸¹ Idem, *Arbure II*, p. 180. Cf. tabelul de la p. 172–173 și *passim*, apropieri între cele două ansambluri.

⁸² Cf. *supra*, p. 9–10 Biserica Arbure a fost zidită între 2 aprilie și 29 august (ziua, iarăși simbolică, a hramului) 1502 (vezi traducerea pisaniei la G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 117), nu 1503, cum s-a trecut din greșală în *Repertoriul Ștefan cel Mare*, p. 184 și, de acolo, în alte publicații. Arcosolul mormintelor ctitoricești a fost însă instalat în pronaos în aprilie 1503 (*Repertoriul* citat, p. 269–270).

⁸³ Vezi *supra*, p. 12, 14.

Într-o comunicare cu titlul *Mărturia lui Dosoftei despre zugrăveala pe din afară a bisericilor lui Ștefan cel Mare*, prezentată la simpozionul „Ștefan cel Mare”, Iași 16–17 aprilie

1992, Petre Ș. Năsturel relevă o expresie sugestivă din Cronica în versuri *Domnii Țării Moldovei* a mitropolitului Dosoftei, după care „Ștefan acel Bun” „lui Hristos sălaşe au făcut”, biserici „zugrăvite de dau strălucoare”: sprijinit și pe alte documente, autorul arată că această „strălucoare” nu putea veni decât de la pictura exterioară cu care își înzestraseră Ștefan lăcașurile ctitorite de el.

⁸⁴ Cf. și I. Solcanu, *Arbure II*, p. 171–173, tabelul nr. 2.

^{84a} Corina Popa, *op. cit.*, p. 26, care observă și că „apare aici o deplină concordanță între logica decorului interior și a celui exterior”.

⁸⁵ P. Henry, *Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akathiste dans la peinture murale extérieure de Bukovine*, în „Mélanges”, Bibliothèque de l'Institut français de hautes études en Roumanie, 1928, p. 34; idem, *Monumentele...*, p. 217.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 217, 219.

⁸⁷ I. D. Ștefănescu, *Eglise de Bălinești*, p. 24.

⁸⁸ Sorin Ulea, *Originea și semnificația...*, I, p. 69, sq.; II, p. 37.

⁸⁹ Cf. I. Solcanu, *Arbure II*, p. 179–180 și tabel 2, care se întemeiază și pe prezența, ulterior, a acestei teme pe aceeași fațadă, la Homor, ctitorie tot boierească.

⁹⁰ Pentru *Parabola fiului risipitor* și *Vămile Văzduhului*, vezi Sorin Ulea, în lucrările sale asupra picturii exterioare moldovenești, în ultimul rând în *La peinture extérieure moldave: où, quand et comment...*, p. 293–294; cf. I. Solcanu, *Arbure II*, p. 178–179.

pictura exterioară de la Bălinești acoperea în întregime fațadele bisericii, fiind executată pe o preparație de tencuială așternută cu grijă în acest scop pe toată suprafața lor, și că ea cuprindea teme principale și alte elemente iconografice caracteristice ansamblurilor moldovenești de acest gen.

Nu însă o biserică boierească, fie și a primului dregător al țării, ne-am aștepta să introducă o inovație de talia picturii exterioare⁹¹. Așa cum Luca Arbure își ridică tot atunci ctitoria „cu sprijinul” domnului său⁹², și așa cum va face mai târziu marele logofăt Teodor Bubuiog cu Petru Rareș⁹³, logofătul Tăutul nu putea în această privință decât să urmeze pilda, sau cel mult, să se alăture inițiativei lui Ștefan cel Mare. Acesta din urmă pare a fi fost și cazul. E adevărat că hotărârea de a ridica biserica din Volovăț, cu exteriorul întru totul pregătit pentru a primi noua și somptuoasa podoabă, presupune și ea preexistența unuia sau mai multor modele domnești. Totuși, pictura exterioară n-a putut fi executată la Bălinești decât concomitent, sau aproape, cu acestea. Și iată de ce:

În arhitectura religioasă a epocii lui Ștefan cel Mare, până în 1498 decorația fațadelor era obținută, în forma sa cea mai evoluată, din îmbinarea elementului plastic, înalte firide oarbe și ocnițe, cu cel aparent, din ceramică smălțuită, dispusă în benzi continue, orizontale și verticale, ce învăluiau uneori întreaga masă construită în adevărate rețele⁹⁴. Învederat, o astfel de decorație n-ar fi permis desfășurarea unei picturi iconografice compoziționale, cât de cât întinse, acesta fiind și motivul pentru care a trebuit sacrificată la Bălinești. Or ornamentația ceramo-plastică a vremii lui Ștefan cel Mare își face o ultimă – și strălucită – apariție la biserica Sf. Ioan, cu care domnul își înzestrează curțile din Piatra și a cărei zidire se încheie la 11 noiembrie 1498⁹⁵. Operațiile de înlocuire a acestei ornamentații arhitecturale prin pictura exterioară, nu puteau deci începe mai devreme de 1499, anul din pisania de la Bălinești.

Am arătat de mult, succint dar suficient, în ce măsură își găsește această schimbare revoluționară explicația în evenimentele istorice de atunci, ale domniei lui Ștefan⁹⁶. Ceea ce trebuie însă subliniat acum, e rolul jucat de logofătul Tăutul în desfășurarea acestor evenimente. Tot în 1499, la 12 iulie, s-a perfectat la Hârlău, cu participarea Ungariei, tratatul de pace cu Polonia⁹⁷, sancționând și angajarea Moldovei în coaliția antiotomană, formată încă din anul precedent de cele două regate catolice⁹⁸. Or, în prepararea și semnarea tratatului de la Hârlău un rol important, dacă nu primul, se arată a fi revenit logofătului Tăutul⁹⁹. Buzuindu-se pe această alianță, și profitând de faptul că Poarta se afla, tot din 1499, în război și cu Veneția¹⁰⁰, Ștefan atacă, încă înainte de semnarea tratatului, o oaste turcească¹⁰¹, iar în 1500 refuză plata tributului¹⁰², act ce echivala cu declanșarea unui conflict militar deschis cu imperiul otoman. Nu se poate însă sprijini decât pe unguri, cu polonii reintrând, dimpotrivă, repede în conflict și invadând Pocuția¹⁰³. În aceste condiții, ostilitățile cu turcii nu durează mult¹⁰⁴, dar pacea nu se încheie formal decât în 1503¹⁰⁵. Și iată că, tot în 1503, îl întâlnim tratând cu polonii pe Ștefan însuși, însoțit însă de același logofăt Tăutul¹⁰⁶.

⁹¹ Remarcă valabilă și pentru biserica Arbure, în eventualitatea, practic nulă, ca zugrăvirea ei s-o fi precedat pe cea a Bălineștilor.

⁹² Cum va preciza în pisanie. G. Balș, *loc. cit.*

⁹³ Vezi pisania de la Homor, în care Bubuiog afirmă că a ridicat biserica – ce va fi pictată, se știe, și la exterior – „la îndemnul și cu ajutorul” lui Petru Rareș, înfățișat, el, în tabloul ctitoricesc. O traducere recentă a pisaniei, la Maria Magdalena Székely, *Marii logofeți ai Moldovei*, în „Studii și materiale de istorie medie”, XIII, 1995, p. 99.

⁹⁴ D. Nastase, *L'heritage...*, p. 5–6. Mai pe larg asupra acestor structuri decorative, idem, în *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 318, 323–324, 332.

⁹⁵ După pisania ei, biserica Sf. Ioan din Piatra a fost zidită între 15 iulie 1497 și 11 noiembrie 1498. *Repertoriul Ștefan cel Mare*, p. 160.

⁹⁶ D. Nastase, *Ideea imperială...*, p. 7–8; idem, *L'heritage...*, p. 7–8.

⁹⁷ I. Bogdan, *Documentele lui Ștefan cel Mare*, II, p. 417–441.

⁹⁸ Pentru organizarea acestei „ligi” antiotomane a „puterilor creștine Jagellonice”, și pentru aderarea la ea „în principiu” a lui Ștefan, încă de atunci, vezi I. Ursu, *Ștefan cel Mare și turcii*, București, 1914, p. 156 sq. Mai recent: Veniamin Ciobanu, *Țările române și Polonia. Secolele XIV–XVI*, București, 1985, p. 90–92; Eugen Denize, *Ștefan cel Mare și războiul otomano-venețian din 1499–1503*, în „Revista de istorie”, 41/10, 1988, p. 979–980.

⁹⁹ Ștefan S. Gorovei, *Activitatea diplomatică a marelui logofăt Ioan Tăutul*, în „Suceava. Anuarul Muzeeului Județean”, V, 1978, p. 245 (și întreg articolul, pentru acest fel de activitate a logofătului); I. Corfus, *Încă un cuvânt de-al lui Neculce se dovedește a nu fi legendă*, în „Studii”, 17, 1964, nr. 3, p. 597–598; cf. Corina Popa, *op. cit.*, p. 9, 35; cf. și *supra*. La începutul războiului moldo-polon, în 1497, fiind în solie la Ioan Albert, regele Poloniei, Tăutul și marele vistiernic Isaac au fost închiși de acesta la Lvov. În 1499, la încheierea tratatului, Ioan Albert concede marelui vornic moldovean câteva sate pe viață, ceea ce poate fi socotit drept o despăgubire. Vezi Șt. S. Gorovei, *loc. cit.*

¹⁰⁰ I. Ursu, *op. cit.*, p. 168–169; cf. p. 172; E. Denize, *op. cit.*, p. 978 sq.

¹⁰¹ *Istoria României*, II, București, 1962, p. 547 (autorii capitolului, B. Cîmpina – M. Berza); E. Denize, *op. cit.*, p. 982.

¹⁰² Pentru detalii – era, de fapt, numai un rest de haraci – I. Ursu, *op. cit.*, p. 167–169.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 174 sq.; *Istoria României*, II, p. 549; cf. V. Ciobanu, *op. cit.*, p. 92–97.

¹⁰⁴ Pentru desfășurarea lor, I. Ursu, *op. cit.*, p. 166–171; *Istoria României*, II, p. 547–548; E. Denize, *op. cit.*, p. 982–985.

¹⁰⁵ I. Ursu, *op. cit.*, p. 172. „Ștefan a fost cuprins în tratatul Ungariei cu Turcia, încheiat la 22 februarie 1503”, *loc. cit.*; cf. E. Denize, *op. cit.*, p. 980, 982.

¹⁰⁶ I. Bogdan, *op. cit.*, p. 476; Șt. S. Gorovei, *op. cit.*, p. 248.

Potrivirea datelor e izbitoare. O dată cu refuzul tributului și cu începutul conflictului, Ștefan începe să ridice biserica din Volovăț¹⁰⁷, prima din cele special pregătite pentru a primi proaspăta podoabă a picturii exterioare. Fără îndoială, tocmai din cauza problemelor noi și neobișnuite pe care le pune programul acestei decorații, construcția lăcașului durează mult mai mult decât de obicei, terminându-se în 1502, toamna, până a nu se încheia pacea. Adaptarea fațadelor sale, prezumă existența cel puțin a unui ansamblu domnesc de pictură exterioară, realizat între timp, concomitent cu care, sau urmându-i strâns exemplul, secundându-l așa zice, logofătul Tăutul îl va pune în lucru pe al său, pe măsura rangului său de prim dregător al lui Ștefan cel Mare și a rolului capital pe care-l jucase în slujba acestuia în împrejurările arătate. Dacă acest exemplu a fost al unui monument sau al mai multora, dacă în scurtul interval dintre partea finală a anului 1498, când putuse, cel mai devreme, să fie plănuită o asemenea schimbare, și anii 1500–1502, se încercaseră mai multe formule, eventual unele parțiale, nu intră acum în preocupările noastre. La fel, dacă aceste începuturi au fost sau nu precedate de unele elemente izolate și limitate ca întindere, fie decorative, fie figurative, zugrăvite pe zidurile exterioare ale bisericilor moldovenești¹⁰⁸. Ceea ce credem că putem stabili, cu ajutorul și a concordanței de date puse în lumină, e că pictura exterioară moldovenească, așa cum o cunoaștem din monumentele veacului XVI, a apărut foarte curând după terminarea bisericii Sf. Ioan din Piatra (11 noiembrie 1498, dată ce devine termenul ei *post quem*), și înaintea construirii bisericii din Volovăț (1500–1502), ale cărei paramente exterioare au fost concepute anume pentru a primi acest veșmânt¹⁰⁹. După cum o dovedește un document irecuzabil, imaginea ei din tabloul votiv, biserica din Bălinești a logofătului Tăutul a fost și ea pictată pe dinăuntru și pe dinafară tot pe atunci, lucrări de amenajare și de pregătire în vederea acoperirii cu pictură iconografică a exteriorului ei fiind executate încă din 1499. Sacrificându-i decorul ceramo-plastic, ansamblul de pictură exterioară de la Bălinești a îmbrăcat în întregime zidurile monumentului. Iconografia sa cuprindea, atât temele principale, cât și alte elemente pe care le vom reîntâlni în ansamblurile de mai târziu. Nu însă marele logofăt era în măsură să inițieze pictura exterioară, el neputând în această privință decât să se conformeze modelului oferit, sau propus, de domnul său. Nu totuși mai târziu, ci aproape, sau chiar laolaltă cu Ștefan. Această simultaneitate presupune o hotărâre în acord, dar în care întâiul său sftetic își secondează suveranul: întocmai ca în hotărârile luate de cei doi în problemele ridicate de scurta dar frământata perioadă în care se înscrie apariția picturii exterioare moldovenești. Împrejurările reale în care s-a născut această pictură, coroborate cu iconografia ei, confirmă caracterul ei antiotoman și antilatin totodată, stabilit de Sorin Ulea¹¹⁰, dar cu un recul de trei decenii față de datarea preconizată de acesta. S-a văzut, într-adevăr, că într-un studiu din 1984, Sorin Ulea ajunge la concluzia, pe care o consideră definitivă, că pictura exterioară moldovenească a apărut în 1530, la biserica Sf. Gheorghe din Hârlău, din inițiativa lui Petru Rareș¹¹¹. Punându-se reciproc în lumină, tabloul votiv de la Bălinești și biserica din Volovăț dovedesc că începuturile acestei picturi se situează în realitate la încheierea veacului XV, în condițiile istorice specifice examinate mai sus. Iar ca atare, considerăm că meritul apariției ei trebuie transferat de la Petru Rareș la ilustrul său părinte.

¹⁰⁷ Amintind și enumerând foarte pe scurt – dar complet – condițiile externe favorabile din 1498–1500, Paul Henry, *Monumentele...*, p. 68, intuiește relația dintre ultimul război împotriva turcilor la care pornește Ștefan cel Mare și biserica din Volovăț pe care o începe tot atunci, închinând-o Înălțării Sfintei Cruci. Cf. Virgil Căndea, *Semnificația politică a unui act de cultură feudală*, în „Studii”, 16/3, 1963, p. 656, n. 3. Pentru acest hram și pentru rolul pe care i-l atribuie Ștefan în ideologia luptei sale antiotomane, D. Năstase, *Ideea imperială...*, p. 7–10; idem, *L'héritage...*, p. 7–8, 10–11; cf., în ultimul rând, idem, *Ștefan cel Mare împărat*, în „Studii și materiale de istorie medie”, XVI, 1998 (sub tipar).

¹⁰⁸ Vezi: Corina Nicolescu, *Aria în epoca lui Ștefan cel Mare*, p. 354; Lia Bătrâna și A. Bătrâna, *op. cit.*, p. 212–213 (fragmentul de frescă exterioară de la „Probota I”), 220 și *passim*; I. Solcanu, *Arbure II*, p. 168–169. Se știe azi că pe bisericile lui Ștefan cel Mare ceramica smălțuită era însoțită de unele ornamente zugrăvite, foarte simple – imitații de cărămizi, motive geometrice și vegetale elementare – așternute pe o pojghiță de mortar, fin ca un glet, dar foarte rezistent. Vezi D. Năstase, *Biserica mănăstirii Tazlău și locul ei în evoluția stilului moldovenesc*, în SCIA, seria artă plastică, 13/1, 1966, p. 110 și n. 6; Idem, în *Istoria artelor plastice...*, I, p. 324, 325–326. Cf. Eugenia Greceanu, *Paramentul medieval*, în „Revista monumentelor și muzeelor.

Seria Monumente istorice și de artă”, XLIV/1, 1975, p. 28–29. Oricând ar fi apărut ea, această decorație aparține unui gen răspândit în evul mediu (vezi *op. cit.*, întregul studiu, p. 25–40), practicat deasemenea în Muntenia (Cristian Moisescu, *Decorația exterioară zugrăvită pe tencuială a monumentelor din Țara Românească (secolele XIV–XVII)*, în același periodic, XLIII/1, 1974, p. 54–58; E. Greceanu, *loc. cit.*, p. 29–30) și în Transilvania (*loc. cit.*, p. 35–36) și care nu trebuie amestecat cu pictura exterioară (cf. L. Bătrâna și A. Bătrâna, *loc. cit.*, p. 220) de care ne ocupăm: în bisericile de apogee ale epocii lui Ștefan ea nu e decât un modest complement al ornamentului aparent, la același nivel pe fața zidului și, ca atare, va fi înecat odată cu acesta sub mortarul de preparație a ansamblurilor iconografice. E adevărat că motive de același gen vor fi reluate și ca podoabe provizorii ale acestui strat de preparație, unde vor avea însă, fatal, aceeași soartă. Cf. *supra*, p. 6 și n. 44, 45.

¹⁰⁹ Cf. D. Năstase, *L'héritage...*, p. 5–8.

¹¹⁰ Vezi, în special, lucrarea sa *Originea și semnificația ideologică...*, I, II.

¹¹¹ Idem, *La peinture extérieure moldave: où, quand et comment...*. Aceași dată fusese anterior avansată de autor în mai multe rânduri, începând din 1959. (Idem, *Portretul funerar al lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareș – și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în SCIA, VI/1, 1959, p. 69). Cf. *supra*, p. 12 și n. 59, 60.

PDIA



21.912

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

43/1996

Au cours de la dernière décennie du XV^e siècle, Ion Tăutul (+ 1511) grand logothète (chancelier) de Moldavie, fit bâtir auprès de sa résidence seigneuriale de Bălinești, dans le nord du pays, une église sous le vocable de Saint-Nicolas. Outre sa peinture murale intérieure, dont la date est controversée, mais qui fut en tout cas réalisée du vivant du fondateur (donc avant 1511), cette église garde très peu de traces d'un ensemble de peinture extérieure, daté 1535–1538 par Sorin Ulea, le chercheur le plus réputé de ce phénomène artistique.

La peinture extérieure moldave constitue la création la plus remarquable de l'art roumain ancien. Selon l'opinion la plus répandue parmi les spécialistes, son apparition eut lieu vers les débuts des années trente du XVI^e siècle. Sorin Ulea croit même pouvoir préciser que le premier ensemble en fut exécuté en 1530 sur les façades de l'église de Saint-Georges de la résidence princière de Hârlău et en attribue l'initiative, voire l'idée, au prince de Moldavie, Pierre Rareș (1527–1538; 1541–1546).

Mais à partir de 1972, plusieurs chercheurs ont soutenu, arguments à l'appui, qu'en réalité les débuts de la peinture extérieure moldave remontent au règne d'Etienne le Grand (1457–1504), père de Pierre Rareș: le premier, D. Năstase (1972 et 1973/1976), croit même pouvoir fixer ces débuts à la fin du XV^e siècle; Lia Bătrâna et Adrian Bătrâna (1977) invoquent à ce sujet leurs découvertes archéologiques; Ion Solcanu (1978–1981), notamment, situe «pendant la première décennie du XVI^e siècle» tout l'ensemble de peinture de Bălinești.

Un examen attentif permit à l'auteur du présent article de constater que, dans son tableau votif, l'église de Bălinești n'est pas représentée, dans les mains du fondateur, avec son décor extérieur initial – apparent et architectural – [pl. II], mais que ses façades y sont recouvertes d'une couche de crépi, préparée pour recevoir la peinture iconographique à fresque, dont elles gardent encore quelques traces.

C'est toujours en vue de l'exécution de cette peinture que – chose inobservée – l'accès dans le porche de l'église, initialement frontal, dans l'axe du portail, fut transféré là où il se trouve à ce jour encore, sous l'arcade latérale est, du côté de la principale façade peinte, celle méridionale, et plus particulièrement de la composition-clé du *Siège de Constantinople*. L'auteur date ces préparatifs en 1499, année vers la fin de laquelle l'église aurait été «achevée», selon son inscription lapidaire apposée au milieu de la même façade, toujours pour attirer l'attention sur la décoration figurative qui devait y être peinte. La peinture murale de Bălinești fut effectuée aussitôt après, en commençant par l'intérieur et en continuant par l'ensemble extérieur, sans autre interruption que celle imposée, éventuellement, par la saison froide.

Cet ensemble recouvrait entièrement les façades du monument – celles de son clocher comprises. Il comportait les cinq thèmes principaux, ainsi que d'autres éléments iconographiques caractérisant les produits ultérieurs de la peinture extérieure moldave.

Aux églises construites en Moldavie après 1499 (Volovăț, Arbure, Dobrovăț, Reuseni), jusqu'à la mort d'Etienne le Grand en 1504, on renoncera brusquement à tout décor extérieur céramique et on réduira, voire on éliminera, les niches et les arcades aveugles traditionnelles de leurs façades, de toute évidence dans le but de les recouvrir par la même peinture qu'à Bălinești. C'est la première d'entre elles, celle de Volovăț [fig. 6, 7], fondée par la prince en 1500–1502 qui intéresse ici, car son édification enchaîne les grands changements de Bălinești et suppose à la fois la préexistence d'un ou de plusieurs modèles princiers de peinture extérieure. C'est qu'en effet l'initiative d'un tel changement ne saurait appartenir qu'au seul prince régnant, son plus haut dignitaire ne pouvant que suivre ou seconder. C'est, semble-t-il, la dernière éventualité qu'il faut retenir, vu qu'avant 1499 la riche décoration extérieure céramique et plastique des fondations religieuses d'Etienne le Grand empêchait tout développement d'une peinture iconographique compositionnelle de plus grandes dimensions.

Par ailleurs, sous aspect politique et militaire, l'année 1499 présente une importance exceptionnelle pour Etienne le Grand. En effet, sanctionnant sa victoire de 1497 sur les Polonais, le 12 juillet 1499 fut conclu, avec l'appui de la Hongrie, le traité de paix entre la Pologne et la Moldavie, entérinant aussi la participation d'Etienne le Grand à la coalition anti-ottomane, organisée dès 1498 par les deux royaumes catholiques. C'est ainsi que le prince moldave put déclencher sa dernière guerre contre les Turcs. Les hostilités durèrent pourtant peu de temps, Etienne se retrouvant même de nouveau en conflit avec la Pologne. La paix avec l'Empire ottoman ne fut toutefois conclue qu'en 1503. Or, durant toute cette période, le logothète Ion Tăutul joue un rôle politique et diplomatique de premier ordre, à côté de son souverain. Ce qui correspond tout à fait à la manière dont il le seconda aussi en matière de peinture extérieure.

Toutes ces circonstances expliquent bien l'apparition de la peinture extérieure moldave. Aussi, corroborées par son iconographie, confirment-elles son caractère anti-ottoman et anti-latin à la fois, établi par Sorin Ulea, mais avec un recul de trois décennies par rapport à la date que celui-ci préconise pour les débuts de la peinture extérieure. En effet, se mettant réciproquement en lumière, le tableau votif de Bălinești et l'église de Volovăț prouvent que cette peinture fit son apparition à la fin du XV^e siècle, dans les circonstances rappelées. Aussi le mérite de son initiative devrait-il être transféré de Pierre Rareș à son illustre père.

ILUSTRĂȚIA DE MANUSCRIS ÎN MEDIUL CARTURĂRESC AL MITROPOLITULUI ANASTASIE CRIMCOVICI LITURGHIERUL

de CONSTANȚA COSTEA

Pictura de manuscris din timpul dinastiei Movileștilor invoca, prin ilustrația *Liturghierului*, o nouă instanță a „modernității” în evul mediu românesc târziu, după un secol de apel concentrat la sursele bizantine: aluzia la un trecut îndepărtat al imaginii și simultana lui relativizare, asociate suprapunerilor de memorie imediată, într-un discurs intens controlat intelectual.

La această idee conduce analiza celor trei *Liturghiere* decorate din inițiativa mitropolitului Anastasie Crimcoviți, pentru a fi dedicate mănăstirii Dragomirna, în 1609/1610 (Mănăstirea Dragomirna cod. sl. TD 4/1934, fost 354–34; cod. sl. TD 5/1934, fost 347/1864) și 1616 (Muzeul Național de Istorie București, cod. sl. 9182, fost TD 3/1934 sau 354–33). Că acești ani nu indică în mod necesar o cronologie a execuției, s-a mai spus¹; dacă la argumentele codicologice adăugăm unele particularități ale *grupului* – elemente de stereotipie a imaginii sau de mobilitate a ideilor iconografice² – devine mai clară relativitatea datării manuscriselor *Crimcoviți* în interiorul intervalului 1609–1616.

Cele trei *Liturghiere* aparțin, după cum se știe, grupului de manuscrise de *lux*, executate pe pergament, a căror *istoriere* intelectualistă – constatată în cazul *Apostolului* de la Viena și al *Psaltirii* de la Dragomirna – a asociat donatorului, mitropolitul Moldovei (1608–1629), sub domnia Movileștilor, inițiativa programelor de decorare. Catalogate de teologi, slavisti și istorici³, descrise parțial⁴ sau complet (deși relativ simplist)⁵, cele trei *Liturghiere* n-au fost până în prezent sistematic evaluate în relație cu alte sisteme de ilustrare.

Liturghierul de la Dragomirna TD 4/1934, fost 354–34 este un manuscris slavo-român databil către 1609/1610, scris pe pergament, având dimensiunile 240/172 mm, XI caiete (cf. T. Voinescu), 90 file cu 18 rânduri pe pagină; scriere semiuncială cu cerneală neagră; titluri și inițiale cu aur, inițiale colorate la începutul celor trei secvențe principale; indicații tipiconale cu aur (rar roșu); scris de diacul Dumitrașcu Bielinski; legătura din argint ciocănit, incizată, turnat, de dimensiuni 250/185 mm, prezintă *Coborârea Sfântului Duh* (recto) și *Cei Trei Ierarhi* (verso);

În partea inferioară a filelor 2^a–7^a apare inscripția slavonă de danie:

съ(н) лѹ(т) ргн сѣтворн смѣренн дрХіст(с) кнь Ана(с)тасіе/ Кр(м)ковн(ч) митропол(т) Суча(в)скын въ памл(т) дѣла
своеж/н рвднтелє(м) свон(м) Іѡа(н) Кр(н)мака н Кр(с)тнна н даде н въ нѡ(в)/сѣзда(н)нн свон монастирь Дра(г)мирна
наеже є(с) Хра(м) Съше/ствіє пр(с)ѣ(г) ДХл въ днн Блгочннѣ(г) гл(д)нн Іѡ/Кр(н)ста(н)тнн Мѡгнла ввє(д) гл(д)рь
земли Мѡ(л)да(в)скон /н аще кто Хоше(т) покоуспннєж н възати ш(т) стго/ мона(с) тирѣ без бл(с)венїа да имєє(т)
спєрнн(к) Гѣ на(ш) / Іс Хс н прѣжа є(г) мтрѣ н влєєтѣ Хл на страшнѣ(м) сѣднцн амннн/ в лѣтѡ ҃мзрнї.

¹ C. Costea, *Ilustrația de manuscris în mediul cărțurăresc al mitropolitului Anastasie Crimcoviți. Apostolul (Viena, Nationalbibliothek cod. sl. 6)*, în SCIA, seria a.pl., t. 39 (1992), p. 41, n. 2; eadem, *Ilustrația manuscriselor slavone în mediul cărțurăresc al mitropolitului Anastasie Crimcoviți. Psaltirea (Mănăstirea Dragomirna, cod. sl. TD 6/1934 < 354–32 >)*, în SCIA, seria a.pl., t. 41 (1994) p. 18, n. 7.

² *Ibidem* p. 31.

³ Episcopul dr. Ipolit Vorobchievici al Rădăuților, *Istoria Sfintei Mănăstiri Dragomirna*, Cernăuți, 1925, p. 45–46; Émile Turdeanu, *Métropole Anastasie Crimca et son œuvre littéraire et artistique (1608–1629)*, în volumul *Études de littérature roumaine et d'écrits slaves et grecs des Principautés Roumaines*, Leiden, 1985, p. 226–242 (reprint, publicat pentru prima dată în

1952), cat. nr. 2, 4, 7; idem, *Manuscrise robite de cazaci, la 1653*, în *Ființa Românească* 4 (1966), Paris, p. 118–148, cat. 1, 4, 5; Ștefan S. Gorovei, *Anastasie Crimca. Noi contribuții în MMS* 55 (1979), p. 144–159, cat. nr. 4, 5, 13; Elena Lința, Lucia Djamo-Diaconiță, Olga Stoicovici, *Catalogul manuscriselor slavo-române din București*, București, cat. 26.

⁴ Teodora Voinescu, *Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din mănăstirile Sucevița și Dragomirna*, în SCIA, seria a.pl.t. 2 (1955), p. 89–113; cat. nr. 9, 10, 12 (descifrarea inscripțiilor, Damian Bogdan, cf. p. 106 n. 2).

⁵ Gh. Popescu-Vâlcea, *Școala miniaturistică de la Dragomirna*, în BOR, LXXXVI (1968), nr. 3–5, p. 463–465; nr. 7–8, p. 961–964, 970–972; nr. 9–10, p. 1209–1210; nr. 11–12, p. 1354–1355; LXXXVII (1969), nr. 1–2, p. 197–202, 206–209.

„Această *Liturghie* a făcut-o smeritul Anastasie Crimcoviți mitropolitul Sucevei întru pomenirea sufletului său și al părinților săi Ioan Crimca și Cristina și a dat-o la nou zidita sa mănăstire Dragomirna unde este hramul Coborârea Preasfântului Duh; în zilele binecinstitorului domn Io Constantin Moghilă Voevod al Țării Moldovei; iar cine se va ispiti să o ia de la sfânta mănăstire fără blagoslovenie, să aibă potrivit pe Domnul nostru Iisus Hristos și pe Precurata lui Maică și pe toți sfinții la înfricoșata judecată, amin; în anul 7118” (1609/1610).

La fol. 84^r se află însemnarea copistului, în slavonă:

Повелѣніе(ль) въсестѣиша(г) архіепископа кѣ(р) Анастасіа(с) Крѣ(м)кович(ч) н митрополит(т) землн Мо(л)довлаХін скоу/ И съ писѣ рѣжкож мнѣ(г) грѣшнѣ(г) Думитра(ш)ко дпакъ/ Бѣлн(н)скін пришле(у) в лѣтъ 7118.

„Din porunca preasfințitului arhiepiscop kir Anastasie Crimcoviți și mitropolit al Țării Moldovlahiei și s-a scris cu mâna mult păcătosului Dumitrașco diac Bielinschi străinul (veneticul) în anul 7118” (1609/1610);

(Inscripțiile au fost publicate numai în traducere de B.P. Damian în T. Voinescu, *Contribuții* p. 111 și, cu inerente variante de lecțiune, de Gh. Popescu-Vâlcea, *BOR cit.*, nr. 7–8, p. 961).

La fol. 7^v–10^v e însemnare slavonă, parțial ștearsă, menționează răscumpărarea manuscrisului de la cazaci: „Ecatarina Doamna Domnului Ioan Vasilie Voevod, din mila lui Dumnezeu Domn al Țării Moldovei, a răscumpărat această *Liturghie* ferecată cu argint și aurită, de la oștirea Cazacilor, când a bătut și a jefuit Timuș, hatmanul Cazacilor, sfânta mănăstire Dragomirna; în anul 7162 (1653), Septembrie 28 de zile (și) a dat-o din nou în aceeași mănăstire Dragomirna” (traducere V.A. Urechia, *Biserica din Cetatea Neamțu și documente relative la Vasile Lupu și Doamna Ruxandra*, AARMSI, s. II, t. XI, București, 1890, n. 1, apud E. Turdeanu, *Manuscrisele robite...* p. 130).

Liturghierul desfășoară următorul conținut:

1^r albă.

2^r–9^r *Tipicul proscomidiei; rugăciunile Sf. Filotei patriarhul Constantinopolei.*

10^r–41^v *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur.*

43^r–65^r *Liturghia Sf. Vasile cel Mare.*

66^r–84^r *Liturghia Sf. Grigorie Dialogul.*

84^v–88^v *Rugăciunea pe care o spune arhierul sau duhovnicul când vrea să se împărtășească.*

88^v–88^r *Rugăciunea pentru cei care vor să se împărtășească.*

89^r–90^v albe.

Decorația:

Frontispiciu în *entrelacs*, cu aur și culoare, la începutul *Liturghiilor*: 10^r, 43^r, 66^r.

Bandă decorată: 2^r.

Inițiale colorate și aurii, de mari dimensiuni: 10^r, 40^v, 43^r, 66^r.

Inițiale aurii mici: 2^r, 2^v, 3^v, 7^r, 11^r, 14^r, 15^r, 15^v, 17^v, 21^v, 22^r, 22^v, 23^v, 24^r, 28^r, 30^v, 31^v, 32^v, 33^v, 34^r, 35^r, 36^v, 37^v, 39^r, 41^r, 44^r, 45^r, 45^v, 46^r, 47^v, 51^r, 54^r, 54^v, 55^v, 56^r, 59^r, 60^v, 61^v, 62^r, 62^v, 63^v, 64^r, 66^v, 67^r, 69^r, 70^r, 70^v, 71^r, 71^v, 72^v, 73^v, 75^r, 75^v, 76^r, 77^r, 77^v, 82^r, 83^r, 84^v, 88^r.

Catalogul ilustrațiilor:

1^v *Coborârea Sfântului Duh* (înaintea *Tipicului proscomidiei*).

Compoziția rezumă minimul iconografic al temei; miniatură în plină pagină.

9^v *Sf. Ioan Gură de Aur* (înaintea *Liturghiei*), fig. 1.

Sfântul este prezentat în picioare, frontal, cu sacos și omofor, ținând în stânga, pe o năframă, *Evanghelia* închisă; deasupra capului apare *Maica Domnului cu Pruncul*, în bust, orantă, într-un medalion tangent nimbului; în stânga imaginii, desemnat prin inscripție, *mitropolitul Anastasie Crimcoviți* îngenuncheat, orant, purtând sacos, omofor și mitră; chenar marginal simplu, întrerupt de cartușe; miniatură în plină pagină.

42^r *Dreptul Enoh, Ilie și Ioan Teologul* (sfârșitul *Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur*), fig. 2.

Așezați pe o banchetă, frontal, ținând filacter și flori (Enoh), filacter și toiag (Ilie), codice deschis și condei (Ioan); deasupra lor, în medalion polilobat, Iisus pe tron, ținând *Evanghelia* și binecuvântând; cadru asimetric, al cărui arc polilobat este intersectat de un coronament rectangular cu decor floral în câmp; miniatură în plină pagină.

42^v *Sf. Vasilie cel Mare* (începutul *Liturghiei*).

Reprezentat în picioare, frontal, purtând felon, cu aceleași atribute (*Evanghelia* și năframa) și vecinătăți iconografice (*Maica Domnului cu Pruncul* orantă în medalion și *mitropolitul Anastasie Crimcoviți* îngenuncheat, în stânga imaginii, identificat prin inscripția în *scut*) ca în miniatura de la fol. 9^v; chenar marginal drept, întrerupt de cartușe și medalioane; miniatură în plină pagină.

65^v *Sf. Grigorie Dialogul* (începutul *Liturghiei*), fig. 3.

Variație pe aceeași temă a *portretului de autor* cu *donator*, prezentă în ilustrațiile anterioare la *incipit*-urile *Liturghiilor*; *Maica Domnului* în postură identică, la fel *Anastasie Crimcoviți*; miniatură în plină pagină.

Liturghierul din colecția mănăstirii Dragomirna TD 5/1934 fost 347/1864 este un manuscris slavo-român databil *către* 1609/1610, scris pe pergament, măsurând 205/155 mm și cuprinzând XIV caiete (cf. Teodora Voinescu), 114 file (fol. 73 lipsă), cu 16 rânduri pe pagină; scriere semiuncială cu cerneală neagră, titlurile cu aur, inițialele cu aur și colorate, indicațiile tipiconale cu roșu; legătura ulterioară, măsurând 218/166 mm, din piele, cu decorația imprimată în aurii; în medalioanele centrale sunt reprezentați *Iisus Hristos* (recto) și *Maica Domnului cu Pruncul* în picioare (verso);

Inscripția de danie, în slavonă, se desfășoară în partea inferioară a fol 3^r–8^r:

Сѣ лѣ(т)рѣи сѣтвори смѣреннѣ архіепѣпѣ ѿна(с)тасіе/ Крп(м)ковн(ч) митропол(т) свча(в)скыи въ памл(т) дша / своеж и родителе(м) свон(м) Іѡ Крн(м)ка и Кр(с)тина и даде и/ въ но(в) създа(н)ніи свон мѡна(с)тѣрѣ Дра(г) мѣрна на е(ж) ѣ/ хра(м) Съшествіе пр(с)та(г) ДѢа въ дни благочив [в(е)л(л)а]/ рн(д)на Іѡ Ко(н)ста(н)тинѣ Могила воево(д) гн(д)рѣ з(с)м(л)н/ Мш(л)да(в)скон и аще кто хоше(т) покоусити(с) и въза/ ти ш(т) стѣо монастырѣ в(е)з) вл(с)леніа да има(с)т/ сѣперникъ гдѣ нашего Іа Хѣ и прчт ж а е(г) мѣр/н вѣст стѣ(х) іца) страшнѣмъ сѣднѣи аминъ в лѣтѣ ѿзри.

La fol. 5^v–6^r însemnarea este completată de aceeași mână, sub primul rând:

И сѣ прѣвъзлюбле(н)ною свон(х) мѣрѣ Елсавееа п(д)жа поконн(г) Іѡ Іере/мѡна Могила воево(д)а и сѣ прѣвъзлюбле(н)н(м) свон(х) братѣ іѡ длеза(н)дрѣ и вогдана воевв(д)ѣ.

„Această *Liturghie* a făcut-o smeritul arhiepiscop Anastasie Crimcovici mitropolitul Sucevei întru pomenirea sufletului său și al părinților săi Ioan Crimca și Cristina și a dat-o la nou zidita sa mânăstire Dragomirna unde este hramul Coborârea Preasfântului Duh; în zilele binecinstitorului domn Io Constantin Moghilă Voevod domn al Țării Moldovei și cu preaiubita sa maică Elisaveta doamna răposatului Io Icremia Moghilă Voevod și cu preaiubiții săi frați Io Alexandru și Bogdan Voevod; și cine se va ispiti să o ia de la sfânta mânăstire fără blagoslovenie să aibă potrivnic pe Domnul nostru Iisus Hristos și pe Preacurata lui Maică și pe toți sfinții la înfricoșata judecată, amin; în anul 7118” (1609/1610); (mențiunea filelor este diferită la Teodora Voinescu pentru că primele, albe, nu sunt luate în calcul);

La fol. 9^r–17^r apare inscripția slavonă privind răscumpărarea, la 1666, de către Eustafie Zaremба:

Євстафи(н) Заре(м)ба, мѣщчанин(н) / аво(в)скн(н), родн(т) з(с)м(л)т Мѡулта(н)с/кон, з мѣста Тѣрговица, довѣда(в)шн(с)л и(ж) кнн(ж)ка та Слоуж(в)нн(к) з мона(с)тырѣ Драго / мѣр<и>а, доставши га ш(т) ж(с)л(н)ѣра, ш/шар(п)ано, в(е)з) до(ш)жо(к), даде(м) шпрдвн(т) ѡ(к) по(т)/рѣва и заста(в) ш(т) сила(м) за (с)пасеніае своен родн(с)в) мон(х). Помѡни Гн дшоу/рѡво(в) свон(х) чедѣ(х) почн(в)шн(х) в по<мѡни> Гн рава/своегѡ Євстафта, ѿннѣ Магдаленѡу, ѿна(с)тасію, Еленѣ, Пар(с)кавлю, Василіа/н вѣстѣх родн(с)в) монх, вѣ(ч)наа І(м) (ш)мѣть./ ро(м)ннѣ Гн во(з)дравн Євстафиѣ, Ѳомѡу, ѿноу, Марію, со(т)вори и(м) Гдн/сѣненіе Рокоу Божого ѿ аѡдѣс де(к) ѿ.

(Transcrierea aparține Olimpii Mitric).

Conținutul însemnării a fost rezumat de Vorobchievici (*Istoria...* p. 45: „o notiță slavonă... spune că orașanul Eustafii Zaremба din Liov, născut în orașul Târgoviște, incredințându-se că acest liturghier, ce-l căpătase de la un soldat, rupt și fără păreți este al mânăstirii Dragomirna, l-a legat și l-a trimis îndărăpt pentru mântuirea sa și a părinților săi în anul 1666, Decembrie 13”); partea a doua a inscripției, netranscrisă de episcopul Rădăuților, conține pomelnicul neamului lui Zaremба: „Pomenește, Doamne, sufletele robilor tăi din neamul adormit și pomenește, Doamne, pe robii tăi Eustafie, Ana, Magdalena, Anastasia, Elena, Parascheva, Vasile și tot neamul meu, veșnica lui pomenire. Pomenește, Doamne, cu sănătate, pe Eustafie, Toma, Ana, Maria, dă-le, Doamne, mântuire; în anul Domnului 1666, decembrie 13”); informația a circulat, fragmentată, în studiile ulterioare (Teodora Voinescu, Emil Turdeanu, Gh. Popescu-Vâlcea).

Pe filele 1–2, albe, apar însemnări din diferite epoci, transcrise de același Ipolit Vorobchievici, episcop al Rădăuților: „Această sfântă liturghie s-au prădat de la sfânta mânăstire Dragomirna, când au prădat Timuș țara, și au răscumpărat dumnialui Statie negustoriul... în țara căzăcească și au trimis earăși la urme să fie pomană la sfânta mânăstire Dragomirna”; (de altă mână): „Au dus Dumnealui Neculcea și nepot dumisale Alexii Balaban și au dat pe mâinile igumenului 7175 (1667) iunie 1”); (mai jos): „Această sfântă leturghie am plătit ieromonah Tofan de am legat-o pentru păcatii a părinților lui... vă liato 7219 (1711) mesița mart, den 7”); Vorobchievici urmărește, în continuare, destinul manuscrisului prin însemnările din secolul al XIX-lea: < Apoi într-o însemnare slavonă pe marginea de jos a paginilor se zice că liturghierul l-a cumpărat Mihail Dovniac pentru mântuirea sa pentru hramul sfântului Mihail din satul Briaza în anul 1827, luna decembrie 14; iară pe foaia următoare se cetește (în română, cf. Gh. Popescu-Vâlcea): „acest odorăș de carte prin silința me Ignatie Hacman, arhimandrit Dragomirnei s-au căpătat la mâinile (sic!) ei, în 4 Iuli 1832” >.

Liturghierul conține:

1^r–2^v albe.

3^r–11^r *Tipicul proscomidiei.*

12^r–44^r *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur.*

45^r–72^v *Liturghia Sf. Vasilie cel Mare.*

73 lipsă.

74^r–90^v *Liturghia Sf. Grigorie Dialogul.*

91^r–112^v Rânduieli diferite.

113^r–114^v Rugăciuni, indicații tipiconale (completări ulterioare).

Decorația:

Frontispicii în *enrelacs* nesolisticat, încadrabil într-un câmp rectangular, la începutul Liturghiilor: 12^r, 45^r, 74^r.

Benzi decorate: 3^r, 91^r.

Inițiale colorate, aurii: 3^r, 12^r, 12^v, 45^r.

Inițiale aurii: 3^v, 8^v, 13^v, 16^r, 17^r, 17^v, 18^r, 18^v, 20^r, 22^v, 23^r, 24^r, 25^r, 26^r, 29^v, 31^v, 32^v, 33^v, 34^r, 35^r, 35^v, 37^r, 38^r, 39^v, 40^r, 42^r, 43^r, 44^r, 46^v, 47^r, 48^r, 48^v, 50^v, 52^v, 55^r, 59^v, 60^r, 61^r, 65^r, 67^r, 68^v, 69^v, 70^r, 71^r, 75^r, 76^v, 78^r, 80^r, 81^v, 82^v, 83^v, 85^r, 87^r, 87^v, 88^v, 89^v, 92^r, 93^r, 94^v, 95^v, 96^r, 97^r, 97^v, 98^v, 99^r, 104^r, 109^v, 111^v.

Catalogul ilustrațiilor:

11^v *Sf. Ioan Gură de Aur* (înaintea *Liturghiei*).

Prezentat în picioare, frontal, cu Evanghelia în stânga, ținută pe o năframă, poartă sacos și omofor; nimbul este atins de *clipeusul* în care este figurată *Maica Domnului cu Pruncul*, în bust, orantă; donatorul, identificat prin inscripție, *mitropolitul Anastasie Crimcovici*, având sacos, omofor și mitră, apare îngenucheat, în stânga imaginii; chenar marginal cu „bosaje”; miniatură în plină pagină.

44^v *Sf. Vasilie cel Mare (înaintea Liturghiei)*, fig. 4.

Reprezentare identică cu cele descrise anterior, cu minime variații (sfântul poartă felon, inscripția mitropolitului apare în *scut*, „bosajele” sunt diferit ritmate); miniatură în plină pagină;

73^v (*Sf. Grigorie Dialogul*), lipsă.

Liturghierul aparținând Muzeului Național de Istorie din București, cod. sl. 9 182, provenind de la mănăstirea Dragomirna, fost TD 354–33, databil *către* 1616 este un manuscris slavo-român executat pe pergament, măsurând 212/147 mm, cuprinzând XXI de caiete (cf. Teodora Voinescu) cu 166 file și 14 rânduri pe pagină; scriere semiuncială cu cerneală neagră, titluri cu aur, inițiale colorate și aurii, indicații tipiconale cu aur (rar roșu); legătura din argint ciocănit, turnat, cizelat, aurit, poanson 12 D pe închizători, dimensiuni 216/165 mmm, prezintă *Coborârea Sfântului Duh* (recto) și *Cina de la Mamvri* (verso); în partea inferioară a ferecăturii este incizată inscripția de danie, în slavonă (citită de B.P. Damian, cf. *Contribuții...* p. 113): „Această sfântă *Liturghie* a făcut-o mitropolitul Anastasie Crimcovici” (recto), „în mănăstirea Dragomirna unde este hramul Pogorârea Sfântului Duh. 7124 (1616)” (verso).

În corelarea informațiilor publicate privind acest codex este important să se țină seama de o eroare sau de o lacună în numerotarea unor file, la începutul și sfârșitul manuscrisului: în această situație, de exemplu, filei 1 îi urmează 6; astfel s-a întâmplat că unii autori au ignorat numerotarea și au indicat secvența reală (T. Voinescu), în timp ce alții au pornit, în transcrierea conținutului, cu indicarea situației de drept și au continuat, după puțin, cu numerotarea existentă (E. Lința); în studiul de față am ales, pentru evitarea confuziilor, numerotarea existentă: deci fila care este în realitate 2^v apare menționată așa cum este marcată: 6^v;

Inscripția de danie se desfășoară în varianta „standard”, în partea inferioară a filelor 7^r–15^r și a fost publicată, în traducere, de Damian Bogdan în 1955, în articolul Teoderei Voinescu (p. 113):

„Această sfântă *Liturghie* a făcut-o și a zugrăvit-o și a ferecat-o și a aurit-o smeritul arhiepiscop Anastasie Crimcovici și mitropolit al Țării Moldovei întru pomenirea sufletului său și întru pomenirea (sufletelor) părinților lui Ioan Crimca și Cristina; și a dat-o în nou zidita sa mănăstire Dragomirna, unde este hramul Pogorârea Sfântului Duh; și dacă cineva o va lua sau o va fura sau o va vinde din sfânta mănăstire, acela să fie blestemat și treclet anaterna maranata de Domnul Dumnezeu și de Preacurata lui Maică și de toți sfinții și să aibă potrivnic pe Tatăl și pe Fiul și pe Sfântul Duh la înfricoșata lui judecată, amin; în zilele lui Io Alexandru Moghilă Voevod și ale fratelui său Io Bogdan Voevod și cu maica lor Doamna Elisabeta a răposatului Io Ieremia Moghilă Voevod; în anul 7124 (1616) luna iunie 6^v”.

E. Lința și colaboratoarele (*Catalogul...* p. 122–123) o publică în original, ignorând, se pare, traducerea lui D.P. Bogdan și introducând, la sfârșit, o lectură confuză în context: Окон(ц)а го ш(т) (в)реміа Могила „s-a terminat acest <manuscris> în vremea lui Moghilă...”; lectura corectă este: покон(н)аго Іо Єреміа Могила „a răposatului Io Ieremia Moghilă...”, așa cum apare și în însemnările din alte manuscrise ale grupului, cum ar fi *Apostolul* de la Viena.

La filele 16^r–23^r există o însemnare ulterioară, publicată de E. Lința (*Catalogul...* p. 123–124): „Această sfântă *Liturghie* a ieșit de la sfânta mănăstire zisă Dragomirna când a venit Timuș Hmelnițki cu cazacii și cu mincinoasă înșelăciune a fost luat și această carte, iar de la ei, în vremea de mai târziu, a găsit-o și a luat-o măriia sa panul căzăcesc Saul, preapăcătos întru Dumnezeu și cu doamna Erica și a dat pe ea 13 poloboace de mied adevărat și iarăși a dat-o acolo, la sfânta mănăstire Dragomirna, să fie în veci pomenire și credință pentru sufletele părinților lor. Acesta-i adevărul, așa să fie, să stea acolo și să fie pomeniți în sfântul pomelnic al lăcașului Domnului; în anul 7174 (1666)”.

Și în această însemnare apar diferențe de lectură față de autorii precedenți; astfel, numele răscumpărătorului Saul, este citit Saulia de episcopul Melchisedec (*apud* E. Turdeanu, *Manuscrise robite...* p. 133) și Saulea de Șt. S. Gorovei (*Anastasie Crimca...* p. 155); numele Ericăi, Erina, de episcopul Ipolit Vorobchievici (*Istoria...* p. 46); și toți acești autori, inclusiv B.P. Damian, citesc, corect, anul 1656, în loc de 1666, cum apare în *Catalogul...* Muzeului Național de Istorie.

Conținutul *Liturghierului* a fost descris de E. Lința, fără a delimita exact capitolele (detaliind pasaje interne, mai mult în prima liturghie, mai puțin în cea următoare); secvențele principale ale acestui manuscris sunt:

1 albă

2–5 lipsă (sau eroare de numerotare).

6^r albă.

7^r–14^r *Tipicul proscomidiei*.

16^r–59^v *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur*.

61^r–^v *Rugăciune pentru colivă la praznicele împărătești*.

62^r–^v *Rugăciune pentru colivă la Rusalii*.

63^v–64^v *Rugăciune pentru colivile sfinților*.

66^r–107^r *Liturghia Sf. Vasilie cel Mare*.

108^r–131^r *Liturghia Sf. Grigorie Dialogul*.

132^r–140^v *Otpusturile de fiecare zi și la toate praznicele împărătești*.

141^r *Rânduiala la instalarea citefului*.

141^v–142^v *Rânduiala la instalarea purtătorului de lumină și a „dipotului”*.

143^r–144^r *Rânduiala la instalarea citefului și cântărețului*.

144^v–147^r *Rânduiala la instalarea hipodiamonului*.

148^r–153^v *Rânduiala la instalarea diaconului*.

154^r–160^v *Rânduiala la instalarea preotului*.

161^r–168^v *Rugăciunea arhierelui sau preotului pentru iertarea păcatelor; rugăciunea la împărțasure*.

169–172 lipsă (sau eroare de numerotare).
173–174 albe.

Decorația:

Frontispicii în *entrelacs* de complexitate variabilă: fol 7^r (fig. 6), 16^r (fig. 11), 66^r, 108^r.

Benzi decorate: 132^r, 141^r, 148^r, 154^r.

Inițiale colorate, mari: 7^r, 16^r, 18^r, 21^v, 22^r, 23^r, 24^r, 24^v, 29^v, 30^v, 32^v, 34^v, 38^v, 44^v, 45^r, 46^r, 47^r, 49^r, 50^v, 55^v, 57^v, 61^r, 69^v, 70^v, 76^v, 80^r, 86^r, 88^r, 89^v, 95^v, 98^r, 100^v, 101^v, 102^v, 104^r, 109^v, 110^v, 115^r, 116^r, 118^r, 119^r, 120^v, 122^v, 125^v, 126^v, 127^v, 129^v, 130^v, 148^v, 149^v, 155^v, 158^r, 161^r.

Catalogul ilustrațiilor:

6^v *Cina de la Mamvri* (înaintea *Tipicului Proscomidiei*), fig. 5.

Cei *trei îngeri* stau în jurul unei mese de forma unui imens potir, la baza căruia este figurat sacrificiul vițelului; *îngerii* apar la scară diminuată față de *Avram* și *Sara*, care poartă un ulcior și o cupă; fundal de arhitecturi și peșteră; miniatură în plină pagină.

14^r *Sf. Gheorghe și Ioan cel Nou* (sfârșitul *Tipicului Proscomidiei*), fig. 7.

Sfinții apar în tunică și mantie, așezați pe o banchetă, ținând în dreapta o cruce cu trei brațe; din segmentul de cer (nimbul-hartă), Hristos binecuvintează cu amândouă mâinile; miniatură în plină pagină (sub un fragment de rând, finalul textului).

14^v. *Dreptul Enoh, Sf. Ilie și Ioan Teologul. Sf. Treime*, fig. 8.

Prezenți în picioare, ținând filactere (*Enoh* și *Ilie*) sau codex (*Ioan*); în registrul superior, *Treimea: Tatăl* („Savaoth”), cu nimb octogonal și *Fiul*, așezați pe o banchetă, de o parte și cealaltă a crucii, flancată de lance și burete, având proiectată pe intersecția brațelor aureola octogonală în care apare porumbelul *Duhului*; miniatură în plină pagină.

15^r *Coborârea Sf. Duh. Paternitatea*, fig. 9.

Apostolii dispuși în două grupuri simetrice, între care este reprezentată „axa” *Treimii: Duhul* într-un nimb tangent mandorlei suprapuse în care apar *Dumnezeu-Tatăl* („Savaoth”) ținând în brațe pe *Iisus prunc*; este o variațiune pe tema *Paternității*; miniatură în plină pagină.

15^v *Sf. Ioan Gură de Aur* (înaintea *Liturghiei*), fig. 10.

În picioare, prezentat frontal, sfântul poartă sacos, omofor și mitră și ține *Evanghelia* în stânga; este unica instanță în manuscrisele descrise în care unul din autorii *liturghiei* poartă mitră; figura *Măicii Domnului cu Pruncul* așezată pe un nor (vas ?) și flancată de *îngerii* intersectează în același timp nimbul sfântului și chenarul marginal; „smeritul arhiepiscop Anastasie Crimcoviți și mitropolit al Sucevei”, cum este desemnat de inscripție, este reprezentat în stânga jos în genunchiat, în sacos, omofor și mitră, ținând un filacter care consemnează *incipitul* unei rugăciuni: „Stăpâne Doamne, Iisuse Hristoase, primește rugăciunea robului tău”; miniatură în plină pagină.

60^r *Împărțășirea apostolilor* (după *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur*), fig. 12.

Este reprezentată „Împărțășirea cu sânge/vin” înaintea celei cu „trup/pâine”, înversându-se ordinea invocării în desfășurarea *liturghiei* și a ritualului comuniunii clerului; la configurația clasică a temei (cu varianta Iuda scuipând împărțășania) din care lipsește ciboriul, se adaugă elemente neobișnuite: *Dumnezeu Tatăl* („Savaoth”) în segmentul de cer, porumbelul *Duhului*, în nimb octogonal, Hristos purtând mitră (necanonic arhierului în acest moment al slujbei) și împărțășind cu lingurița (neconcordant cu statutul clerului); miniatură în plină pagină.

60^v *Împărțășirea apostolilor* (înaintea *Rugăciunii pentru colivă la praznice împărătești*), fig. 13.

Ordine inversată cu reprezentarea precedentă; aceeași variantă a „Împărțășirii” în care nu apare ciboriul, Hristos poartă mitră și scena este asistată de *Dumnezeu Tatăl* și de *columba Duhului*; miniatură în plină pagină.

65^r *Hristos în arborele apostolilor și evangheliștilor* (după *Rugăciunea pentru colivile sfinților*), fig. 14.

Structură arborescentă din plante și flori, nedelimitată de chenar marginal, în vârful căreia se află Hristos flancat de *Petru* și *Pavel*; urmează *evangheliștii Matei, Ioan, apoi Marcu și Luca*; în registrul următor *Jacob, Simon, Andrei și Bartolomeu* iar pe ultimul rând, *Toma și Filip*; miniatură în plină pagină.

65^v *Sf. Vasilie cel Mare* (înaintea *Liturghiei*), fig. 15.

Reprezentare standard pentru seria *autorilor* din cele trei manuscrise; *Maica Domnului cu Pruncul* orantă suprapune chenarul superior; *mitropolitul* donator figurează cu aceleași caracteristici și inscripții ca în similarul precedent; miniatură în plină pagină.

106^v *Decor floral* (sfârșitul rugăciunilor finale din *Liturghia Sf. Vasilie cel Mare: înaintea Heruvicului din Joia Mare*).

Două „tuțe” flanchează ultimele trei rânduri ale textului.

107^r *Serafimi* (după *Heruvicul din Joia Mare*).

Doi serafimi alternați de arbuști convenționali închid, în partea inferioară, pagina.

107^v *Sf. Grigorie Dialogul* (înaintea *Liturghiei*).

Configurația imaginii o suprapune pe cea a *Sf. Vasilie cel Mare* din același *Liturghier*; *Maica Domnului și Anastasie Crimcoviți* apar, în același loc și în aceeași postură; miniatură în plină pagină.

131^r *Deisis / Hristos între proroci* (sfârșitul *Liturghiei Sf. Grigorie Dialogul*), fig. 16.

Hristos pe tron, ținând *Evanghelia* și binecuvântând este flancat de două grupuri de proroci, desemnați de inscripție; deasupra lor, trei serafimi; miniatura este pusă în relație cu un fragment de text.

131^v *Maica Domnului cu Pruncul în arborele prorocilor* (înaintea *Otpusturilor*).

În „medalioanele” create de tijele florilor, apar, în coronament, *Maica Domnului cu Pruncul, Moise și Aaron*; sub ei, *David și Solomon*, apoi *Isaia și Ilie* (?), *Zaharia și Elisei, Daniil și Ghedeon, Avacum și Iacob*; fără chenar marginal; miniatură în plină pagină.

140^v *Agnos* (sfârșitul *Otpusturilor*), fig. 17.

Hristos prunc, într-o cupă uriașă așezată pe masa altarului, străjuit de doi îngeri și doi serafimi; miniatură în jumătatea inferioară a filei.

142^v *Serafimi* (sfârșitul *Rânduiei la instalarea purtătorului de lumină*).

147^r *Sf. Nicolae și Paraschiva* (sfârșitul *Rânduiei pentru instalarea hipodiatonului*).

Pictați în picioare, frontal, ținând Evanghelia (Nicolae) și crucea (Paraschiva); miniatură integrată textului în jumătatea inferioară a paginii.

147^v *Anapeson* (înaintea *Rânduiei pentru instalarea diaconului*), fig. 18.

Iisus tânăr, dormind, sprijinind pe Maica Domnului așezată pe tron; Iosif cu filacter în dreapta și un înger cu *flabellum*, în stânga; în nimb octogonal, porumbelul Duhului, desemnat prin inscripție *Iisus Hristos* și, puțin mai sus, *Sf. Duh*: este singurul caz, în acest grup de *Liturghiere*, în care columba este însoțită de siglele lui Hristos; miniatură în plină pagină.

153^v *Deisis / Hristos între apostoli* (sfârșitul *Rânduiei pentru instalarea diaconului*), fig. 19.

Hristos pe tron, cu Evanghelia și binecuvântând, între două grupuri de apostoli (identificați nu prin inscripție, ci prin analogie cu figurile „arborelui” de la fol. 65^v); miniatură în treimea inferioară a filei.

160^v *Sf. Ioan Gură de Aur, Vasilie cel Mare și Grigorie Dialogul prezentând opera* (*Liturghierul*) *Maicii Domnului cu Pruncul* (sfârșitul *Rânduiei pentru instalarea preotului*), fig. 20.

Cei trei autori ai liturghiilor apar ca arhierii, în picioare, în fața tronului, purtând câte un codex în mână; Maica Domnului pe tron, cu Pruncul în picioare; miniatură decorând partea inferioară a paginii.

168^v *Serafimi* (sfârșitul *Rugăciunii la împărțire*).

(În descrierea decorației acestui manuscris, Teodora Voinescu omite miniaturile de la fol. 107^v, 131^r, 140^v, 147^r, 153^v, 160^v și identifică greșit *Anapeson* cu *Nașterea lui Hristos*).

Catalogul ilustrațiilor celor trei *Liturghiere* relevă o imagine comună, a *portretului de autor* reprezentat frontal, în figură întreagă, într-o proiecție în plină pagină care afrontează *incipitul* textului. Este o variantă recurentă în epocă, cum o atestă, de exemplu, manuscrisele grecești atribuite lui Matei al Mirelor (1596–1624): Baltimore, Walters Art Gallery MS 10536 (databil 1597–1599 și executat la Moscova), Athos-Panteleimon 426 (databil în jurul lui 1599) sau Athos-Lavra Λ 112 (Lwow, 1600)⁶ sau gravurile în lemn, contemporane, din mediile ucrainiene ortodoxe⁷; mai poate fi invocat, între altele, *Liturghierul Athos-Iviro* 1424 (databil, generic, în secolul al XVII-lea)⁸.

Ar fi însă riscant să se vorbească de o relație între scriptorii, câtă vreme concepția generală de decorare a manuscriselor (incluzând frontispiciile, inițiale) este complet distinctă.

Paginile *istoriate* ar fi fost, în opinia Olgăi Gratzioiu, o creație autonomă în grupul *Matei al Mirelor*. Dar conexiunea pe care autoarea o face între figura ierarhului în picioare, cu brațele ridicate și originea tipului iconografic în pictura slavă (secolul al XIII-lea, din care „citează” un *Liturghier* databil în jurul lui 1400 (Muzeul Istoric din Moscova, ms. 600), rămâne de verificat⁹. Cel puțin două manuscrise grecești, Patmos 715 și 720, datate de G. Jacopi în secolul al XV-lea, îl prezintă în frontispiciu pe Ioan Hrisostom în picioare, frontal, cu un codex în stânga¹⁰: niciodată savanții care le-au menționat nu le-au considerat distincte iconografic de importantul grup de manuscrise bizantine de la Patmos, căruia îi aparțin.

Oricum, „complicația” în miniaturile *Crimcovici*, a *portretului de autor* cu cel de *donator* și cu apariția constantă a *Maicii Domnului cu Pruncul*, trimite la un mediu cu referințe speciale.

Liturghiere istoriate nu sunt cunoscute în arta medievală românească până la începutul secolului al XVII-lea. Sigur că unele prezențe iconografice din aceste manuscrise dedicate Dragomirnei au precedente în pictura din Moldova secolelor XV–XVI: portretul de donator, miniat (*Ștefan cel Mare* în *Evangheliarul de la Humor* <1473>, astăzi în Muzeul Național de Istorie sau *logofătul Ioan* în *Psaltirea* <ante 1499> aflată acum în

⁶ Olga Gratzioiu, *Die Dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaios von Myra (1596–1624)*. Untersuchungen zur Griechischen Buchmalerei um 1600, Athen 1982, cat. 8 (fig. 64), 13 (fig. 61), 15 (fig. 60); autoarea atribuie miniaturile celor trei codexi aceluiași artist; analogie parțială, fig. 62, 63: sfinții în bust, în encadrame rectangulare plasate deasupra textului.

⁷ *Ibidem*, p. 54.

⁸ St. Pelekanidis, P. Hristos, H. Mavropoulou-Tsioumi, S. Kadas, *Oi Thesouroi tou Aghiou Orou*, vol. 2, Atena 1975, fig. 198–199.

⁹ O. Gratzioiu, *Die Dekorierten...* p. 52–53; în pictura murală, a cărei preeminență asupra decorației manuscriselor liturgice bizantine este indubitabilă (A. Grabar, Chr. Walter, v. *infra*) acest tip de prezentare a episcopului este cunoscut și în alte arii geografice; „longtemps après le XI^e siècle, les églises de Byzance et de l’Orient comportent des portraits d’évêques figurés de face, en pied ou en buste, tenant l’Évangile et bénissant”, I. D. Ștefănescu, *L’Illustration des liturgies dans l’art de Byzance et de l’Orient*, Bruxelles, 1935, p. 452.

¹⁰ G. Jacopi, *Le miniature dei codici di Patmo*, in *Clara Rhodos* 6–7 (1932–1933), fig. 155, 156.



Fig. 1. Dragomirna, sl. TD 4/1934, *Sf. Ioan Gură de Aur*.



Fig. 2. Dragomirna, sl. TD 4/1934, *Dreptul Enoh, Sf. Ilie și Ioan Teologul*.



Fig. 3. Dragomirna, sl. TD 4/1934, *Sf. Grigorie Dialogul*.



Fig. 4. Dragomirna, sl. TD 5/1934, *Sf. Vasile cel Mare*.



Fig. 5. București, MNI sl. 9 182, *Cina de la Mamvri*.

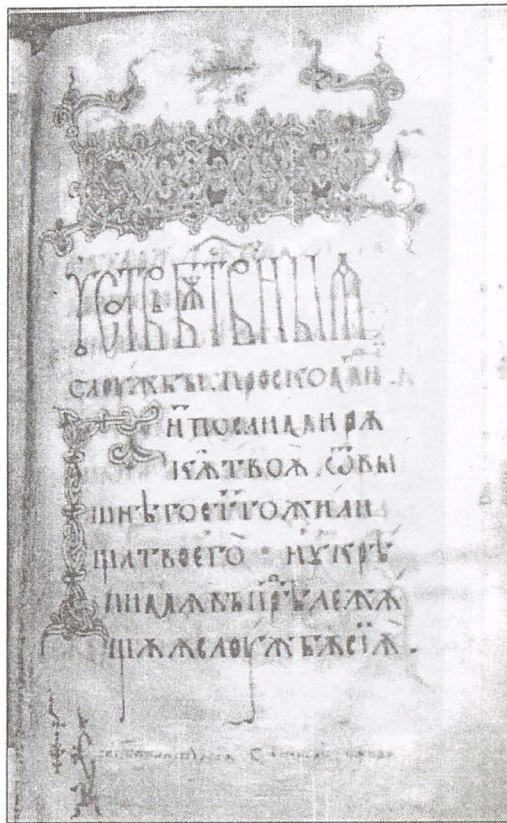


Fig. 6. București, MNI sl. 9182, *Frontispiciu și inițială*.



Fig. 7. București, MNI sl. 9 182, *Sf. Gheorghe și Ioan cel Nou*.



Fig. 8. București, MNI sl. 9 182, *Dreptul Enoh, Sf. Ilie și Ioan Teologul. Sf. Treime*.

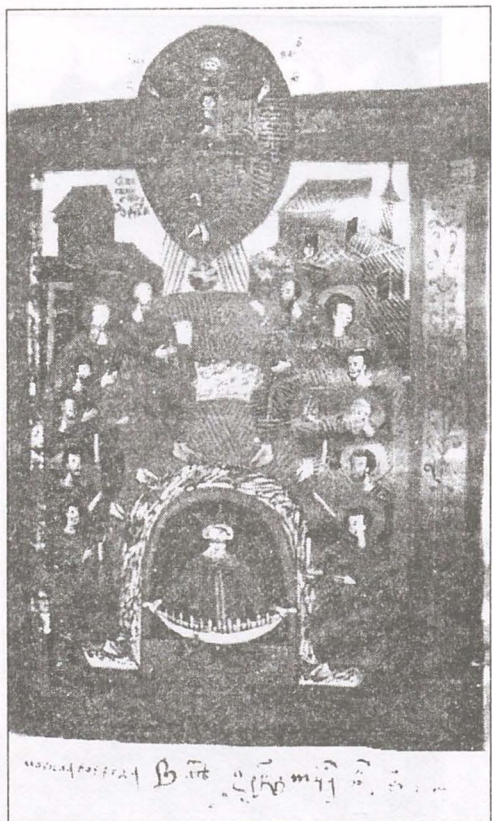


Fig. 9. București, MNI sl. 9 182, *Coborârea Sf. Duh. Paternitatea.*



Fig. 10. București, MNI sl. 9 182, *Sf. Ioan Gură de Aur.*



Fig. 11. București, MNI sl. 9 182, *Frontispiciu și inițială.*

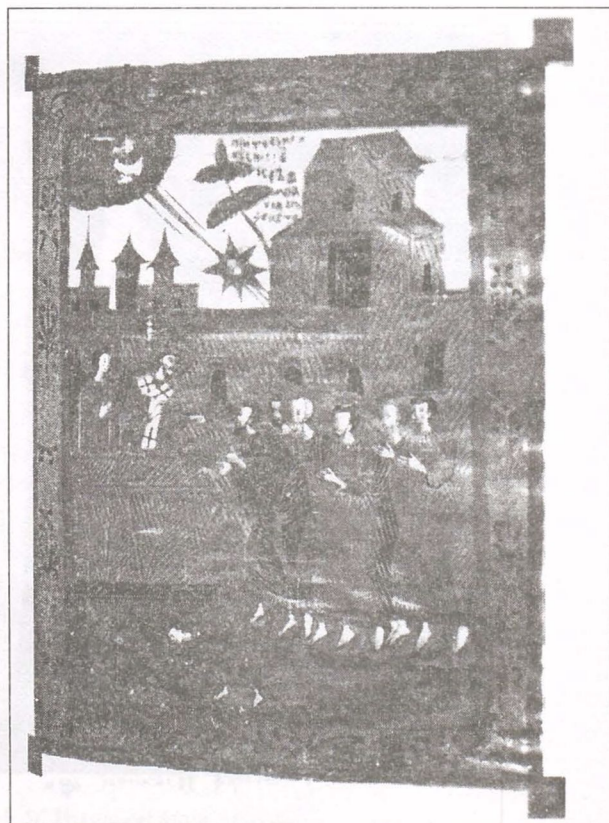


Fig. 12. București, MNI sl. 9 182, *Impărtașirea apostolilor.*

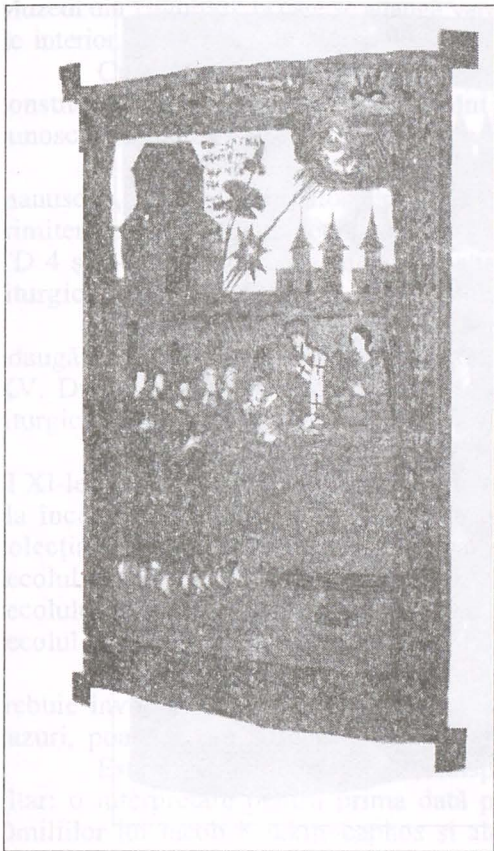


Fig. 13. București, MNI sl. 9 182, *Impărtașirea apostolilor.*



Fig. 14. București, MNI sl. 9 182, *Hristos în arborele apostolilor și evangheliștilor.*



Fig. 15. București, MNI sl. 9 182, *Sf. Vasilie cel Mare.*



Fig. 16. București, MNI sl. 9 182, *Deisis / Hristos între proroci.*

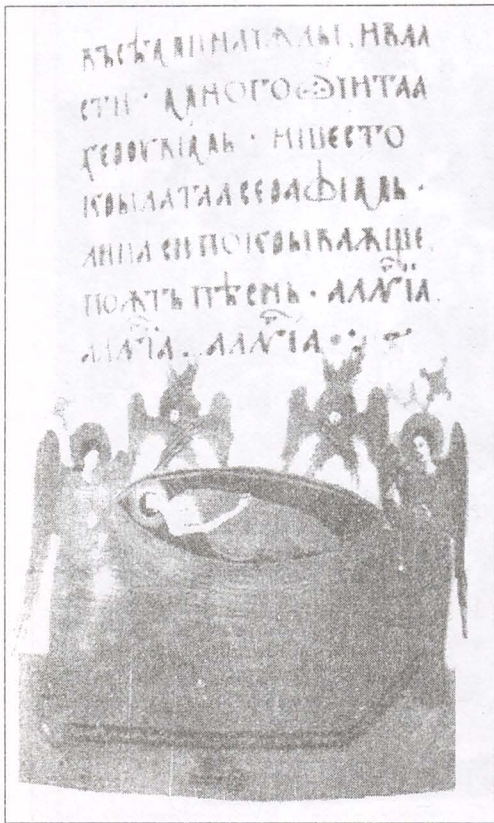


Fig. 17. București, MNI sl. 9 182, *Amnos*.



Fig. 18. București, MNI sl. 9 182, *Anapeson*.

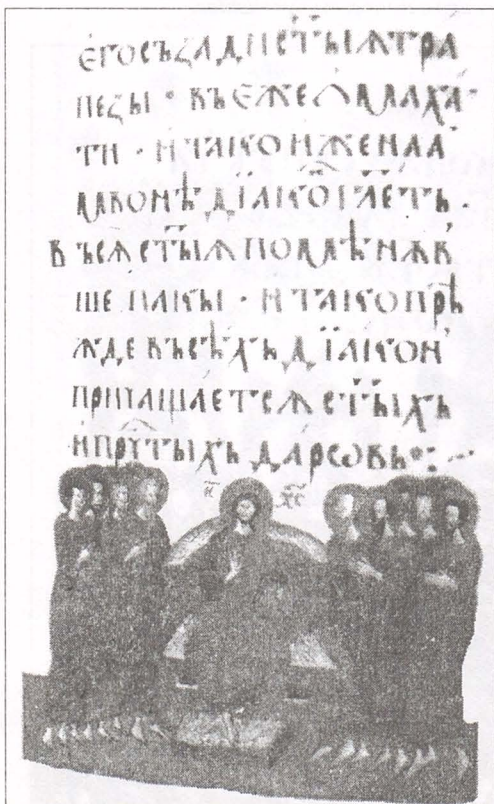


Fig. 19. București, MNI sl. 9 182, *Deisis /Hristos între apostoli*.



Fig. 20. București, MNI sl. 9 182, *Sf. Ioan Gură de Aur, Vasilie cel Mare și Grigorie Dialogul prezentând opera (Liturghierul) Maicii Domnului cu Pruncul*.

Muzeul din Ujgorod), la care se adaugă variantele murale ale unor *locuri* clasice sau teme speciale ale programelor de interior. Există, pe de altă parte, imagini recurente în interiorul *grupului Crimcoviți*.

Cu toate acestea, noutatea decorării *Liturghierului* este completă: selecția de referințe locale constituite într-un *întreg* diferit; versiuni neobișnuite ale unor subiecte clasice; recompunerea, din elemente cunoscute, a unor teme neîntâlnite; imagini intersectând textul în locuri neașteptate.

O parte din această noutate este însă *veche* și se datorează „coborârii” în istoria ilustrării de manuscris, ca și cum inițiatorul programului ar „reflecta” asupra memoriei de imagini. Exceptând succintele trimiteri latine ale unor detalii decorative – cartușe și medalioane în chenarele marginale ale codicelor sl. TD 4 și 5 – sursa pe care unele miniaturi din *Liturghierele Dragomirna* o sugerează este cea a rulourilor liturgice bizantine.

Această clasă de manuscrise-filactere conține, de obicei, textul unei singure liturghii, la care se adaugă varii slujbe sau rugăciuni. Exemplarele ilustrate, relativ puține, sunt databile între secolele XI–XV. Din importantul repertoriu (95 piese) publicat de Farmakovski la începutul secolului¹¹, unele rulouri liturgice miniate sunt greu de identificat în componența de astăzi a colecțiilor¹².

Între manuscrisele studiate se remarcă: două constantinopolitane, datând de la sfârșitul secolului al XI-lea sau începutul secolului al XII-lea și aflate, unul la Institutul Rus de Arheologie din *Constantinopol* (la începutul acestui secol)¹³, actualmente la Biblioteca Academiei din Sankt Petersburg¹⁴, celălalt, în colecția Patriarhatului grec din Ierusalim (*Staourou* 109)¹⁵, apoi ruloul provenind din Veria, datând din secolul al XII-lea sau al XIII-lea, aflat la Biblioteca Națională din *Atena* ms. 2 759¹⁶, cel de la începutul secolului al XIV-lea de la *Athos-Lavra* 2¹⁷ și grupul de la *Patmos* (707, din secolul al XIII-lea, 728 din secolul al XIV-lea, 708 datat 1429, 712, 715 și 720 din secolul al XV-lea)¹⁸.

În ilustrația acestor rulouri liturgice varietatea reprezentărilor este mare¹⁹, încât „tradiția bizantină” trebuie invocată cu precauție specială. Un indiciu de stabilitate iconografică constatată, într-un număr de cazuri, poate fi semnificativ pentru manuscrisele liturgice *Dragomirna*.

Este vorba de concepția frontispiciului, ca un iconostas dincolo de care se observă imaginile din altar: o interpretare pentru prima dată pusă în discuție de A. Xyngopoulos în comentariul la ilustrațiile Omiliilor lui Iacob Kokkinobaphos și ale rulourilor liturgice *Atena* și *Patmos* 707 („o secțiune a bisericii cu privirea spre altar, astfel încât să se vadă templonul și absida din spate”²⁰).

Este un înțeles pe care îl acceptă și A. Grabar pentru *Staourou* 109, depășind tacit deosebirea pe care Xyngopoulos o făcea între frontispiciile rulourilor, în care, în spatele „iconostasului” este figurat ritualul propriu zis (episcopi și diaconi slujind) și ale celorlalte manuscrise, în care apare iconografia altarului. Alăturând „secțiunile bisericilor” din miniaturile de la Ierusalim, *Atena* și *Patmos*, Grabar notează: „dans tous ces cas, l’arcade évoque le mur d’iconostase percé d’arcades et à travers lequel on voit l’intérieur du choeur”²¹.

Că figurile din altar aparțin decorației pictate, a fost precizat de Chr. Walter când a afirmat „invenția” probabilă a ruloului ilustrat în secolul al XI-lea: „the earliest surviving examples are virtually contemporary with the introduction into the apse programmes of pictures of bishops holding rolls inscribed with texts from the liturgy”²².

În cele trei *Liturghiere* din Moldova reflexul târziu al acestei concepții a *frontispiciului-imagini a sanctuarului* a rezultat în dispariția iconostasului și focalizarea asupra picturii absidei, din care ms. *MNI* 9 182 face o selecție nouă, care se adaugă celei „clasice”.

¹¹ B.V. Farmakovski, *Vizantiiskii pergamennyi rukopisnyi svitok s miniaturami prinadlejastii Russkomu Arheologiceskomu Institutu v Constantinopolea*, în *Izvestia Russkago Arheologiceskago Instituta va Constantinopol* 6 (1901), p. 257–263.

¹² Teza de doctorat a Victoriei Kepetzis, *Les rouleaux liturgiques byzantins illustrés, 11^e–14^e siècles* (Université de Paris IV), 1979, nu este accesibilă în România.

¹³ Farmakovski, *Vizantiiskii...* p. 253 sqq.

¹⁴ V. Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, București, 1980, vol. 2, p. 121, n. 51.

¹⁵ A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, în *Dumbarton Oaks Papers* VIII (1954), republicat în *L’Art de la fin de l’Antiquité et du Moyen Age*, vol. I, p. 469–496, vol. III, pl. 121–134.

¹⁶ A. Xyngopoulos, *I prometōpis tōn kōdikōn Vatikanou 1162 kai Parisinou 1208*, în *Epetiris Etaireias Byzantinōn Spoudōn* 13 (1937), *Atena*, p. 158–178 (la vremea publicării de Xyngopoulos,

manuscrisul nu purta număr); *L’Art byzantin, art européen*, *Atena*, 1964, cat. 358; datarea în secolul al XIII-lea care apare în Chr. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londra, 1982, p. 38, n.8, este doar enunțată („probably later in date than Stavrou 109”, p. 66).

¹⁷ L. Bréhier, *Les peintures du rouleau liturgique n° 2 du monastère de Lavra*, în *Annales de l’Institut Kondakov (Seminarium Kondakovianum)* XI (1940) p. 1–19.

¹⁸ G. Jacopi, *Le miniature...*, p. 575, pl. XXIII, fig. 148, 153, 155, 156, 160; ruloul 707 a figurat în expoziția de la *Atena* din 1964: *L’Art byzantin, art européen*, cat. 359.

¹⁹ La 1901, judecând după ceea ce se publicase până atunci, Farmakovski nota: „conținutul miniaturilor manuscriselor liturgice nu se distinge prin varietate și bogăție; în cea mai mare parte dintre ele se află numai portretele autorilor slujbelor...” *Vizantiiskii...*, p. 353.

²⁰ A. Xyngopoulos, *I prometōpis...*, p. 170.

²¹ A. Grabar, *Un rouleau...*, p. 481–482.

²² Chr. Walter, *Art and Ritual...*, p. 65.

Este o preluare de idee și, parțial, de imagine. Subiectele care determină această afirmație sunt: *Maica Domnului cu Pruncul*, în ilustrația *autorului liturghiei* din toate cele trei manuscrise, *Împărtășirea Apostolilor*, *Amnos* și *Anapeson*, în codicele de la Muzeul din București.

Din faptul că nu toate aceste miniaturi au variante murale în bisericile din Moldova, deducem o sursă independentă, în monumentele picturii bizantine.

Este cazul figurii care apare deasupra ierarhului, în toate miniaturile care confruntă *incipitul* liturghiei în manuscrisele *Dragomirna: Maica Domnului cu Pruncul*, în bust, orantă (în șapte din opt imagini păstrate). Trebuie menționat faptul că Maria orantă, fără Prunc, reprezentată în bust, în frontispiciul rului *Atena 2 759* este comentată de Xyngopoulos ca o prezență „nu rară” în iconografia absidei. Asemănător, deși nu orantă, apare și în *Patmos 707*, dependent de același prototip, iar în *Staurou 109*, este în picioare, ținând Pruncul.

Însă constanța cu care, în manuscrisele *Crimcovici*, se revine asupra tipului orantă, cu Pruncul, sugerează o variantă iconografică a decorației sanctuarului în pictura paleologă târzie: *Maica Domnului Izvorul vieții*, într-o redactare succintă, căci lipsește *fiala* ca element de identificare²³. Ea este însă sugerată în a opta miniatură a seriei (ms. *MNI 9 182*, fol. 15^v), de forma norului-recipient; în această imagine - cheie a seriei apar și îngerii care flanchează figura Maicii Domnului cu Pruncul, măbind apropierea de referințele bizantine din secolele XIV–XV. Între sursele menționate de Velmans, interesează aici acele imagini care decorează absida altarului, plasate fiind deasupra *ierarhilor* și *Melismosului*: Sf. Teodori de la Mistra, Sf. Nicolae din Psača, Mali-Sveti-Vrači din Ohrida, Adormirea din Aliveri-Eubeea. Din această alăturare Întrupare-Euharistie, autoarea deduce în mod direct că imaginile sunt „imprégnées d'un symbolisme liturgique et même plus particulièrement eucharistique”²⁴.

În aceeași conexiune simbolică trebuie privită, se pare, și reprezentarea-hapax de la fol. 160^v a manuscrisului *MNI 9 182*, *Sf. Ioan Gură de Aur*, *Sf. Vasile cel Mare* și *Sf. Grigorie Dialogul în fața Maicii Domnului cu Pruncul*. Este recompusă din elementele *Închinării magilor*, cu deosebirea că Maica Domnului, pe tron, sprijină Pruncul în picioare, iar ierarhii apar și ei în picioare, ținând, în loc de „darurile” magilor, *cartea*: ofrandă livrescă, cu posibile trimeri la exegeza liturghiei-operă, deci la asumarea mentală a sensurilor mistice ale nașterii și sacrificiului divin²⁵.

Cu această „derivație” a relației ierarhi-Maica Domnului care descinde, în ilustrația manuscriselor liturgice, din iconografia altarului, revenim la miniaturile *sacrificiului* din codexul de la București.

Acestea readuc *ideea* sanctuarului din ruloarele bizantine, dar, prin depășirea ecranului-iconostas și prin privirea în interiorul absidei, rezultă noi opțiuni iconografice inserate, uneori, în locuri-surpriză ale textului: *Împărtășirea Apostolilor*, *Amnos* și *Anapeson*.

Dacă ignorăm inexplicabila inversare de episoade, cele două secvențe ale *Împărtășirii Apostolilor* se asimilează temelor euharistice din *Staurou 109*²⁶: *Hristos oficiind liturghia* („a variant of the Communion of the Apostles”²⁷) și *Împărtășirea apostolilor*, în variantă clasică.

În manuscrisul bizantin, A. Grabar a comentat întregul ciclu de ilustrații liturgice în relație cu dezvoltarea programelor monumentale. Relația este încă valabilă pentru manuscrisele *Dragomirna*, căci un *topos* în iconografia moldovenească a altarului, începând din secolele XV–XVI este *Împărtășirea Apostolilor*, ca și *Amnosul* reprezentat, după monumentele târzii ale Bizanțului²⁸, în axul absidei. În miniatură, acest din urmă subiect apare însă ca un „detaliu mărit”, Pruncul atingând aproape dimensiunile îngerilor, iar discul-cupă pe cele ale mesei altarului.

²³ Tania Velmans, *L'Iconographie de la < Fontaine de Vie > dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Age*, în *Synhronon*, Paris, 1968, p. 128–132, fig. 7; *Izvorul Vieții* fără *fiala* apare și la Ravania; autoarea citează greșit din R. Janin (*La Géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin*, t. III, p. 236–237), pe Nichifor Callist ca autor al descrierii icoanei *Izvorului Vieții* din biserica eponimă din Constantinopol: sursa acestei relatări datează din 1892 și se aplică unei icoane cu vechime necunoscută, dintr-o colecție particulară.

²⁴ *Ibidem*, p. 132.

²⁵ În *Staurou 109* sub arcadele frontispiciului apar Sf. Ioan Hrisostom și Sf. Vasile cel Mare, având în centru pe Maica Domnului cu Pruncul. Alăturarea nu a fost comentată de A. Grabar.

La intrarea în biserica Bogorodiței din Peć (sec. al XIV-lea), figura Maicii Domnului în picioare, orantă, ținând Pruncul pe piept într-un vas, interpretată de Velmans ca *Izvorul Vieții*

(*L'iconographie...* p. 130), este flancată de doi ierarhi, reprezentați la scară mai mică, *Sf. Nicolae și arhiepiscopul sârb Daniil II*; ar fi o referință rebelă pentru codicele moldovenesc, în care postura Mariei nu sugerează tipul iconografic.

²⁶ A. Grabar nu pune această temă în legătură directă cu iconografia frontispiciului, ci cu decorația întregului edificiu al bisericii, din care marile teme sunt reprezentate în ruloare: „Quelques-unes des peintures marginales, au début du rouleau, sont conçues en fonction de la même idée: le manuscrit de la messe est comme l'édifice où on la chante. On passe par son frontispice à cadre architectural, comme on passe par la porte de l'église...” *Un rouleau...*, p. 482.

²⁷ Chr. Walter, *Art and Ritual...*, p. 283, n. 149.

²⁸ *Realexikon zur Byzantinischen Kunst*, Lief. 37, Stuttgart 1993, col. 1010 – 1011.

Anapeson sau *Iisus Hristos ochiul care nu doarme* este al treilea membru al micro-seriei *sacrificiului* în *Liturghierul* dedicat Dragomirnei la 1616.

Tema are în pictura medievală semnificație dublă: „l'art souligne, suivant le cas, tantôt l'idée de la naissance du Sauveur... tantôt l'idée de la Mort et de la Résurrection. Les deux nuances étaient fondées sur une pratique liturgique”²⁹.

În Moldova, referințele murale au polarizat sensul sacrificiului euharistic: la Sf. Ilie de lângă Suceava, Hârlău, Moldovița și Arbore, *Anapeson* apare în altar și numai la Bălinești în pronaos; la Dragomirna, prezența lui Emanuel culcat pe peretele de sud al naosului nu înseamnă decât că sintaxa ilustrării altarului a fost, în mare proporție, deplasată³⁰. Oricum, redactarea de aici este identică cu cea din manuscris, prin apariția Mariei, îngerului și a lui Iosif.

Anapeson a beneficiat de un interes special din partea „minții” care a conceput ilustrația *Liturghierului*, căci este singurul loc – în acest codex – în care este prezent, în inscripție, mesajul egalității Duhului Sfânt cu Fiul, obsesiv în miniaturile *Psaltirii Crimcovicii*³¹.

Preocupările dogmatice privind raportul persoanelor în Treime și statutul Duhului Sfânt au determinat probabil alegerea hramului Dragomirnei, culegerea de omilii ale unor scriitori bizantini importanți, din *Penticostarul* oferit mănăstirii de mitropolitul Anastasie la 1616 (Muzeul Istoric din Moscova) și reprezentarea frecventă în codicele miniate a *Coborârii Duhului Sfânt* – în *Liturghierul MNI 9182*, cu un comentariu asupra descendenței, neobișnuit în Moldova: *Paternitatea*.

În *Cina de la Mamvri*, semnificației dogmatice a *Treimii* i se adaugă una liturgică: îngerii la masă, dominați în proporții de figurile lui Avraam și Sarei, sugerează forma unui mare potir „oferit” voinței umane. Poziția vițelului sacrificat, la piciorul lui, recheamă *Ospitalitatea lui Avraam* din *Staurou 109*³². Iar aluzia euharistică a temei nu este fără legătură cu prezența ei în altarul Suceviței³³.

Rezumând, relația *iconografiei absidei* în manuscrisele românești, cu imaginea *iconostasului* și a celorlalte subiecte menționate din rulourile liturgice bizantine, nu este una directă și nu pare intermediată de copii neidentificate, ci este mai degrabă *sugerată*, prin surse astăzi necunoscute.

De vreme ce o legătură între cele două nivele nu se poate nega, avem de-a face cu o iconografie *reflectată și recompusă*, căci de una *inventată* mai greu poate fi vorba.

Chiar lipsa de relație directă între imagine și textul căreia aceasta i se alătură are cel puțin un simetric bizantin în *Staurou 109*. Este cazul majorității ilustrațiilor din *MNI 9182* (cu excepția miniaturilor introductive) care au un fel de „circulație independentă” între secțiunile textului.

De exemplu, *Hristos între profeți și între apostoli* pot fi considerate două secvențe, inserate în manuscris la o anumită distanță, ale unei singure teme: *Toți sfinții*.

Ilustrând rugăciunea care urmează epiclezei, subiectul este întâlnit, în redactări diferite, în manuscrise latine³⁴ ca și în ruloul bizantin *Lavra 235*. Cele două versiuni din *Liturghierul* românesc au structura *Deisisului*, într-o deviere de la normă – dacă acceptăm sensul relativizat al temei, documentat de A. Cutler: „by the middle of the twelfth century, images in a variety of different media, showing a varying number of variable figures, represented what was known beyond the perimeter of the empire... as the *Deësis*”³⁵. Conținutul nu mai este univoc, spune autorul, și depășește oricum referința funerară – „clasică” în istoria artei medievale³⁷ până la restrângerea sa critică de Chr. Walter – sau de mărturie a divinității³⁸.

În cazul *Liturghierului* intercesiunea este explicabilă literar, de un comentariu polemic al lui Nicolae Cabasila (sec. al XIV-lea) la rugăciunea sfinților după epicleză, în *Tălcuirea dumnezeieștii liturghii*,

²⁹ A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 261; pentru semnificația temei și referințele sale bizantine: B. Todić, *Anapeson. Iconographie et signification du thème*, în *Byzantion*, t. LXIV (1994), Bruxelles, p. 134–165; *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York, Oxford, 1991, t. I, p. 439 (Nancy Peterson-Sevčenko).

³⁰ C. Costea, *Programe iconografice insuficient cunoscute*, în SCIA, seria a.p., t. 42 (1995), p. 73–74.

³¹ C. Costea, *Ilustrația...Psaltirea*, p. 30–31.

³² A. Grabar, *Un rouleau...*, p. 478.

³³ C. Costea, *Relația frescă – miniatură – icoană în pictura din perioada Moviștilor*, 1995, ms.

³⁴ L. Freeman Sandler, *Gothic Manuscripts 1285–1385*, Oxford, New York, 1986: cat. 78, „All Saints, Christ with the Virgin, Saints Peter, Paul and Lawrence”; cat. 144, „All Saints, Christ in the

midst of a circle of saints”; cat. 148, „All Saints, Christ Enthroned surrounded by heads of saints”; cat. 150, „All Saints, the Lord seated amidst saints”. Deși subiectul nu este ilustrat în catalog, este mai mult decât probabil (coerent cu concepția decorativă) ca el să decoreze inițialele.

³⁵ L. Bréhier, *Les peintures...* p. 13, pl. IV, 2: cinci registre în care sunt „enumerați” strămoșii, părinții, patriarhii, profeții, apostolii (imagine construită, ca în întreg manuscrisul, pe principiul literar).

³⁶ A. Cutler, *Under the Sign of the Deësis: on the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature*, în *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), p. 150.

³⁷ L. Bréhier, *L'Art chrétien*, Paris, 1928, p. 147.

³⁸ Chr. Walter, *Two Notes on the Deësis*, în *Revue des Études Byzantines* 26 (1968); idem, *Further Notes on the Deësis*, în *REB*, 28 (1970).

capitolul XLIX, *Impotriva celor care pretind că pomenirea sfinților la Liturghie ar fi o rugăciune a preotului către Dumnezeu, pentru dânșii*: „Prin urmare (dacă preoții s-ar ruga pentru sfinți), ar însemna că ei cer de la Dumnezeu iertarea păcatelor pentru cei nevinovați, ca pentru niște vinovați ce s-ar afla încă sub osândă; ar cere odihnă împreună cu sfinții ca pentru unii încă nesfințiți – și desăvârșirea, ca pentru unii încă nedesăvârșiți, deși sfinții sunt desăvârșiți... Cu totul dimpotrivă este însă cu sfinții: pentru dânșii preotul nu face nici o mijlocire, ci mai degrabă îi înfățișează ca mijlocitori ai noștri. Căci după ce îi pomenește, înșirându-i pe cete, adaugă: < cu (pentru) ale lor rugăciuni (mijlociri), cercetează-ne pe noi, Dumnezeu! > !”³⁹ (s.n.).

Aluzia la argumentele sfințeniei din acest pasaj despre intercesiune, poate implica imaginea într-o referință antiprotetantă, mitropolitul Anastasie Crimcovici având o preferință pentru iconografia polemică, pe care a inițiat-o în *Apostolul* de la Viena sau în *Psaltirea* de la Dragomirna.

Comentariul lui Cabasila la rugăciunea sfinților – care urmează transformării pâinii și vinului – face în continuare referință la mulțumirea pentru instituirea sfințeniei (îndumnezeirea) ca rațiune a liturghiei: „...Din pricina mulțumirii pe care o aducem pentru sfinți, această slujbă se și numește euharistie (mulțumire). Căci cu toate că în cursul ei pomeneim și de alte multe lucruri, totuși, sfinții sunt cununa tuturor și pentru ei le cerem pe toate; de aceea, atunci când mulțumim pentru ele, mulțumim pentru desăvârșirea sfinților... tot ce a făcut Mântuitorul a avut ca scop ultim să întemeieze ceata sfinților”⁴⁰.

Jocul de sensuri pe același termen (euharistia mulțumire pentru sfințenie și euharistia împărțășania care sfințește) l-ar fi putut interesa pe ilustratorul *Liturghierului* românesc, fiind coerent cu pronunțatul complex aluziv care comandă imaginile întregului grup *Crimcovici*.

Cele două *Deisis*, versiuni neobișnuite în pictura moldovenească, se referă la sfinți ca *proroci* și *apostoli*, într-o simetrie preferată de manuscrisele *Dragomirna* în care a fost imaginată în multe variante.

În *Liturghierul* din București „arborele” *Maicii Domnului cu profesii* și al lui *Hristos cu apostolii* sunt efectul aceleiași opțiuni.

Circulația teme de tip arbore genealogic și unele repere europene sau locale ale lor au fost menționate de S. Der Nersessian în studiul despre *Tetraevanghelul* (1616/1617) comandat de Anastasie Crimcovici și aflat astăzi la Biblioteca Națională din Varșovia⁴¹. Dar referințele arborelui în acest studiu sunt în parte nedatate și verificarea multora imposibilă în bibliotecile românești. Observația autoarei că această redactare nu este o creație a picturii moldovenești, dar că „nos miniatures différent un peu de ces exemples”, incită la o nouă investigare a surselor. Din cele patru manuscrise ale grupului în care apare această „structură de înrudire”, numai în *Tetraevanghelul* din Varșovia și în *Liturghierul* din București *Hristos între apostoli* are un simetric în *Maica Domnului cu Pruncul între profesii*.

Faptul că în ultimul manuscris ilustrațiile sunt integrate textului, deși la distanță una de cealaltă (în codicile din Varșovia ilustrează, consecutiv, sfârșitul evangheliei lui Ioan) poate indica o asociere cu comentariile bizantine târzii ale liturghiei (Nicolae Cabasila și Simeon al Thesalonicului) privind concordanța celor două Testamente⁴².

Singurul rulu bizantin a cărui ilustrație invocă unele comentarii mistice ale liturghiei (Theodor de Mopsuestia) este cel din Ierusalim⁴³.

Spre deosebire însă de acest manuscris constantinopolitan, în care miniaturile recompun ideile forță ale exegezei („d'une part le renouvellement sacramentel de l'incarnation salutaire et d'autre part, le reflet de la liturgie perpetuelle des anges au ciel”⁴⁴), în *Liturghierul* moldovenesc unele ilustrații se atașează direct unor pasaje de text. Rezultă că în concepția de ansamblu a ordonării imaginilor „comportamentul bizantin” reflectat a suferit, la începutul secolului al XVII-lea, o ruptură în metodă.

Unitatea „iconografia spațiului sacru – interpretarea liturghiei” este scindată, în viziunea *Crimcovici*, între imaginile care reflectă atașamentul față de teme inechivoc sacramentale, derivate din iconografia absidei și cele care apelează la argumente exegetice, literare.

³⁹ *Tâlcuirea dumnezeieștii Liturghii și Viața în Hristos*, trad. Ene Braniște și Teodor Bodogae, București, 1989, p. 103, 104.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 107.

⁴¹ S. Der Nersessian, *Une nouvelle réplique slave du Paris, gr. 74 et les manuscrits d'Anastase Crimcovici*, în *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga par ses amis de France et des pays de langue française*, Paris, 1933, p. 712–713, 716–723.

⁴² R. Bornert, *Les Commentaires byzantins de la divine liturgie du VII^e au XV^e siècle*, Paris, 1966, p. 242, 250; referința

la Nicolae Cabasila, *Tâlcuirea...* cap. 18, 20 și la Simeon al Thesalonicului, *Tratat asupra tuturor dogmelor credinței noastre ortodoxe. Explicare a acestuiași părinte pentru sfânta Biserică*, București, 1865, cap. 118, 119; în legătură cu acesta din urmă, Bornert remarcă: „En outre la *theoria* découvre dans la liturgie l'achèvement des figures de l'Ancien Testament et elle y perçoit l'inauguration des réalités eschatologiques” (p. 250).

⁴³ A. Grabar, *Un rouleau...*, p. 489–490.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 492.

Peste aceste fragmente de memorie apare o suprapunere de semnificație contemporană: elemente de iconografie polemică, privind descendența și egalitatea persoanelor în Treime, documentate de intervenții neobișnuite în stabilitatea relativă a imaginilor (*Paternitatea în Coborârea Sfântului Duh* sau porumbelul *Duhului* numit *Iisus Hristos* în *Anapason / Ochiul care nu doarme*).

În aceeași clasă a surprizelor iconografice intră și o stridență, în imaginea *Împărtășirii apostolilor*: purtarea *mitrei* de către Hristos⁴⁵, inversarea episoadelor și întrebuintarea linguriței. Dacă este adevărat că ordonatorul ilustrației este însuși Anastasie Crimcoviți, ar fi greu acceptabilă ipoteza erorii⁴⁶, detaliile neconcordanțe constituind mai degrabă aluzii la ritualul contemporan.

Aceasta ar îndreptăți referirea, nu fără prudență, la un episod din istoria bisericii Moldovei: dreptul mitropolitului de a purta mitră, în condițiile în care arhieriei Bisericii răsăritene slujeau, în general, cu capul descoperit. În istoria mitrei și a funcției sale liturgice puțin s-a avansat de la studiul din 1907 al lui J. Braun⁴⁷; la acesta se poate adăuga o contribuție românească, remarcabilă prin sistematizare, a lui V. Gregorian⁴⁸.

Liturgiștii sunt în general de acord cu purtarea mitrei de patriarhul Alexandriei și de papa, ca și cu sporadică ei atestare în cazul patriarhului Constantinoplei. Cert este că, în secolul al XV-lea, când serie Simeon al Thesalonicului, mitra era puțin cunoscută în practica liturgică bizantină: „toți arhieriei și preoții Răsăritului săvârșesc Liturgia cu capul gol, afară de Alexandreanul. Nu după vreo mișcare oarecare, ci cu socoteală mai înaltă și mai dumnezeiască pe care dumnezeiescul Pavel o arată...”⁴⁹.

După căderea Constantinoplei, acest drept, semnificând autonomie, este extins asupra altor biserici, documentate fiind, între altele, „cazul” sârb, printr-o mitră care ar fi aparținut mitropolitului Maxim, la sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea⁵⁰ ca și cel rus, asociat instituirii patriarhatului, la sfârșitul secolului al XVI-lea⁵¹.

Este momentul în care apar și în Moldova primele imagini (în frescă) ale unui mitropolit în viață purtând mitra: Gheorghe Movilă, în reprezentarea liturghiei din naosul Suceviței, ca și în „scena” relicvelor Sf. Ioan cel Nou din naosul bisericii Sf. Gheorghe din Suceava⁵² (fig. 21).

Un interes special pentru purtarea mitrei se va fi manifestat în Moldova Movileștilor, de vreme ce în absida Suceviței toți ierarhii sunt mitrofori⁵³.

⁴⁵ Semnalată de I.D. Ștefănescu în *L'Illustration...* p. 449.

⁴⁶ Un manuscris grecesc datat 1659 în care două inițiale sunt decorate cu *Împărtășania apostolilor*, Hristos purtând mitră, se află la Iviron-Athos (ms. 1438μ, fol. 27^v și 28^v): *Oi Thesaurοi*, vol. 2 (ca în nota 8), fig. 265, 266. Acest caz nu poate fi însă considerat un contraexemplu (elementul unei serii de „erori acceptabile” în evul mediu târziu) pentru *Liturghierul moldovenesc*, având în vedere suma de aluzii transparente în grupul *Crimcoviți*, rezultat al unui control intelectual excesiv al ilustrației.

⁴⁷ J. Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident u. Orient nach Ursprung u. Entwicklung, Verwendung u. Symbolik*, Freiburg 1907; bibliografie în RbK, Stuttgart 1993, Lief. 37, 773-775.

⁴⁸ Pr. Vasile C. Gegerian, *Veșmintele liturgice în Biserica Ortodoxă*, Craiova 1941.

⁴⁹ Simeon al Thesalonicului, *Tratat...* cap. 257.

⁵⁰ V. Gregorian, *Veșmintele...* fig. 28, p. 139-140; autorul consideră piesa, aflată la acea vreme în colecția mănăstirii Krušedol, „una din cele mai vechi mitre arhieriești păstrate până azi”.

În timpul lui Mahomed al II-lea, Ghenadie Scholarios, patriarhul Constantinoplei, „întreține raporturi și cu Gheorghe Brancovici, despotul sârb, dându-i sfaturi cu privire la înființarea unei patriarhii slave la Belgrad”: N. Iorga, *Bizanz după Bizanz*, București, 1972, p. 80.

⁵¹ Țarul Feodor (1584-1598), cu sprijinul lui Ieremia al II-lea, patriarhul Constantinoplei, a acordat primului său patriarh, Iov, dreptul de a purta mitră, sacosul și mantia: J. Braun, *Die Liturgische Gewandung...* p. 491, apud Gregorian, *Veșmintele...* p. 140, n. 446; vezi și rezervele prof. Al. Elian cu privire la autenticitatea acestui caz, întemeiate pe prezența în Rusia, de la începutul secolului al XV-lea, a unui sacos dăruit de împăratul bizantin mitropolitului Fotie al Moscovei: Al. Elian, *Moldova și Bizanțul în secolul al XV-lea*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, ed. M. Berza, București, 1964, p. 139, n. 5.

⁵² În lipsa inscripțiilor, identificarea personajului se argumentează prin date conjuncturale.

Severa lectură critică făcută de Al. Elian surselor legate de întemeierea mitropoliei Moldovei, care relatează, între altele, acordarea de către împăratul bizantin Ioan al VIII-lea Paleologul, a mitrei și sacosului primului mitropolit Iosif, nu a fost, până acum, contestată sub aspectul costumului liturgic.

Din datele existente, ar rezulta că sacosul și mitră au fost introduse separat în practica liturgică din Moldova.

Sacosul polistavron este atestat în arta moldovenească în prima jumătate a secolului al XVI-lea, purtat fiind de mitropolitul Teoctist al II-lea (în pronaosul bis. Sf. Gheorghe din Succava < 1534 >) sau de mitropolitul Grigorie Roșca (în pictura exterioară a Voronețului < 1547 >); ambii însă apar cu camilafcă. Portretul de la Dochiaru-Athos al lui Teofan, mitropolit înaintea lui Gheorghe Movilă, nu poate fi luat în considerare datorită repictării târzii (sec. al XIX-lea), după cum apare din reproduceri: G. Millet: *Monuments de l'Athos. I. Les peintures*, Paris, 1927, pl. 254/3; opinie similară la P.S. Năsturel, *Le Mont Athos et les Roumains*, în *Orientalia Christiana Analecta* 227, Paris, 1986, p. 213-214.

⁵³ Nu același lucru se întâmplă la Dragomirna; dar mitropolitul Anastasie Crimcoviți a fost, în ordonarea programelor iconografice, frescă sau manuscris, un om al surprizei (de exemplu, în pictura murală, întregul program al altarului ctitoriei sale < și a Stroicilor > a fost, cu unele excepții, deplasat pe latura de sud-vest a naosului).

În monumentele anterioare Suceviței, registrul episcopilor include, sporadic, ierarhi mitrofori (Dobrovăț); dar relevanța picturii pentru istoria ritualului trebuie considerată cu mare precauție; valoarea sa de document pentru istoria ecleziastică a Moldovei contează, în principal, când se aplică personajelor istorice sau când manifestă detalii ieșite din comun, cum este cel semnalat la ierarhii din ctitoria Movileștilor.

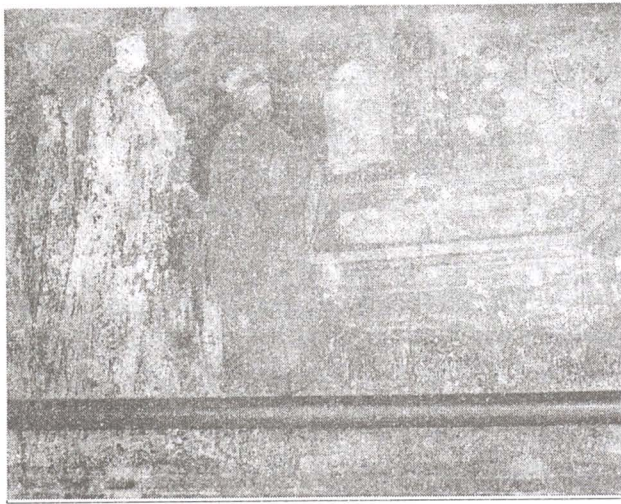


Fig. 21. Suceava, bis. Sf. Gheorghe, naos, *Cultul moaștelor Sf. Ioan cel Nou.*



Fig. 23. Varșovia, Biblioteca Națională, Akc. 10778, Tetraevanghel, *Scene din viața lui Moise.*



Fig. 22. Sucevița, gropniță, *Instrucțiunile pentru construirea cortului.*

Dacă mitropolitul Gheorghe Movilă a fost sau nu primul purtător de mitră în ierarhia ecleziastică a Moldovei, nu se poate stabili pe baza datelor cunoscute până acum⁵⁴. O semnificație mai profundă a

⁵⁴ Episodul acordării de către Meletie Pigas, patriarhul Alexandriei și loctiitorul patriarhului Constantinoplei, a mantiei cu patru *poli* și cârjei patriarhale mitropolitului Gheorghe Movilă, „spre a... da consfințirea noastră ca Mitropolia voastră să fie arhiepiscopală” (corespondența cu Ieremia Movilă, în *Scrieri și documente grecești privitoare la istoria românilor din anii 1597–1837 culese și publicate în tomul XIII din Documentele Hurmuzaki*

de A. Papadopoulos-Kerameus, traduse de G. Murnu și C. Litzica, București, 1914, p. 322) a avut probabil mai mare importanță decât s-a apreciat în lucrări mai recente (A. Pippidi, *Tradiția politică bizantină în țările române în secolele XVI–XVIII*, București, 1983, p. 189: „semnificația reală acestor semne pare a nu fi fost exact înțeleasă de istorici, întrucât episodul a prilejuit comentarii disproporționate cu importanța reală a faptului”).

independenței eclesiastice la sfârșitul secolului al XVI-lea va putea fi descifrată prin analiza „scenei moaștelor” din pictura bisericii Sf. Gheorghe din Suceava⁵⁵.

Cert este însă că, la mai puțin de două decenii după pictarea acesteia, figura mitropolitului Anastasie Crimcoviți este prezentă, fără excepție, în miniaturile autorilor liturghiilor, ca și în celelalte manuscrise ale grupului, într-o microserie a portretului de *arhiepiscop* (conform inscripțiilor) mitrofor, donator, neegalată ca amploare în arta medievală românească⁵⁶.

Se prefigurează o succesiune ideologică nedescifrată până acum, între inițiatorul programului Sucevița / Sf. Gheorghe din Suceava (imaginea din timpul Movileștilor) și cel al manuscriselor *Crimcoviți*.

Alături de purtarea de *mitră*, două subiecte devin cheie în semnalarea acestei transmisiuni vizând statutul mitropoliei Moldovei: perechea de sfinți *Gheorghe și Ioan cel Nou*⁵⁷ – hramul mitropoliei Sucevei de la mutarea moaștelor aici – și *viziunea cortului*, în care Dumnezeu îi arată lui Moise cum să construiască cortul, în termenii arhitecturii moldovenești din secolele XV–XVI⁵⁸.

Imaginea ca funcție a intelectului în apelul la trecut, așa cum rezultă din varietatea cazurilor în ilustrarea *Liturghierelor*, dă măsura crizei de reprezentare în pictura din Moldova la începutul secolului al XVII-lea.

BOOK ILLUMINATION IN THE ERUDITE *MILIEU* OF ANASTASIE CRIMCOVICI. THE MISSAL

SUMMARY

Anastasie Crimcoviți, metropolitan of Moldavia, commissioned three illuminated Missals (including, each, the Liturgies by John Chrysostom, Basil the Great and Gregory Dialogus / the Presanctified, alongside of various other prayers) which he bestowed on the monastery of Dragomirna in 1609/1610 (sl. TD 4/1934, former 354–34; sl. TD 5/1934, former 347/1864) and in 1616 (Bucharest, National Museum of History, sl. 9182, former sl. TD 3/1934, 354–33).

The miniatures, mostly full-page, are spread all over the text, revealing a certain independence from the content of the prayers.

Portraits of the *authors* with the *bishop-donor* and the *clipeus* of the *Virgin and Child* affront the incipit of every Liturgy: a presumed remote echo of the frontispieces representing the bema of a church (with the iconostasis and the murals behind) in some 13th century Byzantine liturgical rolls (Athens 2759 or Patmos 707).

The idea of apse decoration is further developed by a number of illuminations in MNI 9182: the *Communion of the Apostles*, *Amnos* and *Anapeson*.

Two representations of the *Deēsis* with *prophets* and *apostles*, pertaining to *All Saints*, as well as other two illuminations recalling the Tree of Jesse (the *Virgin* among *prophets*, *Christ* among *apostles*) in the same codex, not to be found in Byzantine liturgical rolls, might be associated to some commentaries of the Liturgy (Nicholas of Cabasilas and Symeon of Thessalonica). A “shift of method” as a fracture in reflecting the sources is thus manifest in early 17th century Missal illustration.

Unusual details in the *Communion of the Apostles* point hypothetically to an episode in the church history: reference to the mitre as an assertion of the autonomy of the Moldavian metropolitan seat in the Orthodox media.

⁵⁵ S. Ulea numea această reprezentare „ofranda baldachinului” și o data, corect, la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul celui următor: *Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sf. Gheorghe din Suceava*, în SCIA, a.pl., t. 13 (1966), nr. 2, p. 216–217, n. 45.

⁵⁶ Frecvența neobișnuită a acestui portret-tip în manuscrisele *Dragomirna* (rar în miniatura bizantină ca episcop donator, cf. Chr. Walter, *Art and Ritual*, cap. II, p. 39), pune serios la îndoială calitatea mitropolitului Anastasie de autor al ilustrațiilor; între statutul monahului și multiplicarea, în atâtea instanțe, a autoportretului este o disproporție care reduce vertiginos ipoteza ierarhului pictor; vezi și Petre S. Năsturel, recenzie la G. Popescu-Vâlcea, *Anastasie Crimcoviți*, București, 1972, în *Südost-Forschungen*, band XXXIII (1974), München, p. 456–457.

⁵⁷ Sfinții apar, în naosul Suceviței (N), alături de reprezentarea liturghiei, iar în miniaturi, în *Apostolul* de la Viena și în *Liturghierul* MNI 9182. Prezența Sf. Ioan cel Nou în viața spirituală a Moldovei Movileștilor, în: Ghenadie Enăceanu, *Mășterul Manole și Petru Movilă*, București, 1883.

⁵⁸ Este o scenă prezentă în ciclul narativ din gropnița Suceviței, ilustrând pasajul „*Dumnezeu îi arată lui Moise să facă locaș sfânt*” (fig. 22) și în *Tetraevanghelul* din Varșovia, p. 169 penultima miniatură a evangheliei lui Matei (fig. 23) în care sunt compusate *Moise adăpând oile*, *Viziunea rugului aprins*, *Primirea tablelor legii* și *Construirea „cortului”*. Aceași formă, de biserică din Moldova secolelor XV–XVI, o are și chivotul legii în *Psaltirea* de la Dragomirna. Motivul, cu o anumită recurență în arta moldovenească, are, în acest caz, o pregnanță și semnificație specială.

„ACADEMISM” ȘI „INDUSTRIE ARTISTICĂ” ÎN ARHITECTURA DE TRADIȚIE BRÂNCOVENEASCĂ*

de MIHAI ISPIR

Transpunerea unor categorii stilistice precum barocul sau clasicismul în orizontul postbizantin, deși se cere însoțită, cu orice prilej, de toate nuanțele necesare, a devenit de mult timp curentă și în istoriografia românească¹.

Din acest unghi, gramatica stilului brâncovenesc în arhitectură a fost văzută sub dublul semn al clasicității postrenascentiste și al barocului. Au fost deslușite elemente postrenascentiste în structură și componente baroce în ambianță și podoabă².

Astfel privit, stilul brâncovenesc în arhitectură înfățișează o sinteză deplină, unde cele două trăsături amintite fuzionează fără a se stânjeni, întipărite laolaltă pe un suport postbizantin, cu rolul, deloc secundar, de liant foarte activ. Este acesta și un caz interesant din perspectiva vieții formelor, o împletire a contrariilor îndelung pregătită, dar favorizată neîndoiește de un moment cultural de excepțională efervescență.

Interesant se arată însă și pasul următor, înfăptuit în perioada postbrâncovenească, atunci când cele două componente, barocă și clasicistă, par a se despărți. Această situație a fost mai puțin studiată sub toate implicațiile ei, în stare nu numai să lumineze individual aspectele stilistice amintite, dar și să verifice, *à posteriori*, forța sintezei ce le unise, câteva decenii în urmă.

Încercând o primă aproximare a metamorfozelor stilistice petrecute în arhitectura de fizionomie brâncovenească, după 1720, observăm o ramificare de tendințe ce ar putea fi așezată sub dubla specie a unui „clasicism academizant” și a unui baroc repede generator de „industrie artistică”. Ansamblul mănăstirii Văcărești ar atesta cu limpezime „academizarea” stilului desfășurat la Hurez. Față de Hurez, unde o concepție în sine clară se exprimă nuanțat, potrivit unui raport armonios cu situl, Văcăreștii reprezintă un model canonic, aproape „teoretic” de ansamblu monastic. Cercetând planul incintei principale a Hurezului, nu este greu de observat îndepărtarea sa constantă de rigoarea figurii geometrice, pe fondul însuși al clasicității indiscutabile a concepției. Mai întâi, la colțuri, unghiurile nu sunt drepte: latura sudică se întretaie cu laturile de apus și răsărit în unghiuri obtuze. Apoi, aceeași latură sudică este puțin frântă, între camerele de oaspeți și casa domnească. Turnul-clopotniță și corpul sălii de mâncare și paraclisului ies din perimetrul planului. La exterior, pe laturile de nord, vest și miazăzi, apar alte „scosuri”, iar contraforturile se înșiruie într-un ritm sincopat, distribuite, firește, corespunzător unor rosturi constructive. În interiorul curții, se desprind cunoscutele foișoare, cu volumele lor complicate încă prin adaosul frumoaselor scări. Latura răsăriteană, un simplu zid, exceptând ediculul fântânii, plasat și acesta, excentric, contrastează cu celelalte trei laturi de-a lungul cărora sunt alipite clădirile mănăstirești. Turnul-clopotniță se găsește undeva către colțul sud-vestic, pe un ax diferit, nici măcar perpendicular, față de cel al bisericii. La rândul ei, biserica apare oarecum deplasată spre est, diagonalele patruleterului ansamblului întretându-se într-un punct situat lângă intrarea vestică a edificiului principal. Forma însăși, alungită, a acestui patruleter, accentuează impresia unei confruntări latente cu imobilismul geometric, pe care o lasă planul de situație. Geometrismul

*Articolul reprezintă textul unei comunicări susținute de Mihai Ispir în 1988, în cadrul Institutului de Istoria Artei, inclus de autor într-un volum pregătit pentru tipar și predat la Editura Meridiane în momentul în care ne-a părăsit. (*nota red.*)

¹ Această transpunere se justifică, între altele, prin multitudinea

unor interferențe culturale a căror amploare, pentru secolele XVII–XVIII, a fost demonstrată de Răzvan Theodorescu (v. *îndeosebi Civilizația românilor între medieval și modern*, București, 1987).

² Cf. Vasile Drăguț, *Arta românească*, vol. I, București, 1982, p. 365–366.

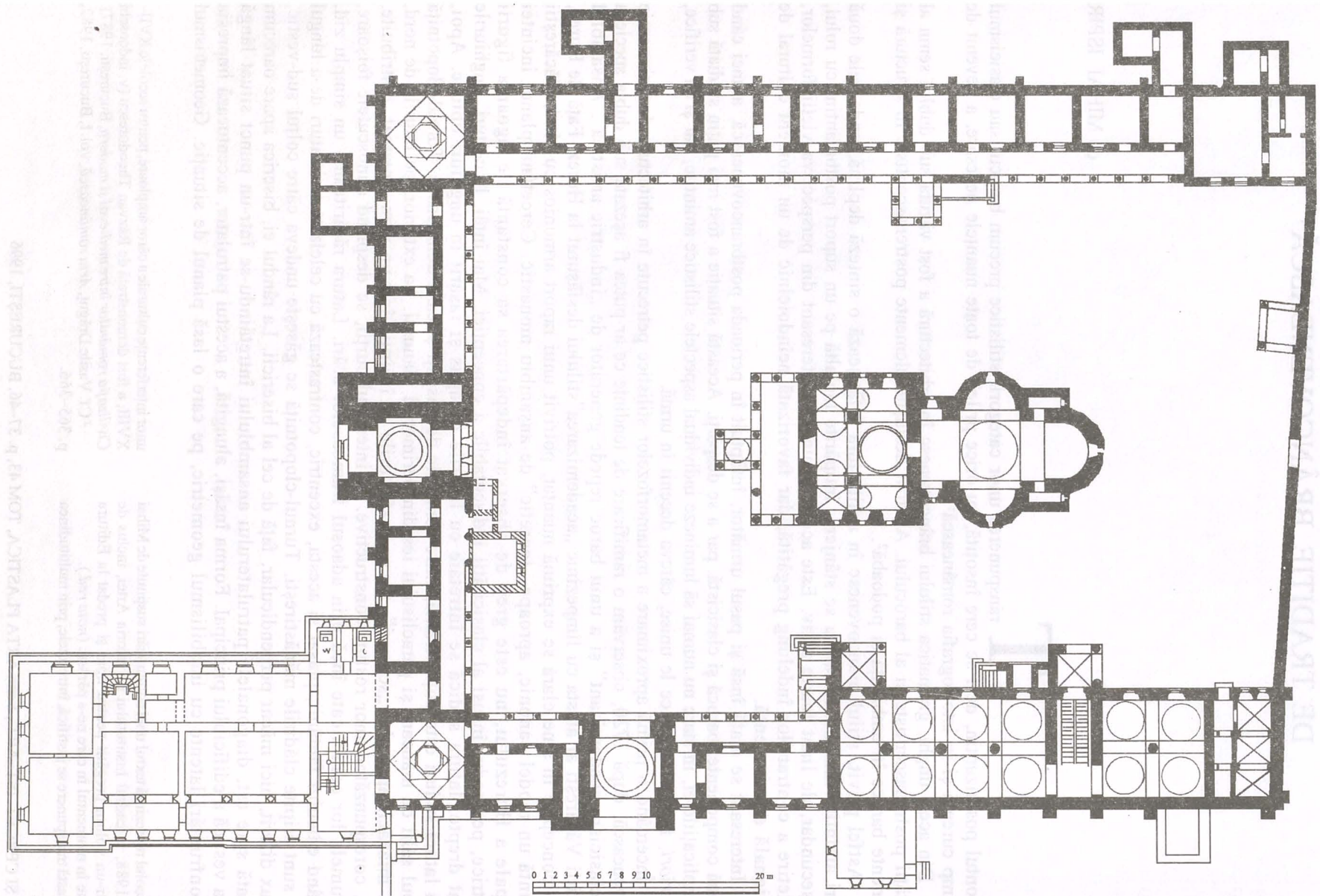


Fig. 1 – Mănăstirea Hurezi – Plan de ansamblu (după Ghika-Budești).
<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

figurii este la Hurez neconținut modulată, nuanțat, rigiditatea sa, mereu „corectată”. Desigur, toate modulațiile respective au fost, înainte de orice, hotărâte de nevoia adaptării la teren, dar este limpede că, pornind de aici, meșterii conduși de Manea „vătaful de zidari”, au căutat pretutindeni un echilibru al contrastelor; și ceea ce pare soluție empirică este de fapt, la Hurez, expresia unui stăruitor „spirit de finețe”.

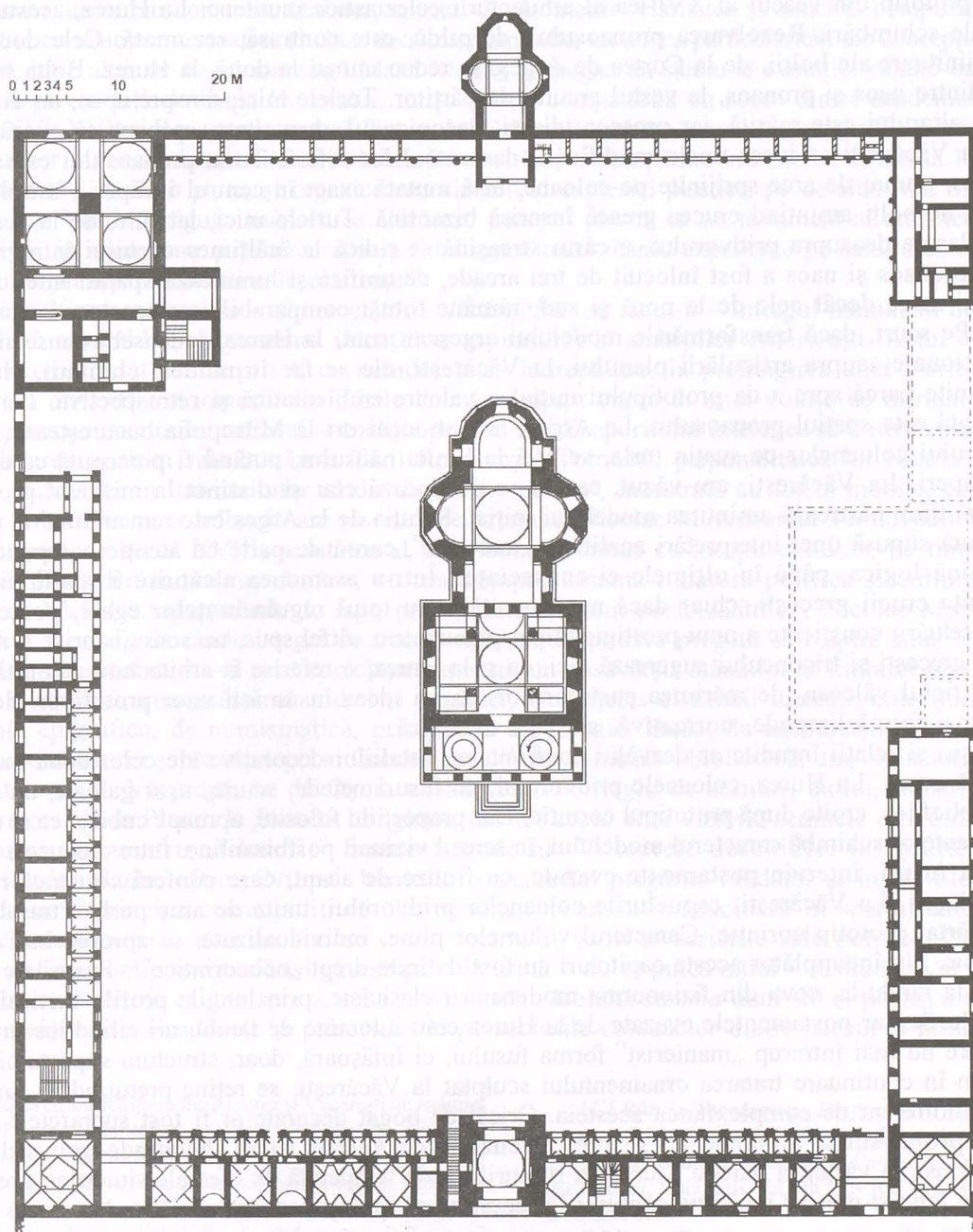


Fig. 2 – Mănăstirea Văcărești – Plan de ansamblu (după Gh. Ionescu).

Cu totul altfel se prezintă planul de ansamblu al Văcăreștilor. Colțurile incintei mari par a fi fost trase cu echerul. Laturile patrulaterului, care acum tinde spre pătrat, sunt, la exterior (afară de cea răsăriteană, cu paraclisul), drepte, fără „scosuri” sau contraforturi. Simetria incintei este mult mai clară, intrarea, ca și paraclisul de la mijlocul laturii estice aflându-se chiar în prelungirea axului bisericii. Corpul de chilii ce formează această latură, la Hurez doar un zid, contribuie la omogenizarea spațiului curții, făcând ecou porticelor de la vest și de la nord. De altfel, nici către interior nu întâlnim varietatea de decorațiuni și foisoare a Hurezului: domină, dimpotrivă, fronturile prevalent unitare de portice. Biserica însăși este trasă către mijlocul incintei. În total, planul Văcăreștilor pare mult mai

supus decât cel al Hurezului, unei ordini premeditate. Spre deosebire de Hurez, izbitor este, aici „spiritul de geometrie”; înzestrat, nu o dată, cu o perceptibilă nuanță doctrinară³.

La concluzii asemănătoare ne conduce compararea planurilor bisericilor principale ale celor două mănăstiri. Ambele edificii au ca model, cum se știe, biserica episcopală de la Curtea de Argeș, prestigiosul prototip din veacul al XVI-lea al arhitecturii ecleziastice muntene. La Hurez, acestui model i se aduc unele schimbări. Rezolvarea pronaosului, de pildă, este contrasă, rezumată. Cele douăsprezece coloane sprijinătoare ale bolții, de la Curtea de Argeș, se reduc numai la două, la Hurez. Bolta se descarcă și pe zidul dintre naos și pronaos, la vestul arcului despărțitor. Turlele mici, dinspre apus, au dispărut. La naos, absida altarului este mărită, iar proscomidia și diaconiconul, dezvoltate, aproape că evocă triconcul athonit. Și la Văcărești se ivesc unele modificări, dar sensul lor diferă. Turla pronaosului este susținută, ca și la Argeș, numai de arce sprijinite pe coloane, însă mutată exact în centrul încăperii, astfel acoperite cu un sistem de bolți amintind crucea greacă înscrisă bizantină. Turlele mici, laterale, de la vest, reapar, dar sunt deplasate deasupra pridvorului, a cărui streășină se ridică la înălțimea cornișei întregii biserici. Zidul dintre pronaos și naos a fost înlocuit de trei arcade, ce unifică și luminează spațiul interior. Absida altarului, mai mare decât cele de la nord și sud, rămâne totuși comparabilă cu acestea. Pastoforiile se micșorează. Pe scurt, dacă transformările modelului argeșean sunt, la Hurez, îndeosebi consecințele unei viziuni funcționale asupra articulării planului, la Văcărești, ele se fac în numele clarității, simetriei și ordinii, întrunite parcă spre a da prototipului inițial o valoare emblematică și retrospectivă. Lămuritor în această privință este spațiul pronaosului. La Argeș, la Cotroceni ori la Mitropolia bucureșteană, latura de răsărit a careului coloanelor ce susțin turla, se află la limita naosului, putând fi percepută ca aparținând ambelor încăperi. La Văcărești, am văzut, careul se decupează clar și distinct la mijlocul pronaosului, însă în același timp păstrează amintirea modelului inițial. Soluția de la Argeș este rememorată în principiul ei, dar totodată supusă unei interpretări analitice, „teoretice”, care-i desparte cu atenție componentele și-i pune în lumină logica, până în ultimele ei consecințe⁴. Într-o asemenea alcătuire a spațiului interior, însăși prezența crucii grecești, chiar dacă nu respectă întru totul regula brațelor egale, poate dobândi semnificația reluării conștiinței a unui prestigios tipar planimetric, altfel spus, un sens „istorist”⁵. Alcătuirea netă a crucii grecești și triconcului sugerează aici, ca și la Hurez, o referire la arhitectura athonită, evocată numai, la edificiul vâlcean, de mărimea pastoforiilor, dar și ideea însumării unor prototipuri de tradiție, înfățișate într-o formă limpede, normativă, aproape didactică.

Însușiri și relații înrudite ar dezvălui confruntarea detaliilor decorative ale celor două monumente discutate până acum. La Hurez, coloanele pridvorului, cu fusuri netede, scurte, ușor galbate, au capitelluri sculptate în relief jos, croite după prototipul corintic. Dar proporțiile folosite, aproape cubice, ca și decupajul plat al ornamentelor schimbă caracterul modelului, în sensul viziunii postbizantine. Între ciubucele clasiciste ale bazelor și fusuri, intervin postamente evazate, cu frunze de acant, care conferă coloanelor aspectul unor mari baluștri. La Văcărești, capitellurile coloanelor pridvorului, unite de arce perfect trasate, urmasu același îndepărtat prototip corintic. Caracterul volumelor pline, individualizate, se apropia însă de cel al ordinului clasic. Nu întâmplător aceste capitelluri au fost definite drept „neocorintice”⁶. Fusurile coloanelor împrumutau, la rândul-le, ceva din fizionomia modenaturii clasiciste, prin lungile profile verticale ce tind să imite canelurile, iar postamentele evazate de la Hurez erau înlocuite de tambururi cilindrice împodobite cu vrejuri, care nu mai întrerup „manierist” forma fusului, ci înfășoară, doar, structura suportului vertical. Dacă urmărim în continuare tratarea ornamentului sculptat la Văcărești, se reține pretutindeni limpezimea compoziției, indiferent de complexitatea acesteia. Oricât de bogat decorate ar fi fost suprafețele, de pildă la coloanele pronaosului, niciunde nu se ivește senzația de *horror vacui*. Niciunde volumele nu par aglomerate, prinse în vârtejuri baroce. Curgerea ritmurilor este temperată de efectele simetriei; pretutindeni raportul dintre fond și motive îngăduie contururilor acestora să se decupeze cu claritate. Nu există contraste

³ Cu precădere, ordonarea planimetrică și în general, aspectul „recapitulativ” al ansamblului Văcăreștilor ne-au sugerat această nuanță doctrinară, ce rămâne, desigur, sub semnul ipotezei. Pentru întreaga argumentație, a se compara, de pildă, planurile de situație reproduse de Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. II, București, 1965, fig. 89, 93. Pentru relația dintre Hurez (a cărei „frumusețe plurală” pe teme clasiciste este amplu comentată) și Văcărești, Vasile Drăguț, *Arta brâncovenească*, Edit. Meridiane, București, 1971, p. 13–14, 22–23.

⁴ Este de notat însă că această interpretare analitică a modelului argeșean fusese anticipată, după cum au dovedit cercetările arheologice și de arhitectură, chiar în vremea domniei lui

Brâncoveanu, la Sf. Gheorghe Nou din București, unde pronaosul (în prezent reconstituit), era de tipul celui de la Văcărești (Ștefan Balș, *Rezultatele cercetărilor la biserica Sf. Gheorghe Nou din București*, în RMM.MIA, 2, 1981, p. 83–88; Vasile Drăguț, *Arta românească*, p. 436).

⁵ Pentru diversele înfățișări ale „istorismului” la nivelul mentalităților ca și la cel al formelor artistice, în „deceniile brâncovenești” și postbrâncovenești, v. Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, vol. II, îndeosebi p. 86–99.

⁶ Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, 1961, p. 318; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii...*, II, p. 102.

izbitoare, dimpotrivă, impune o anumită egalitate a reliefului, ce păstrează plenitudinea brâncovenească, însă o reduce mereu cu un semiton, dând prioritate desenului formelor. Pe alocuri, muluri clasiciste, câte un șir de ove sau palmete, vin să sublinieze prin accentele lor răzlețe, tendința epurării clasicizante a stilului cristalizat la mănăstirea Hurezului⁷. Nicăieri, la Văcărești, granițele acestui stil nu erau depășite, dar ctitoria lui Nicolae Mavrocordat lăsa să se întrevadă un fel de Vignola al artei brâncovenești, ce ar fi dat manualului său aspectul unui ansamblu construit. Ordinea, spiritul de geometrie, claritatea și simetria compoziției, istorismul retrospectiv, cu nuanțele normative și chiar doctrinare amintite, tot atâtea particularități ale concepției ansamblului isprăvnicit, între alții, de fostul mare agă Matei Mogoș, închegau un stadiu al evoluției stilului brâncovenească ce ar putea fi privit, față de etapa Hurezului, într-o relație compatibilă cu aceea dintre academismul italian al secolelor XVI–XVII și Renașterea matură. Totuși, la Văcărești, așezarea oarecum „teoretică” a formelor, motivelor și raporturilor nu secătua vitalitatea stilului. Dimpotrivă, o cumpănire era mereu evidentă între acuratețea „demonstrativă”, pe de o parte, și organicitatea viziunii și expresiei plastice, pe de alta. Mai mult, așa cum a arătat pe larg Vasile Drăguț, „mănăstirea Văcărești poate fi privită ca un testament al artei feudale din Țara Românească, în arhitectura și în decorația sa fiind topite toate marile experiențe pe care le consumase această artă de-a lungul multisecolarei sale existențe”⁸.

Este firesc a descifra – și cercetătorii Văcăreștilor au făcut-o – întregul mănunchi de probleme pe care-l relevă ansamblul, sub semnul intențiilor, aspirațiilor și ambițiilor ctitoricești. Actul de danie al lui Nicolae Mavrocordat a fost privit, cu neîndoielnică îndreptățire, în prelungirea unei foarte vechi tradiții simbolice a ctitoriilor domnești din Țările Române, drept expresia unei voințe de afirmare a autorității politice și a ecumenismului cultural, o tradiție pe care fiul Exaporitului înțelegea să o invoce spre justificarea și consolidarea poziției sale la cârma Țării Românești. Totodată, personalitatea lui Nicolae Mavrocordat a apărut, îndeosebi în lumina unor studii destul de recente⁹, înzestrată cu fațete mobile, care-l așează pe domnitor sub zodia unei tulburătoare răscruci de vremuri. Nicolae Mavrocordat s-a dovedit astfel a fi fost o figură tipică de secol XVIII, scrutător al unor noi orizonturi ce începuseră abia, pe timpul său, să se ghidească. Dacă Brâncoveanu rămâne, cu toată impresionanta-i statură politică și culturală, un om al veacului al XVII-lea, aparținând, de fapt, prin structură, lumii postbizantine¹⁰, Nicolae Mavrocordat, deși nu are cum să nu fie la rându-i legat de trecut, se arată deopotrivă pregătit să respire adierile modernității. El este, într-un secol ce va fi și al enciclopedismului, un desăvârșit mănunchi al limbilor clasice, stăpân pe franceză și italiană, cunoscător al arabei și persanei, bineînțeles al limbii turcești, colecționar, iubitor de documente epigrafice, de numismatică, priceput în arheologie, lăudat de encomiaști pentru *kalokagathia* sa, și comparat cu cei șapte înțelepți ai Greciei vechi¹¹. În faimoasa-i bibliotecă, din vecinătatea capitelurilor neocorintice de la Văcărești, se desfășura un adevărat florilegiu de scriitori antici, filosofi, istoriografi, poeți și retori, de la Platon la Pseudo Longinus, dar tot acolo erau vizibile semnele interesului consecvent al domnitorului pentru „filosofii” francezi moderni. Viitoarele deschideri înfăptuite în ambianța fanariotismului târziu, către „Evropa” luminilor erau astfel pregătite răbdător și în chiliile Văcăreștilor. Sub egida unui principe cosmopolit, căruia, pe lângă năzuința înrădăcinării în spațiul autohton, nu i-au lipsit nici erudiția fină, nici un anume spirit doctrinar, vădit în scrierile sale politice. Or, toate aceste trăsături de fizionomie spirituală își găsesc până la urmă – nu se putea altfel – răsrângeri și corespondențe în alcătuirea mănăstirii clădite spre a înfățișa posterității laolaltă *summa* unui stil și pe cea a unei tradiții ce străbătuse câteva secole. Ovele și palmetele de pe soclurile coloanelor dintre naosul și pronaosul bisericii

⁷ În paralela ce am schițat-o între Hurez și Văcărești nu trebuie, firește, nici o clipă pierdut din vedere echilibrul de substanță clasicistă propriu ctitoriilor brâncovenești, echilibru deslușit, spre pildă, din compararea acestor ctitorii cu monumentele patronate de Mihail Cantacuzino, mai aproape, unele, ca fizionomie, de anumite forme ale barocului. Pe de altă parte, „înflorirea” ornamentală caracteristică stilului brâncovenească are unele precedente chiar în arhitectura perioadei lui Matei Basarab. Nu atât de austeră cât se consideră îndeobște, până la Brâncoveanu, arhitectura secolului al XVII-lea din Țara Românească atestă prezența sensibilă a unui gust pentru „înflorit” ce va atinge, este drept, expresia sa deplină, în epoca brâncovenească.

⁸ Vasile Drăguț, *Mănăstirea Văcărești și locul ei în contextul artei din Țara Românească*, în *BMI*, 2, 1971, p. 39. Adăugăm la bibliografia menționată, privitoare la Văcărești: L. Rotman, *Mănăstirea Văcărești – note istorice*, în *RMM.MIA*, 2, 1974, p. 3–7; Liana Bilciurescu, *Cercetarea, restaurarea și punerea în valoare a monumentului*, în *RMM.MIA*, XLIII, 2, 1974, p. 8–20.

⁹ Cf. Răzvan Theodorescu, *Despre câțiva „oameni noi”, ctitori medievali*, în *SCIA*, 24, 1977, p. 94–96; Andrei Pippidi, *Hommes et idées du Sud-Est européen à l'aube de l'âge moderne*, Ed. Academiei, București, Ed. du C.N.R.S., Paris, p. 93, 158–159, 218–251 etc.

¹⁰ Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, p. 76–77, 91 și urm.; idem, *Civilizația românilor...*, II, p. 86–99; idem, *„Dunga cea mare a rodului și neamului său”. Note istorice în arta brâncovenească*, în vol. *Constantin Brâncoveanu*, coord. Paul Cernovodeanu, Florin Constantiniu, Andrei Busuiocanu, Edit. Academiei, București, 1989, p. 180–201; în aceeași vol.: Alexandru Duțu, *Modelul cultural brâncovenească*, p. 156–169; Daniel Barbu, *Artă brâncovenească: semnele timpului și structurile spațiului*, îndeosebi p. 257–261.

¹¹ Nicolae Iorga, *Le despotisme éclairé dans les pays roumains au XVIIIe siècle*, în *Bulletin des sciences historiques en Europe orientale*, (Varsovie?), f.a., p. 104–107; Andrei Pippidi, *op. cit.*, p. 218–222.

mari erau mai ușor de înțeles în apropierea volumelor din Isocrate, Xenofon sau Plutarh; și așa cum prezența ultimelor anunță într-un fel pasiunea pentru antichitate a generațiilor de cugetători iluminați ce aveau să vină, primele prevestesc deja, chiar dacă oarecum stingher și deloc zgomotos, atmosfera începuturilor neoclasicismului. Dar nu este doar atât. Aura cărturărească însăși, de care Nicolae Mavrocordat se înconjurase, preocupările sale savante, orientate spre zone încă inedite, pe atunci, ale modernității, își vor fi pus o anumită pecete și pe arhitectura Văcăreștilor, savantă deopotrivă, întruchipare sintetică a unui întreg capitol de artă pământească. Ultim mare ansamblu construit brâncovenesc, mănăstirea Văcărești se înfățișă, dintr-o asemenea perspectivă, ca un prim compendiu stilistic „neobrâncovenesc”.

Și totuși, arhitectura monumentalului așezământ monastic nu a făcut școală, în sensul propriu al cuvântului, rămânând, cu toată căutata-i desăvârșire canonică, un capăt de drum. „Chemare fără ecou” o numea G. M. Cantacuzino, într-un eseu¹². Deși pare ciudat că tocmai un edificiu gândit ca model pentru viitorime, ca erminie pentru meșterii constructori, să nu se fi impus drept sursă a unor replici sau încercări imitative de substanță, fenomenul are unele explicații. Întâi, mesajul Văcăreștilor nu găsea, în anturajul domnitorului, mediul propice spre a fi receptat la adevărata-i înălțime, și cu o rezonanță adecvată timbrului său rar. Distanța dintre profilul umanistic de autentică esență al lui Nicolae Mavrocordat și puținele cunoștințe cărturărești ale boierimii valahe¹³ din vremea sa a fost deja demonstrată în istoriografia noastră. Academia domnească de la București era, firește, foarte activă în prima parte a secolului al XVIII-lea, cum avea să fie și după aceea, dar amprenta culturii clasice va rămâne, în epoca fanarioților, mai degrabă firavă și superficială până în momentul când nivelul studiilor va deveni o condiție a promoției sociale¹⁴. Dacă instituția Academiei domnești a netezit calea modernizării culturale în Țările Române, nu este mai puțin adevărat că ea a dăinuit peste un secol într-o lume postmedievală, fapt aparent paradoxal, însă fără consecințe imediate, pe fondul unei atitudini „refractare” la modelele savante¹⁵. Ori, hiatusul cultural evocat, se dovedește a fi fost un obstacol și în calea asimilării semnificației unei arhitecturi rafinate și erudite, cu implicații normative, precum a Văcăreștilor. Ca urmare, inelul de legătură dintre prototipul aulic și eventuala sa difuziune în arhitectura vernaculară – ctitoriile boierești – a fost foarte subțire, blocând, practic, transmiterea modelului¹⁶. Dar mai este ceva. Privit chiar din unghiul vitalității sale formative, stilul brâncovenesc se înfățișează principial refractar constrângerilor conceptuale. Fixarea sa în tipare, presupunând detașarea unei conștiințe teoretice de „corpul” stilului, se vădea prematură în vremea Mavrocordaților, când reculul temporal, pe care orice demers istoric îl implică, nu avea cum să se fi produs. Cazul Văcăreștilor, unde istorismul și normativitatea sunt mai mult implicite, iar substanța stilistică păstrată integral, rămâne astfel un caz-limită. El nu constituie însă și punctul final atins de arta brâncovenească în evoluția sa. Departate de a se fi epuizat în fastul demonstrativ de la Văcărești, energia acesteia, inaderentă „conceptualizării” ale cărei baze erau, acolo, preconizate, avea să găsească alte fogașuri, spre a se descătușa, la nivelul unei artizanalități foarte harnice și apte, totodată, a-i percepe plastic valorile sensibile. Punctul de pornire al acestei noi ramuri stilistice avea să-l întruchipeze un monument strict contemporan, aproape, cu Văcăreștii.

În 1724, la doi ani de la data când ctitoria lui Nicolae Mavrocordat era terminată, arhimandritul Ioanichie Stratonikeas construia la București, în curtea hanului întemeiat tot de el, biserica Stavropoleos. Este greu de spus cât din imaginea actuală a edificiului se datorește formei sale inițiale și cât refacerii din 1730, când s-au adăugat absidele laterale și pridvorul, iar altarul a fost mărit. S-a sugerat că au participat la împodobirea clădirii pietrari care lucraseră și la biserica mănăstirii Văcărești¹⁷. Relația este plauzibilă și analogiile de *vocabular* ornamental între cele două monumente de luat în seamă. Totuși, din punctul de vedere al *sintaxei* ornamentale și al expresiei arhitectonice în general, particularitățile bisericii Stavropoleos se citesc dincolo de orice dubiu. Nu este vorba numai de evidenta micșorare a dimensiunilor, în raport cu Văcăreștii, lesne explicabilă prin distanța socială dintre comanditari, dar și de aspecte ale formei. Acestea se desprind chiar din planul micului ansamblu ctitorit de viitorul mitropolit onorific al Stavropolisului. Se știe că prototipul planimetric al hanurilor vechi din Țara Românească este întrutotul asemănător modelului monastic al curții dreptunghiulare. Din cunoscutele planuri ale Bucureștilor de la sfârșitul secolului al

¹² G. M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*, București, 1979, p. 167.

¹³ Pompiliu Eliade, *Influența franceză asupra spiritului public în România. Originile. Studii asupra societății românești în vremea domniilor fanariote*, trad. Aurelia Creția, prefață și note Alexandru Duțu, Ed. Univers, București, 1982, p. 71, 118–119; Andrei Pippidi, *op. cit.*, p. 235.

¹⁴ Pompiliu Eliade, *op. cit.*, p. 137.

¹⁵ Andrei Pippidi, *op. cit.*, p. 251.

¹⁶ Este posibil, de asemenea, ca tocmai aspectul „retrospectiv” al ctitoriei Mavrocordaților să fi făcut mai dificilă receptarea modelului său arhitectonic.

¹⁷ N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia. IV. Noul stil din veacul al XVIII-lea*, în *BCMI*, XXIX, 1936, p. 74. Grigore Ionescu, pe de altă parte, consideră pridvorul bisericii „o prelucrare izbită după modelul de la Mogoșoaia” (*Istoria arhitecturii...*, II, p. 212).

XVIII-lea¹⁸, spațiul curții hanului Stavropoleos apare însă doar schițat de cele trei corpuri de clădire inegale, îmbinate în „U”, iar biserica, plasată pe un ax oarecum întâmplător. Ceea ce la Hurez este numai deviere de la strictețea geometrică, devine așezare liberă pe teren, la Stavropoleos. Derogarea în raport cu Hurezul se petrece aici nu prin sublinierea regulii, ci prin contrazicerea ei. Cât privește planul bisericii Stavropoleos, acesta impune datorită unității conferită spațiului interior, chiar în varianta cu adăugiri, de la 1730. Pronaosul, mult redus, pare un fel de tindă a naosului. Problema distincției părților nu se pune. În interiorul bisericii, te simți învăluit de freamătul continuu al suprafețelor, de polifonia ornamentală. Compoziția decorativă este la fel de caracteristică. Arcele trilobate amintesc modelul Văcărești, unde însă lobi, cu trasee perfect geometrice, de compas, sunt despărțiți prin „pauze” în unghi drept. La Stavropoleos, lobi sunt continui, iar cel din centru are desenul în acoladă. Tiranții, la Văcărești ciopliți în fațete, sunt, la Stavropoleos, strunjiți și împărțiți în mici segmente sferoidale. Fusurile coloanelor nu mai au caneluri drepte, ci în torsadă, iar capitellurile se îndepărtează de modelul clasic, arătând ca niște coșuri abundent încărcate. Pe fațade, registrele decorative devin inegale și toată partea de sus a monumentului apare împânzită, între medalioane și deasupra arcelor trilobe, cu motive florale pictate, ce se aglomerează după principiul *horror vacui*, accentuat încă de brâul sculptat, cu relief proeminent. Ne aflăm, probabil, la Stavropoleos, în fața momentului „baroc” prin excelență al stilului brâncovenesc.

Ori, tocmai un asemenea moment a atins, se pare, în gradul cel mai înalt, sensibilitatea vremii. De-conceptualizat, trecut prin filtrul arhitecturii de la Stavropoleos, imaginative, supuse unei tendințe către plenitudinea organică, limbajul arhitectonic al Văcăreștilor, proiectat întrucâtva ca o doctrină estetică, era abia acum pregătit să intre în angrenajul „industrii artistice” prospere, ce avea să-l poarte mult dincolo de pragul anului 1800. Arcele trilobate în acoladă sau în plin cintru, coloane robuste cu baze și capitelluri pseudoclasice, medalioane circulare, brâie și ancadrame sculptate, zugrăveli florale, geometrice ori figurative pe fațade etc. încep să se ivească la o multitudine de mici biserici orășenești sau de la țară, ai căror ctitori provin din categoriile sociale mijlocii, diversificate spre finele veacului al XVIII-lea¹⁹. Planurile acestor zidiri sunt fie de tip triconc, având pronaosul lărgit sau nu, fie de tip dreptunghiular absidat, plan de asemenea întâlnit la Stavropoleos în prima sa fază. Bisericile Mântuleasa, Sf. Elefterie, Olari, Batiște, Sf. Ștefan din București, cea a schitului Balamuci (Ilfov), cele din Micșunești Mari și Grecii de Mijloc (Ilfov), Pietroșița (jud. Dâmbovița), Calvini și Gugești (jud. Buzău) pe de o parte și cele din Păușești-Măglași, Slăvitești, Chiciora (jud. Vâlcea)²⁰, Șuici, Câneni, Furnicoși (jud. Argeș) pe de alta (exemplele se pot înmulți fără îndoială), ilustrează ramurile tipologice amintite. Desigur, pe măsura înaintării în vreme și a îndepărtării de centrele urbane sau de zonele de influență ale marilor monumente, apar replici aproximative ale detaliilor enumerate, colportate de meșterii itineranți, invențiile decorative *ad hoc*, sau felurite alte deformări motivate prin „uitarea” treptată a modelului original, mijloacele meșteșugărești adeseori modeste și materialele nu întotdeauna de bună calitate puse în operă.

Metamorfoze înrudite se citesc în arhitectura locuinței, unde, frecvent, prototipuri reprezentative sunt parafrazate la scara construcțiilor populare. Nu rareori, siluetele unor case de la țară ori de târg au pecetea proporțiilor conacului brâncovenesc. Rămâne în toate aceste cazuri, activ, spiritul reproducerii hamice a unui model tot mai mult înconjurat, în timp, de prestigiul tradiției și firește, adesea tot mai puțin înțeles.

Ca și în cazul arhitecturii religioase, în arhitectura civilă, temperarea componentei baroce din modelul brâncovenesc, pare să fie atât o chestiune legată de orizontul material al comanditarului cât și o problemă de gust și de mentalitate.

Poate că exemplul cel mai izbitor de contrast între plastica brâncovenească și cea postbrâncovenească îl constituie, pentru arhitectura civilă, *Casa Băniei din Craiova*. Construită de Constantin Brâncoveanu, s-a presupus pe locul fostelor case ale boierilor Craiovești, clădirea a fost înnoită, între altele în perioada 1750–1800²¹. La unul din capetele axei sale principale se află o frumoasă *loggia* brâncovenească interpretând, în mic, prototipul de la Mogoșoaia, iar la celălalt, un pridvor deschis postbrâncovenesc²². Cu ale sale 10 coloane scurte, octogonale în secțiune, legate prin arce în plin cintru și având drept capitelluri abace simple, cu parapetul său plin, de zidărie, ritmat de mici panouri pătrate, scobite, cu brâul din profile curate și arhivoltele intrate ale parterului,

¹⁸ George D. Florescu, *Din vechiul București. Biserici, curți boierești și hanuri între anii 1790–1791 după două planuri inedite*, București, 1935.

¹⁹ Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor...*, p. 196 și urm.

²⁰ N. Ghika-Budești, *op. cit.*, fig. 104–121, 141–143, 162–166, 197–204, 265, 690–694, 718–725, 726–729, 742–753, 760–785, 830–835, 946 etc.

²¹ Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România. I. Țara Românească*

(Muntenia, Oltenia și Dobrogea), Ed. Mitr. Olteniei, Craiova, 1970, p. 213.

²² Loggia a fost reconstituită cu ajutorul unor coloane dezgropate în cursul restaurării din anii 1933–1934. În legătură cu pridvorul de la fațada posterioară, cercetările arheologice întreprinse la Casa Băniei au relevat, în zona acestuia, substrucții mai vechi, de secol XVII, anterioare chiar epocii brâncovenești (informație comunicată de Radu Ciuceanu).

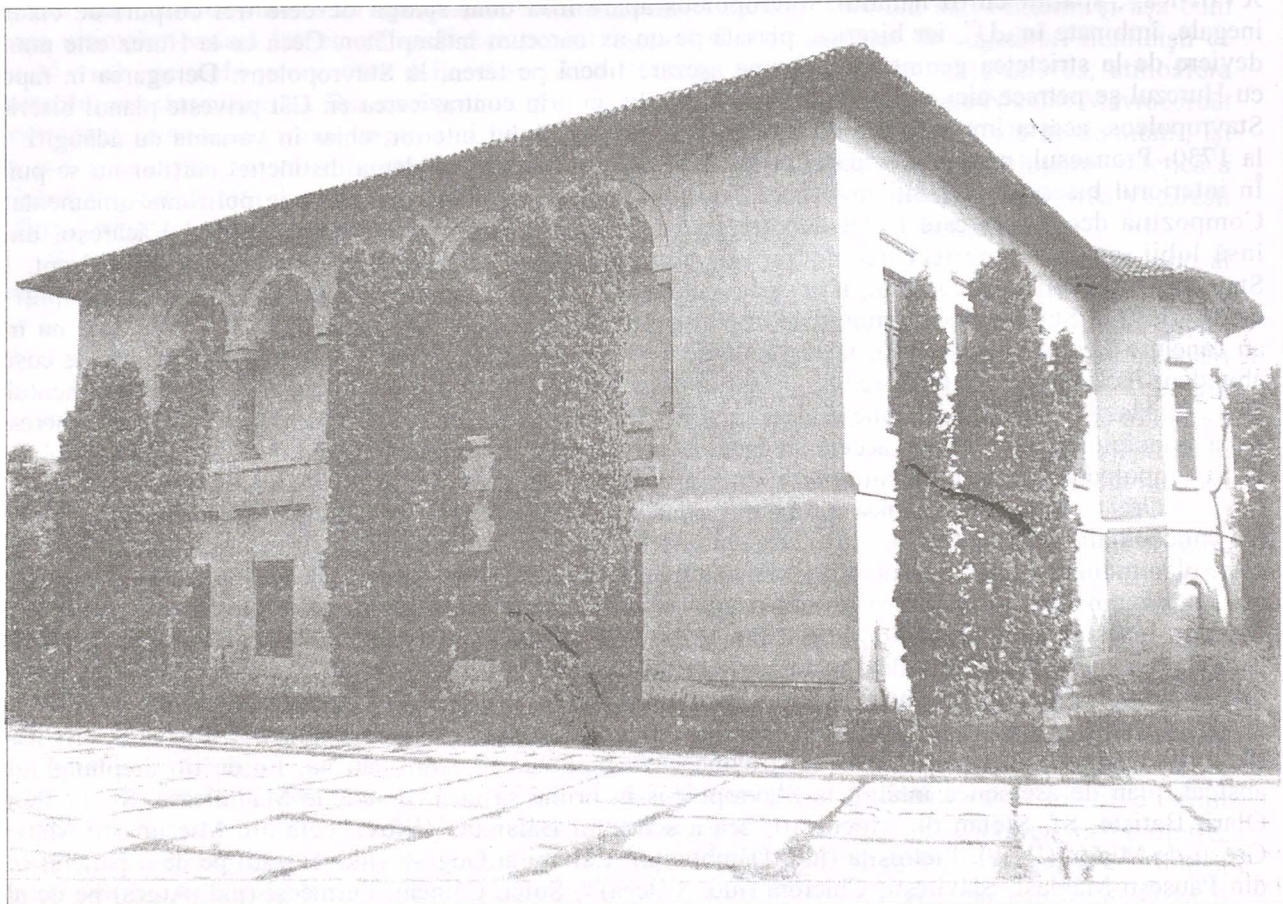


Fig. 3 – Casa Băniei din Craiova.

„scosul” de la Casa Băniei atestă, prin formele dezvăluite, într-un chip aproape emblematic, gustul simplificator pre-clasicist, spiritul raționalist și pragmatic manifestat în arhitectura civilă din Țara Românească, pe parcursul întregii perioade postbrâncovenești²³.

La casa pitarului Dumitrache Măldărescu, din Târgu Jiu, datând de la finele veacului al XVIII-lea²⁴, modenatura specific brâncovenească este transpusă într-un mod liber, necanonic și simplificat, explicabil prin depărtarea în timp de model, și prin condiția probabilă, destul de modestă și, bănuim, itinerantă a meșterilor legată de natura socială a comenzii. Rezultă, îndeosebi la pridvorul cu scară, tradiționalul accent al locuinței brâncovenești, o compoziție de volume și forme decorative ce poate fi privită, atunci când o raportăm la dimensiunea „barocă” a stilului brâncovenesc propriu-zis, sub specia unui „rococo clasicizat”, corespunzând cu relativă exactitate fenomenelor de tranziție similare din arhitectura vest- și central europeană, totodată amintind de ceea ce V. L. Tapié numea cândva „rococo danubian”²⁵, și firește, de barocul și rococoul constantinopolitan²⁶. Este, în orice caz, vorba de un cadru stilistic ce încurajează tot soiul de „manierisme”, de pildă micile coloane cu fusuri galbete, ca niște baluștri; un mediu stilistic mobil în câmpul arhitecturii vernaculare, unde întâlnea tipologia locuinței boierești, dar și pe cea a culelor, relație dedusă chiar din exemplul casei Măldărescu din Târgu Jiu.

Casa slugerului Barbu Gănescu, din Târgu Jiu²⁷, transformată în 1929 în stil neobrâncovenesc, dar păstrând încă destul de mult din fizionomia inițială, îndeosebi datorită conservării pridvorului original, inclus în actuala *loggie*, înfățișează altă modalitate simplificatoare a modelului brâncovenesc: coloanele, corecte în proporții, au fost purificate de orice podoabă, formele lor decupându-se, acum, numai prin

²³ V. și Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, Edit. Meridiane, București, p. 53–54.

²⁴ N. Stănescu, *Case vechi românești*, în „Arhitectura”, I, 1916, p. 61.

²⁵ Despre rococoul „danubian”, v. și Alexandru Dușu,

Coordonate..., p. 358.

²⁶ V. Celal Esad Arseven, *L'art turc depuis son origine jusqu'à nos jours*, Istanbul, 1939, p. 177 și urm.

²⁷ N. Stănescu, *art. cit.*, p. 61.

siluetă. La casa Gănescu, avem dinainte un fel de rememorare indirectă a decorului brâncovenesc, întemeiată pe ritmul volumelor mari în care acesta se înscrie de obicei; un decor redus la propria sa schemă, însuflețită doar de cursivitatea neîntreruptă a conturului.

De aici și până la renunțarea totală la decor nu erau mulți pași de înfăptuit, și este tocmai evoluția ce o recunoaștem în alte conace, locuințe orășenești dezvoltate sau case ale târgoveștilor de la cumpăna secolelor XVIII și XIX, atașate încă ambianței postbrâncovenești. *Conacul Periețeanu din Conțești* (jud. Argeș), admirabil proporționat, înzestrat cu două „scosuri” simetrice, detalii autohton „balcanice” și timpurii clasicizante, *casa Georgescu din Târgoviște*, o structură de conac tipică pentru secolele XVIII–XIX, pe două niveluri, tot la Târgoviște, *casa*, fostă probabil de târgoveț înstărit, *de pe str. N. Bălcescu nr. 262* ș.a., punctează laolaltă o desfășurare stilistică preclasicistă în substanță, ce-și află corespondențe grăitoare în arhitectura locuinței din Transilvania și din Moldova²⁸.

Sensibilitatea față de formele clasiciste, ce aveau să câștige, după 1800 mai cu seamă, o sporită aderență printre comanditarii de arhitectură, era îndrumată astfel, paradoxal la prima vedere, și din interiorul tradiției autohtone. Plasticitatea volumelor compacte, net desenate în spațiu, apărea în arhitectura culelor, reședințelor boierești, edificiilor religioase etc. din perioada postbrâncovenească, drept manifestarea unui „gust simplificator” local, lesne de urmărit, deopotrivă, la conacul Goleștilor din Golești, la casele Stătescu din Borlești (jud. Argeș), Cornea Brăiloiu din Negoești (jud. Dolj), Cepleanu din Ceplea (jud. Gorj) ș.a., ori la o sumă de biserici unde stilul postbrâncovenesc este preluat într-o formulă „academizată”, multe ridicate în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Acest preclasicism sui generis, explică și trecerea de la structurile tradiționale la cele neoclasicе, petrecută câteodată în cuprinsul aceleiași zidiri, ca la casa Glogoveanu din Craiova sau la conacul din Popești-Leordeni, alteleori însă, greu de datat pe temeuri strict stilistice, după cum se întâmplă în cazul unor cule, sau unor locuințe sătești dezvoltate. Recapitulând întregul proces schițat, sensul general al prefacerilor arhitecturii civile din perioada postbrâncovenească pare a consta în extragerea miezului clasicist din modelul brâncovenesc inițial, odată cu temperarea treptată a veșmântului său baroc, mergând până la îndepărtarea totală a acestuia. Este o evoluție care, neîndoios, mărturisește, întâi, diferențele de nivel ale comenzii: aulice, boierești ori provenite din rândul straturilor sociale mijlocii. Ceva similar se întâmplă în pictura exterioară a secolelor XVIII–XIX din Țara Românească, marcată de binecunoscuta iconografie a profeților și sibilelor: modelul de origine, Biserica cu Sfinți din București, constituie emanația unui mediu cultivat metropolitan, cu înclinații umanistice spre esoterism și astrologie²⁹, iar multitudinea de edificii care îl preiau aparține unui gen de *Volkskunst*, promovată de categorii sociale intermediare.

Omogenitatea tendinței spre robust și auster, spre temperanță și soliditate în limbajul formelor arhitecturale, atestată prevalent după 1750, în toate cele trei Țări Române, pune însă și problema unei orientări mai generale a gustului care, în ultimă analiză, s-ar cere îndeaproape corelată cu treptata cristalizare a mentalității iluministe. Pe un asemenea fundal, imaginea arhitecturii postbrâncovenești, ca simptom al noilor opțiuni exprimate în orizontul vizualității, își dezvăluie pe deplin însemnătatea; demonstrând, totodată, întrucât cele două noțiuni folosite aici, de bună seamă într-o accepțiune precumpănitor metaforică: „academism” și „industrie artistică”, pot să întruchipeze o pereche de alternative tipice pentru etapa finală a devenirii unui stil.

«ACADÉMISME» ET «INDUSTRIE ARTISTIQUE» DANS L'ARCHITECTURE DE TRADITION BRANCOVANE

RÉSUMÉ

L'auteur part de l'idée, déjà acceptée par la littérature de spécialité, selon laquelle la grammaire du style brancovan dans l'architecture a été placée sous le double signe du classique post-Renaissance dans la structure et de la composante baroque dans l'ambiance et le décor. Mihai Ispir aborde le moment suivant, post-brancovan, d'après 1720, lorsque les deux composantes semblent se séparer, en déterminant un «classicisme académisant» et un baroque vite générateur d'«industrie artistique». «L'académisme»

²⁸ Cf. Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 25, 53–54.

²⁹ Este semnificativ, de pildă, că în biblioteca lui Nicolae Mavrocordat, la a cărui curte „nu lipseau magicieni și cabaliști” (Andrei Pippidi, *op. cit.*, p. 250), se aflau volume din Proclus și Iamblichos, alături de altele, cuprinzând scrieri atribuite lui

Hermes Trismegistul și oracole sibilnice (Nicolae Iorga, *Pilda bunilor domni din trecut față de școala românească*, în *Analele Academiei Române. Memoriile secțiunii istorice*, S. II, t. XXXVII, 1914, p. 85–120; Hurmuzaki, XIV, 3, p. 145–156; Andrei Pippidi, *op. cit.*, p. 219 și urm.).

du style est exemplifié par l'ensemble du monastère Văcărești, fondation de l'érudit prince Nicolae Mavrocordat, comparé à l'exemple «classique» de Hurezi. Le point de vue de l'analyse est la comparaison planimétrique des deux ensembles, en visant le rapport entre les éléments composants des deux églises principales, ainsi que la conception et le répertoire formel de la décoration.

En partant de la remarque selon laquelle «l'architecture de Văcărești n'a pas fait d'école», l'auteur passe de l'analyse de l'ensemble aulique, considéré comme un cas limite, à une série de fondations situées dans la continuité formelle du modèle brancovan (l'église Stavropoleos de Bucarest, une série d'églises de villes et de villages) qui s'inscrivent dans la catégorie d'une «industrie artistique» active jusqu'après 1800. La discussion continue sur le plan de l'analyse de l'architecture civile, où la composante baroque du modèle brancovan est beaucoup atténuée, tant grâce aux possibilités matérielles des commanditaires qu'à leur horizon mental. Tandis que le premier exemple appartient encore à Brancovan (*Casa Băniei* de Craiova), les autres – des maisons citadines ou des manoirs – ont une tendance vers le robuste et l'austérité dans les limites de la conservation de certaines traditions.

La conclusion est que les deux notions représentent un couple d'alternatives typiques pour l'étape finale du devenir d'un style.

INTRODUCERE ÎN ARHITECTURA 1900 ÎN TIMIȘOARA – dezvoltare urbană, arhitectură, figuri de arhitecți

de ILEANA PINTILIE

Criza politică provocată în imperiul austriac de multiplele nemulțumiri naționale¹, politice², sociale și economice a dus în 1848 la puternice mișcări revendicative și de trezire a conștiinței naționale, asociate la Viena cu revendicări sociale. Forța imperiului slăbise, iar tânărul împărat Franz Joseph (1848–1916) a reușit să înăbușe revoluția doar cu ajutorul Rusiei. Dacă în perioada imediat următoare revoluției de la 1848, Franz Joseph instaura neoabsolutismul, întărind armata, birocrația și biserica catolică, treptat el avea să cedeze insistențelor forțelor democratice – burghezii liberali – adoptând în 1855 o primă constituție și transformând imperiul într-o monarhie constituțională. După înfrângerea suferită în 1849, maghiarii, ca și celelalte popoare aflate sub stăpânirea austriacă rămăseseră profund nemulțumiți, pledându-și mai departe cauza în parlament. Pentru a încerca să salveze aparențele, dar și să despovăreze guvernul de la Viena, în 1867 are loc un compromis politic cunoscut sub numele de „dualismul austro-ungar”, bazat pe un sistem parlamentar dual, constituțional, cu două guverne independente (la Viena și Budapesta) având însă în comun ministerul de externe, cel de finanțe și armata. De asemenea, teritoriul monarhiei austro-ungare s-a împărțit în două mari provincii: Cisleithania (care alipea Austriei Boemia, Galiția și nordul Bucovinei) și „Ungaria mare” (care alipea teritoriului propriu-zis al Ungariei, Croația, Slovenia, Slovacia, Transilvania și Banatul). Prin aceasta, Banatul trecea efectiv sub administrație maghiară, iar Timișoara își păstra în continuare statutul de „oraș liber regal”³.

Perioada 1867–1918 a fost una de deschidere spre idei democratice, de avânt economic, de dezvoltare urbanistică și a serviciilor publice ale orașelor. La Viena se canalizează Dunărea, se deschide în 1873 primul spital municipal, se constituie rețeaua de parcuri a orașului. Prima parte a acestei perioade, până în jur de 1900, a fost una a „întemeierii”, numită de aceea *Gründerzeit*⁴ și căreia îi corespunde la Viena constituirea celebrului „Ring”, pe conturul fostelor fortificații. Rîngul devenea expresia vizibilă a valorilor unei clase sociale – burghezia liberală. El nu era înzestrat cu clădiri utilitare, ci reprezentative pentru imaginea orașului. Caracterizată prin eclectism, arhitectura *Gründerzeit*-ului a fost dominată de istoricism. Abia către 1900, cu evoluția stilului lui Otto Wagner către un „purism” al formei, bine acordat cu funcțiunile clădirii, se va dezvolta Sezessionul propriu-zis.

În acest timp, Ungaria se bucura de o libertate limitată politic și economic, acest fapt fiind favorabil exploatat de politicienii maghiari și deschizând calea modernizării țării, și de o libertate totală culturală. În 1873 are loc unificarea celor trei orașe – Óbuda, Buda și Pest – iar rezultatul, Budapesta – devine o

¹ Imperiul austriac era multinațional, înglobând, în afară de austrieci, națiunea dominantă, cehi, slovaci, polonezi, evrei, unguri, români, sârbi, croați, sloveni, italieni. După războiul ruso-turc (1878–1879) Austria primește și provincia Bosnia-Herțegovina. Pentru referințele istorice a se vedea Robert Kahn, „*A History of the Habsburg Empire 1526–1918*”, Berkeley, 1974 și Barbara Jelavich, „*Modern Austria. Empire and Republic 1815–1986*”, Cambridge 1897.

² Principalele forțe politice erau *liberalii* (burghezi, reprezentanți ai națiunii dominante, vorbitori de limbă germană, care erau centraliști, luptau pentru constituție) și *conservatorii* (reprezențați de biserica catolică, de adepții partidului creștin, dar și de nevorbitorii de limbă germană și care erau federaliști).

³ Rangul de „oraș liber regal” a fost acordat Timișoarei în 21 decembrie 1781 (dar intrat în funcție doar din 1782); prin aceasta orașul era scos de sub administrația comitatului bucurându-se de autonomie internă, dreptul de a dispune de sumele rezultate din impozite și alte venituri, precum și dreptul de a avea reprezentanți în dietă (apud Mihai Oprea, „*Timișoara. Mică monografie urbanistică*”, Ed. Tehnică, București, 1987, p. 83.

⁴ Pentru analiza situației economice, sociale, politice și culturale a acestui moment a se vedea pertinentul studiu al lui Carl Schorske: „*Fin de siècle Vienna: Politics and Culture*”, New York, Alfred A. Knopf, 1980, în special cap. „*The Ringstrasse, its Critics, and the Birth of Urban Modernism*”, p. 2–115.

metropolă⁵. Un *Gründerzeit* există și la Budapesta, când sunt construite Opera, Parlamentul, Bastionul pescarilor, Oficiul de poștă și casa de economii, această din urmă clădire construită de Lechner Ödön⁶, considerat a fi întemeietorul stilului național maghiar în arhitectură. La început el a folosit limbajul arhitecturii istoriciste, căruia îi dădea o notă aparte prin utilizarea unor forme arhitecturale exotice orientale, în intenția de a sugera originea răsăriteană a poporului maghiar. Apoi el a evoluat către forme mai organice și mai coerente, utilizând ca decor ceramica smălțuită și elementele florale cu trimitere directă la folclorul maghiar. În 1902, criticul de artă Károly Lyka identifica „Stilul maghiar” cu Modern Style și, ca urmare, Lechner avea să fie privit ca un modernist, idolatrizat și imitat, iar visul utopic de a crea un stil național părea să se fi îndeplinit prin opera lui. Astfel, după 1905 se poate observa o schimbare de atitudine politică și culturală a oficialităților, stilul 1900 fiind promovat de către stat. La Budapesta are loc o adevărată explozie a acestui stil floral. Odată cu noul stil are loc și o renaștere urbană ținând cont de noile cerințe de igienă publică.

Ce se întâmplă însă în acel moment la Timișoara? Profitând de poziția sa privilegiată, de „oraș liber regal”, Timișoara cunoaște, mai ales după 1880, o dezvoltare economică și urbanistică interesantă. Dacă în 1891 existau deja 1322 de întreprinderi, dar jumătate dintre ele erau mici ateliere, către 1914 Timișoara era considerată un oraș industrial cu aproximativ 60 de fabrici⁷, dintre care unele aveau calitatea de a fi singurele din sudul Ungariei⁸. În același timp, Timișoara era și un renumit centru meșteșugăresc, mai ales pentru produse de lux. Pentru o bună funcționare a schimburilor comerciale, era necesară crearea unei rețele de căi de acces. La 1900 Timișoara era un veritabil nod de circulație cu nouă căi ferate, șapte șosele și un canal navigabil (Bega)⁹. Confortul urban era sporit de: tramvaiul cu cai (funcționând cu două linii din 1869), din 1881 instalarea rețelei telefonice, iluminatul electric al străzilor (1884), Timișoara fiind primul oraș european iluminat electric, introducerea tramvaiului electric (1899).

Orașul era însă tot mai strâmtorat de vechile ziduri de fortificație, care nu-i permiteau o dezvoltare liberă. Din 1867 se înființase Serviciul Tehnic al Municipiului, format din ingineri și arhitecți și care controla activitatea de sistematizare a orașului. Demolarea fortificațiilor avea să înceapă în 1892, treptat, zidurile și bastioanele dispar creând astfel ample spații libere. Până a ajunge la proiectul definitiv de sistematizare, au existat încă două alte proiecte, mai îndrăznețe și care propuneau crearea a două „Ringuri”, Timișoara fiind numită în acea perioadă „Mica Viena”. Proiectul final de sistematizare, datând din 1901–1903, a fost realizat de Serviciul Tehnic al Municipiului. Acest proiect păstra doar un bulevard semicircular, intersectat de mai multe străzi radiale. Din această perioadă datează bulevardele care leagă Cetatea de celelalte cartiere. Spațiul din fața teatrului se transformă într-o amplă piață. În 1902 se întocmește și proiectul de regularizare a cursului Begăi, în locul numeroaselor canale săpându-se unul singur. În același timp se construiesc „turbinele” de către arhitectul Székely László, una dintre primele hidrocentrale de pe teritoriul actual al României¹⁰. Cu ocazia acestei sistematizări este prevăzută amenajarea unei centuri de spații verzi în lungul râului Bega, ceea ce corespundea noilor cerințe ale dezvoltării urbane în Europa (în special Viena).

Vastele terenuri goale puse la dispoziția orașului sunt amenajate cu construcții înalte, de obicei parter și trei etaje, cuprinzând magazine și locuințe. Firește, acestea sunt construite în noul stil ce cuprinsese Europa. Școala secessionistă din Transilvania și din Banat a parcurs două perioade stilistice distincte. Prima, curbilinie și florală, cuprinsă aproximativ între 1900–1908, manifestând în Transilvania influența arhitectului budapestan Lechner Ödön (1845–1914). A doua, între 1909–1914, geometrică, cu volume masive, simplificate și decorație redusă la maximum.

Demolarea zidurilor care mărgineau Cetatea creează ample spații libere între zona centrală și suburbii: Fabric și Iosefin, industriale și cu o mare densitate de locuire, aici aflându-se în primul rând muncitori, Elisabetin, cartier intens construit între 1906–1910 și Mehala, ce își va păstra multă vreme caracterul rural. Construirea unui întreg cartier între Cetate și Iosefin a dus la crearea unor ansambluri

⁵ Referitor la acest subiect a se vedea Berend T. Iván „From the Millennium to the Republic of Concils”, p. 9–18, în volumul coordonat de Eri Gyöngyi și Jobbágyi Zsuzsa „A Golden Age”, Corvina, Budapesta, 1989.

⁶ Detalierea perioadei 1896–1914 în Ungaria este făcută în studiul scris de Sármany-Parson Ilona „Hungarian Art and Architecture”, în volumul citat „A Golden Age”, p. 31–46.

⁷ Pentru datele utilizate a se vedea Mihai Opriș, *op. cit.*, cap. III, p. 106 și următoarele.

⁸ Județele Timiș și Torontal făceau parte, după noua împărțire administrativă, din Ungaria de Sus. Dintre fabricile renumite erau: fabrica de pălării, fabrica de pantofi, fabrica de chibrituri, de bere, fabrica de „spirt”.

⁹ Apud Mihai Opriș, *loc. cit.*

¹⁰ *Ibidem*

unitare de arhitectură Sezession, așa cum este de exemplu Piața Plevnei, ridicată de la începutul secolului până pe la 1908. Imobilele din această zonă sunt locuințe fără magazine. Decorația este în stil floral, fațadele fiind inundate de vrejuri curbilinii, frunze de viță, ghirlande de flori, crengi de magnolii sau de elemente zoomorfe: păuni, bufnițe, lebede. În acest ansamblu se află cunoscuta „Casă cu păuni” [Fig. 1], construită în 1905 de arhitectul Martin Gemeinhardt¹¹, ca și perechea ei, operă a aceluiași autor și care



Fig. 1. „Casa cu păuni”, construită în 1905 de arh. M. Gemeinhardt.

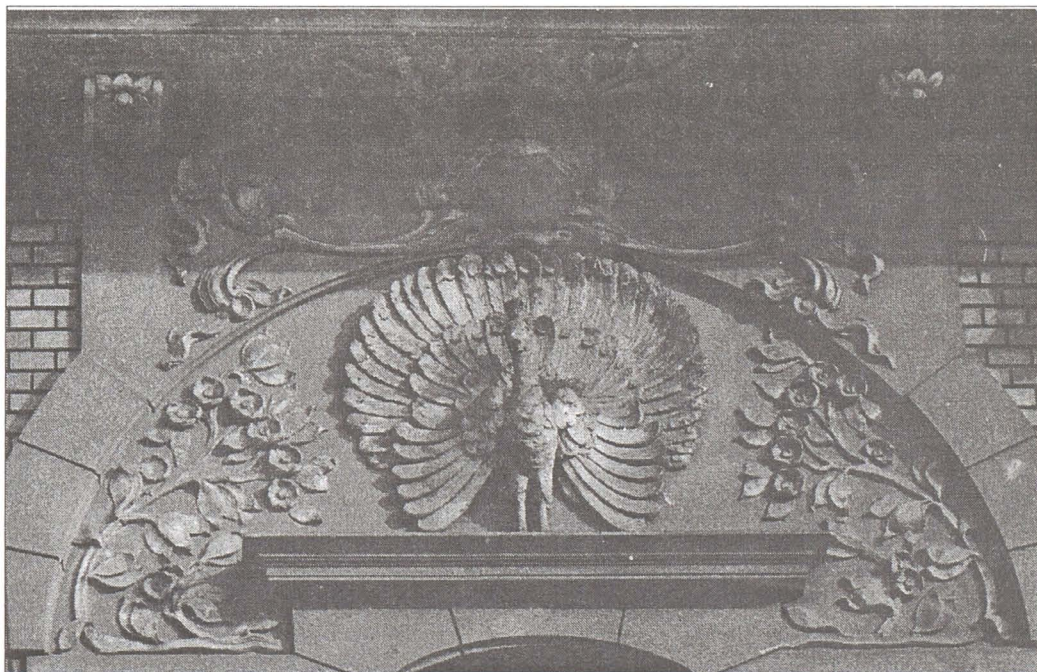


Fig. 2. Casă pereche a „Casei cu păuni”, arh. M. Gemeinhardt.

variază elementele unui repertoriu stilistic identic, alternându-l cu suprafețe decorate cu cărămidă aparentă [Fig. 2]. Așa numitul „stil Lechner” din Transilvania se face simțit și la clădirea Băncii de Scout,

¹¹ Gemeinhardt Martin s-a născut probabil la Timișoara, pe care a părăsit-o după 1918, stabilindu-se în Elveția, unde a și murit. Și-a desfășurat activitatea, ca și tatăl său, în

același domeniu, în Timișoara, construind mai multe imobile de locuit în Piața Plevnei, Splaiul T. Vladimirescu, strada 13 Decembrie etc.

construită între 1906–1908. Arhitecții acesteia au fost Komor Marcell și Jakab Dezső¹², autori a mai multor imobile din Târgu Mureș și din Oradea. Este vorba de o construcție de excepție, cu volume modulate după forme organice, în care elementele de decor ale fațadei (cum ar fi de exemplu pilaștri de la ferestre) pornesc și se conturează parcă din interiorul volumului. Decorația fațadei este exuberantă, în curbe și arce cuprinzătoare care urmăresc ferestrele și frontoanele, și este din ceramică smălțuită. Acoperișul are volume bine demarcate, subliniate de piese de feronerie care susțin streășina sau burlanele.

Tot cu exuberanță sunt tratate și fațadele de pe strada Mercy nr. 7 și nr. 9. Prima are pronunțate curbe încă de la cornișă și de la arcele ferestrelor, întreaga compoziție fiind dominată pe fronton de un mascheron grotesc. Decorul curbiliniu este subliniat de împletituri sau desfășurări de panglici care reunesc între ele golurile fațadelor. Fațada de la nr. 9 este mai puțin agitată, mai decorativă. Dominată de un fronton uriaș și de o cornișă unduitoare, decorația, în loc să sublinieze volumele puternice, este plată, aducând mai degrabă a compoziție picturală, cu nuanțe cromatice subliniate de suprafețe placate cu faianță roșu închis.

Un ansamblu arhitectonic unitar, construit tot la începutul secolului între Cetate și Fabric, este strada 3 August 1919. Aici doar frontul nordic al străzii este construit cu imobile masive având parter și două etaje, vis-à-vis aflându-se un parc amenajat în aceeași perioadă. Decorația fațadelor și a interioarelor este plină de fantezie. Clădirea de la nr. 3 [Fig. 3] are forme masive, reliefate de pilaștri puternici care subliniază verticalele fațadelor. Decorul, constând din panglici împletite și mascheroane feminine în loc de capituluri, este dinamic, sugerând o mișcare continuă. În schimb, casa următoare, la nr. 5 [Fig. 4], lasă să se citească masivitatea volumului, iar decorația – delicată, picturală, pare a fi placată pe fațadă. În ciuda faptului că este prea fină în comparație cu volumul, friza muzelor înaripate răsărind dintre crengi și vrejuri, ca și decorul vegetal ce formează ancadramentele ferestrelor-uși de la ultimul nivel, au o fermecătoare cursivitate și o grație remarcabilă. Imobilul de la nr. 7 [Fig. 5], masiv și el, construit de arhitectul Steiner Miksa și de la care se păstrează desenul original al fațadei, se bucură de o decorație sculpturală mai pronunțată. Astfel intrarea este dominată de o provă de corabie [Fig. 6], îndrăzneț îndreptată înainte. Unele frontoane sunt susținute de cariatide feminine, iar altele conținând câte două persoane adosate, sunt purtate de capete masive de lei. Acest imobil seamănă în mod surprinzător cu o clădire impunătoare de proporții mai mari de la Budapesta, pe strada Apáczai Csere János nr. 1 ce a fost construită între 1910–1913 de arhitecții Kármán Géza și Ullmann Gyula adăpostind sediul Administrației fluviale și maritime maghiare [Fig. 7].

Treptat însă, către 1909, stilul curbiliniu și vegetal a fost abandonat, din această perioadă datând primele construcții în stil geometric. Ansamblul cel mai important de locuințe, magazine și restaurante, construit după 1905 pe locul fostei Porți a Petrovaradinului, a devenit treptat centru al orașului. Imobilele imense ridicate atunci cuprinzând frontul dintre două străzi laterale erau numite palate: Palatul Lloyd [Fig. 8], construit după planurile arhitectului Lipot Baumhorn¹³ din Budapesta, între 1910–1912, Palatul Merbl [Fig. 9], construit de arhitectul Anton Merbl în 1911, Palatul Löffler (1912–1913) [Fig. 10], Palatul Dauerbach, numit mai apoi Palace [Fig. 11], construit între 1911–1912 de arhitectul timișorean László Székely, ca și Palatul Seczeni, de același arhitect. Compoziția fațadelor este clară și echilibrată, structura și forma acordându-se cu volumele geometrice masive, completate uneori de statui în mărime naturală (Palatul Lloyd) sau de reliefuri delicate, aproape picturale (Palatul Löffler). Alteori decorația este cu rafinament acordată între materiale și formă (Palatul Palace). Decorul simplu se rezumă la mascheroane în loc de capituluri sau la sgraffiti în tencuiala gri-închis din ciment dând impresia de mineral. Piese decorative din ceramică smălțuită albastru închis subliniază în partea superioară linia pilaștrilor și se acordă cu rafinament cu întreaga compoziție.

În apropierea ansamblului de pe Corso a fost ridicat pe un mare patralater liceul Piarist, construit între 1908–1909 după planurile arhitectului Sándor Baumgarten¹⁴, specialist în edificii de școli și de spitale și sub supravegherea arhitectului L. Székely. Două din capetele acestui patralater au fațadele prevăzute pe colț: una este intrarea în clădirea școlii, cealaltă este biserica Piaristilor [Fig. 12] care

¹² Komor Marcell (1888–1944) și Jakab Dezső (1864–1932) au lucrat împreună la Budapesta din 1897, când și-au deschis un birou de proiectare, ce a funcționat până în 1918. Cei doi arhitecți, elevi ai lui Lechner Ödön (au luat parte la lucrările pentru Muzeul de artă decorativă și la Institutul de geologie din Budapesta), au preluat multe elemente din concepția arhitectonică și din repertoriul decorativ al maestrului răspândindu-l în regiuni diferite ale monarhiei austro-ungare unde au lucrat: Subotica și Transilvania, unde și-au legat numele de Primăria și Palatul Culturii din Târgu Mureș, dar și de imobile din Oradea (ansamblul de locuințe și pasaj comercial „Vulturul negru“).

¹³ Baumhorn Lipot (1860–1932) este un arhitect activ, care a lucrat mult în diferite centre ale monarhiei: Szeged, Timișoara, Bratislava și la Budapesta, realizând peste 20 de sinagoge și case ale cultului israelit.

¹⁴ Baumgarten Sándor (1864–1928) este un arhitect cunoscut mai ales prin proiectele realizate pentru școli elementare, gimnazii, școli normale și comerciale, în total realizând în jur de 250 de astfel de proiecte. Acestea erau construite de regulă sub supravegherea unui alt arhitect (vezi Gimnaziul Piarist din Timișoara).

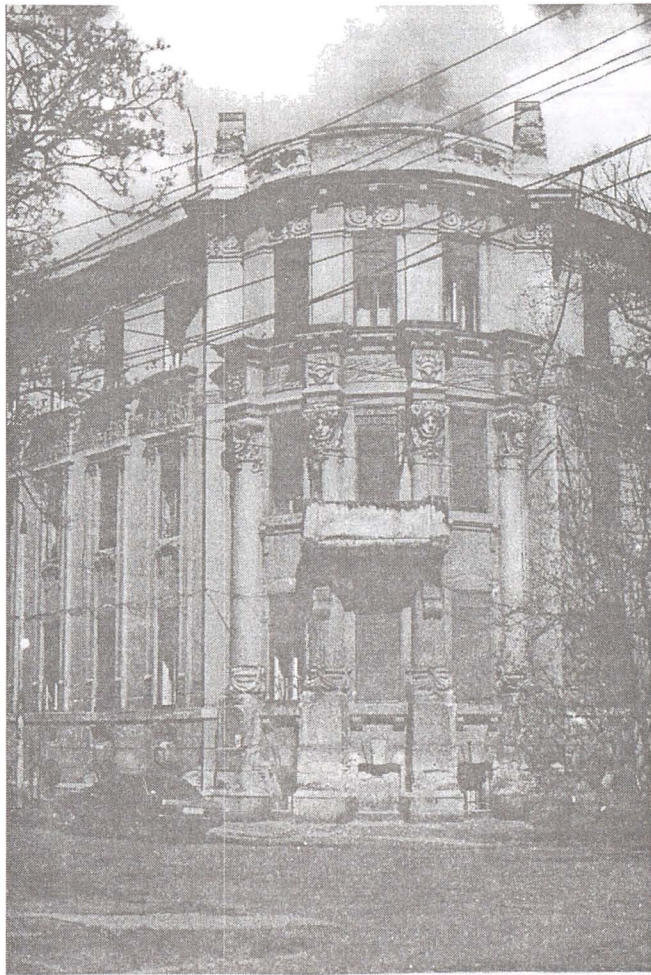


Fig. 3. Imobil din str. 3 August 1919, nr. 3.



Fig. 4. Imobil din str. 3 August, nr. 5, detaliu cu friză.

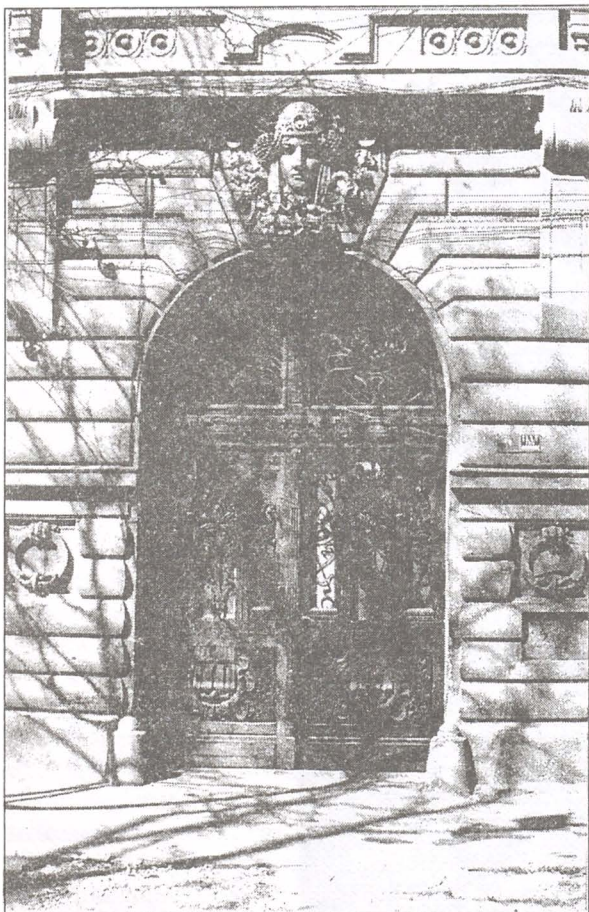


Fig. 5. Imobil din str. 3 August, nr. 5, detaliu cu portalul intrării.

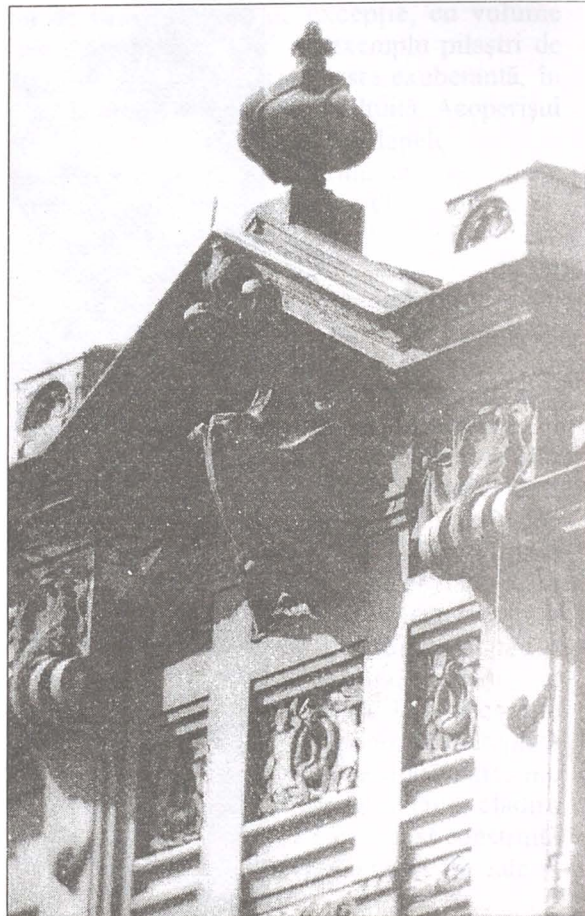


Fig. 6. Imobil din str. 3 August, nr. 7, detaliu cu prova de corabic.



Fig. 7. Imobilul Administrației fluviale și maritime din Budapesta, arh. Kármán Géza și Ullmann Gyula.

făcea parte din ansamblu. De mici dimensiuni, construcția ei se remarcă printr-un turn zvelt deasupra intrării având o siluetă desenată din curbe și contracurbe. Planul bisericii este central, dominat de o calotă



Fig. 8. Palatul Lloyd, arh. Lipot Baumhorn.



Fig. 9. Palatul Merbl, arh. Anton Merbl.

sferică. Biserica are decorație pictată în frescă doar pe cei patru pandantivi ai bolții, operă a pictorului Ferenczy Jozsef. Scenele descriu momente din viața sfântului patron al ordinului piarist.

În această perioadă se conturează mai bine figura arhitectului Székely László [Fig. 13] care și-a legat destinul de Timișoara. Născut la Salonta la 3 august 1877, el provenea dintr-o familie înnobilită încă din 1605¹⁵. Tatăl său, Székely Mihály a fost inginer constructor lucrând la Salonta și la Budapesta. Primele patru clase de gimnaziu le-a urmat la liceul reformat din Salonta; următoarele le-a încheiat la

¹⁵ Aceste date și următoarele sunt extrase din Autobiografia lui L. Székely, aflată în arhiva familiei Fogarassy, în Timișoara.



Fig. 10. Palatul Löffler, arh. László Székely.



Fig. 11. Palatul Dauerbach, mai târziu, Palace, arh. L. Székely.

Sighetul Marmației. A studiat arhitectura la Universitatea „Jozsef Nádor” din Budapesta, obținând diploma în anul 1899–1900¹⁶. Tot din această perioadă se păstrează un album cu desene decorative (1899), necesare pentru învățarea unui limbaj decorativ uzual: desene de mascheroane, de cartușe, de hibride elemente zoomorfe sau de statui. Fiind unul dintre cei mai buni studenți, a obținut o bursă de studiu în Italia. Faptul că era bine pregătit încă de student o dovedește practic prin experiența pe care o are în

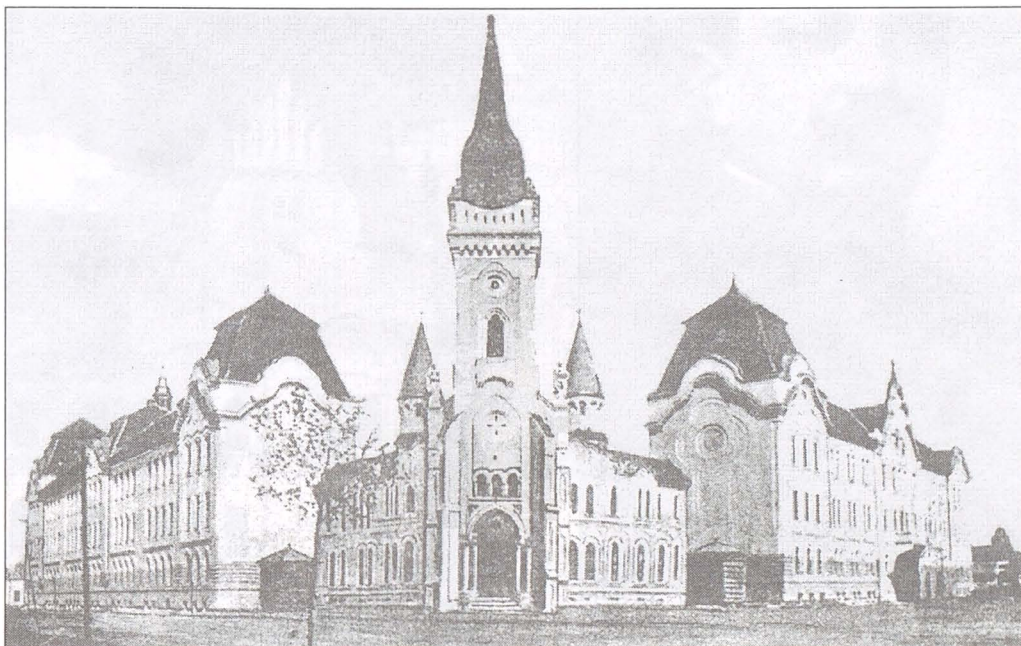


Fig. 12. Gimnaziul și biserica Piaristă, arh. Baumgarten și L. Székely.

cadru diferitelor birouri de arhitectură, unde se angajase temporar. De exemplu, datată cu 8 februarie 1898, se cunoaște adeverința semnată de inginerul șef Vohlmann Jozsef din Sopron, care certifică faptul că L. Székely a lucrat ca inginer din 15 octombrie 1897 până la data eliberării adeverinței, dovedindu-se „demn de încredere, punctual, conștiincios și harnic”¹⁷. O altă astfel de adeverință este eliberată de frații Grünwald și Schiffer¹⁸, la Budapesta, 1 septembrie 1899, prin care se arată că tânărul student a fost angajat cu o retribuție lunară de 180 coroane, din 1 iunie 1899 până la 1 septembrie a aceluiași an, efectuând lucrări de amenajări hidrotehnice și dovedind harnicie și competență. Astfel el a fost eliberat din serviciu la propria sa cerere pentru a-și termina studiile.

În sfârșit, după terminarea studiilor, în 1900 este invitat de prof. Cigler Gyözö să rămâna asistentul său¹⁹. Pe acest post va rămâne până la sfârșitul lunii martie 1903, când renunță în favoarea numirii sale ca arhitect șef al orașului Timișoara. El avea să fie insistent invitat de primarul orașului, Telbis Karoly, care-l anunța printr-o scrisoare oficială din 1 aprilie 1903, că fusese deja numit de către prefect în funcția de arhitect șef al orașului. Printr-o scrisoare semnată de prefectul Molnar i se aduce la cunoștință numirea și retribuția anuală de 2800 de coroane și 600 coroane pentru plata chiriei. Pentru acest post îl recomanda și profesorul său Cigler Gyözö, laudându-i competența în domeniul proiectării (executarea planurilor, a devizelor), cât și al supravegherii șantierelor și considerându-l deplin format pentru a depune o muncă independentă²⁰. Dar L. Székely condiționează angajarea sa ca arhitect șef al orașului de respectarea libertății de a-și exercita profesia în particular. Astfel, având acceptul oficial, el și-a creat un birou particular de arhitectură cu sediul pe Bd. Mihai Viteazul, lângă actualul Spital ortopedic. Székely a funcționat ca arhitect șef al orașului neîntrerupt până în 1922, când a cerut să se pensioneze și ca arhitect particular până la moartea sa, survenită în 23 ianuarie 1934. Moartea sa a fost semnalată public printr-un articol necrolog în care îi erau încă o dată subliniate meritele profesionale²¹.

¹⁶ Diploma de studii, scrisă pe piele și având o pecete în casetă de lemn, aflată în arhiva familiei Fogarassy.

¹⁷ Adeverința semnată de Wohlmann Jozsef, inginer șef, se află în aceeași arhivă.

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ Date aflate din autobiografia lui Székely L., dar confirmate și

de A. Suci, „Arhitectul Székely Ladislau”, în „Buletinul Corpului Arhitecților din România”, București, 1934, p. 2–3. A se vedea de asemenea Gerle János, Kovács Atilla, Makovecz Imre, *„A századforduló magyar építésze”*, Budapesta, 1990, p. 176.

²⁰ Arhiva familiei Fogarassy din Timișoara.

²¹ „*Déli Hirlap*”, Timișoara, 25 ianuarie 1934, p. 3.



Fig. 13. László Székely.



Fig. 14. Casa de raport a Municipiului, arh. L. Székely.

Székely a proiectat mai multe imobile de mari dimensiuni cum ar fi Casa de raport a Municipiului (1909–1910), așa numitul „Stephanie Palais” [Fig. 14], Palatul Neptun sau Băile „Hungaria” sau Casa L. Székely [Fig. 15], construit între 1913–1914, ambele într-un stil care evidențiază volumele puternice, aproape lipsite de decorație. În preajma Palatului Neptun se află parcul amenajat în aceeași perioadă, cu un gard având turnuri masive de zidărie, peste care, din loc în loc, se află o acvilă de piatră. Contemporan este și parapetul podului Decebal, masiv și el și prevăzut cu două perechi de stâlpi în formă de turn, împodobiți cu lămpi. Același arhitect este autorul monumentului Fecioarei, pe locul unde fusese executat Doja, monument tratat ca un baldachin din zidărie adăpostind statuia Mariei, realizat în 1906. De asemenea el a construit mai multe școli, Palatul Camerei de Comerț, Pension Central (un hotel aflat chiar în piața centrală a orașului), Palatul Weiss Sándor și fiii, Sanatoriul Dr. Kakuk, biserica și casa parohiei reformate, o serie de vile particulare. În afară de aceste construcții el a proiectat și realizat clădiri industriale cum ar fi turbinele, abatorul, fabrica de tricotaje și confecții, sediul pompierilor, iar în alte orașe a mai construit: Primăria și liceul din Salonta, Palatul episcopal sârb și Primăria din Vârșeț.

Astfel, împlinirea unui destin de arhitect pare să fie exemplară pentru o întreagă epocă: valori solide materiale ridicate la starea de grație de către fantezia creatoare a arhitecților. Pătrunderea Sezessionului în arhitectură și în artă a însemnat pentru spațiul cultural românesc un element de legătură între tradiție și formele artei moderne. Aceasta a făcut posibilă asimilarea unor influențe novatoare care au dus la elaborarea unor noi programe culturale la începutul secolului.

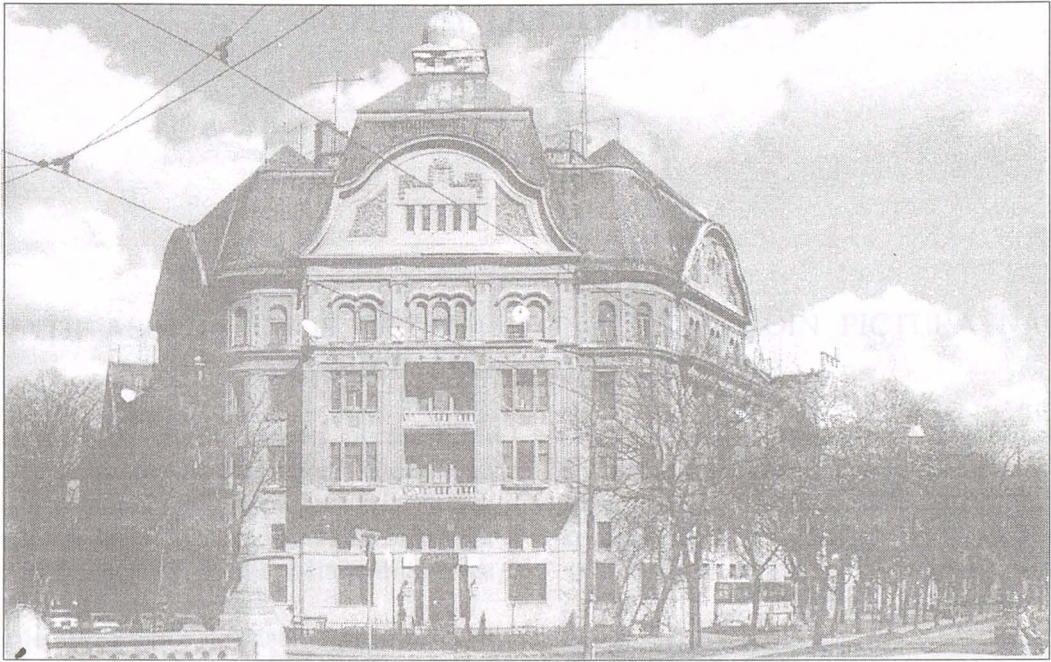


Fig. 15. Palatul Neptun sau „Băile Hungaria“, arh. L. Székely.

INTRODUCTION A L'ARCHITECTURE 1900 A TIMIȘOARA – DEVELOPPEMENT URBAIN, ARCHITECTURE, FIGURES D'ARCHITECTES

RÉSUMÉ

Cette étude examine le profil architectonique de la ville de Timișoara autour des années 1900, période qui a succédé au soi-disant *Gründerzeit* de l'histoire de l'Empire autrichien-hongrois. D'amples projets urbanistiques, de systématisation, alors mis en oeuvre, vont changer l'aspect de la ville. Le sécessionnisme, qui a eu une influence décisive en Transylvanie et au Banat, a dans cette zone deux périodes stylistiques distinctes. L'une, en lignes courbes et florales, influencée par Ödön Lechner (1845–1914) située entre, approximativement, 1900 et 1908, et l'autre, entre 1909 et 1914, caractérisée par géométrisme, volumes massifs et simplifiés. Selon ces incidences, une série de bâtiments importants de Timișoara est analysée, en même temps que l'activité liée à ces édifices et peu connue jusqu'à présent, de l'architecte László Székely (1877–1934), auteur de la *Maison de rapport* de Timișoara (1909–1910), de *Stephanie Palais*, du *Palais Neptune* et de la *Maison Székely*, ainsi que, parmi d'autres, d'un monument de la Vierge (1906), toutes, des constructions qui incorporent les éléments du nouveau style sécessionniste, tout en conservant certains éléments traditionnels.

OBSERVAȚII ASUPRA UNOR DETALII ICONOGRAFICE DIN PICTURA NAOSULUI Bisericii MĂNĂȘTIRII PROBOTA

Preocupările de studiu asupra ansamblului mănăstirii Probota au fost abordate odată cu includerea monumentului pe lista priorităților de restaurare, lucrările în cauză urmând a beneficia și de un aport financiar și de specialitate din partea UNESCO [Fig. 1].

Cercetările arheologice desfășurate în anul 1994 la interiorul bisericii, dincolo de specificul lor și de rezultatele de excepție cu care s-au soldat¹, au prilejuit atât iluminarea constantă și mult sporită față de obișnuitul cotidian a respectivului spațiu, cât și prezența permanentă a arheologului acolo. Această situație a succedat sondajelor realizate de pictorii restauratori în naos mai ales, cât și unei cel puțin discutabile spălări „cu apă sfințită” a registrului inferior al picturii².

Cele de mai sus au permis o serie de considerații privind unele elemente ale programului iconografic. Primele observații au fost semnalate de arheolog și apoi constatate direct și confirmate de către istoricul de artă. În această fază a cercetării, ne propunem numai a ridica unele probleme, credem deosebite, și nu rezolvarea acestora, imposibilă practic în faza în care pictura originală nu este măcar în totalitate eliberată de stratul de pictură din secolul al XIX-lea.

¹ Prezentul text reprezintă o comunicare susținută de cele două autoare la Sesiunea anuală a Muzeelor de Artă, Iași, octombrie 1994. Pentru intervalul 17 august – 25 septembrie 1994, timp în care s-a desfășurat prima campanie de cercetări arheologice în naosul bisericii, cea care a prilejuit prezentele observații, au fost activi pe șantier arheologii dr. Voica Maria Pușcașu, șef Sector biserică, și Elena Gherman, membru al colectivului de cercetare condus de prof. dr. Mircea D. Matei. Între timp, cercetările arheologice din interiorul bisericii au continuat, investigându-se naosul, pronaosul și pridvorul, studiindu-se mormintele și reanalizându-se textele inscripțiilor pietrelor funerare. Studiul final asupra acestor rezultate a fost predat de Voica Maria Pușcașu spre tipărire.

² Acțiunea a fost executată de preotul mănăstirii, care a invocat spre justificarea ei o revelație.

³ Pentru bibliografia generală a monumentului, de până în 1972, vezi Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București,

Este locul a aminti aici faptul că biserica „nouă” a mănăstirii Probota, ctitoria lui Petru Rareș, nu a constituit până acum obiectul unui studiu special exhaustiv³, pictura ce o acoperă, atât la interior, cât și la exterior, fiind uneori evocată și, cu excepția tabloului votiv și a



Fig 1. Biserica mănăstirii Probota, fațada sud (detaliu).

1974, p. 666–669. După aceea au mai apărut: Ion Miclea și Radu Florescu, *Probota*, București, 1978, ca și o serie de mențiuni în lucrări cu caracter mai general și în o serie de studii. Dintre acestea, cele mai importante vor fi menționate în notele următoare.

decorației pridvorului, ea a fost rar reprodusă în lucrările cercetătorilor artei vechi românești⁴.

O atenție specială a fost acordată tabloului funerar al lui Ion, fiul lui Petru Rareș, personaj necunoscut din alte surse documentare, compoziție în legătură cu care Sorin Ulea a adus în discuție și tabloul motiv al bisericii, precum și datarea întregului ansamblu de pictură în anul 1532⁵.

Este necesar să subliniem că, oricât de surprinzător ar fi acest lucru, se cunosc și s-au luat în discuție foarte puține dintre informațiile privind contextul documentar-istoric propriu momentului construirii mănăstirii Probota. Atenția cercetătorilor, arheologi în principal, dar nu numai, s-a concentrat în special asupra etapei vechi a așezământului monahal, cunoscut în general sub denumirea de Probota Veche⁶. Prin comparație, ceea ce se numește azi Probota Nouă a fost considerată relativ neinteresantă sau, în orice caz, ușor de clasat.

Săpăturile arheologice anterioare au avut ca obiectiv cercetarea bisericii „Probota Veche”, aflată pe alt amplasament, spre sud-est de ansamblul monahal actual, cel a cărui biserică, închinată Sf. Nicolae, este datată prin pisanie 1530. Arheologii au descoperit pentru ceea ce se numește „Probota Veche” o suprapunere de două lăcașuri de cult, primul datat la mijlocul secolului al XV-lea, ante 1465, numit „Probota I”, și un al doilea, care refolosește drept fundații zidurile primului, ridicat în a doua jumătate a secolului al XV-lea de către Ștefan cel Mare, respectiv „Probota II”⁷.

O primă luare de contact cu documentația istorică, dar și cu realitățile existente încă la fața locului, au dovedit însă o situație mult mai complexă.

La numai 3 luni de la urcarea sa în scaunul Țării Moldovei (petrecută la 20 ianuarie 1527⁸), la 16 aprilie 1527, Petru Vodă Rareș emitea la Huși un act de danie în beneficiul Mănăstirii Probota⁹. Încă în promulgăția actului se spune: „*Facem cunoscut cu această carte a noastră [...] că am binevoit domnia mea, cu bunăvoie, cu ajutorul lui Dumnezeu și al sfântului arhierarh și făcător de minuni Nicolae, din puterea dată mie de Dumnezeu și domnia Țării Moldovei, i-am zidit lui mănăstirea Pobrata și am înfrumusețat-o și am isprăvit-o și am miluit-o cu sate și cu metoace*

⁴ Ion Miclea și Radu Florescu, *op. cit.*; Vasile Drăguț, *Pictura murală din Moldova*, București, 1982, fig. 53–75; idem, *Arta creștină în România. Secolul al XVI-lea*, vol. V, București, 1988, p. 148–153.

⁵ Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareș – și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în *SCIA*, 1959, nr.1, p. 61–70.

⁶ Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna, *O primă ctitorie și necropolă*

și chiar de ziua sfințirii bisericii, am dat dar sfântului jărtvenic satul anume Dobrușia, în ținutul Soroca, și cu mori pe Răut, la Pogor, ca să fie sfintei noastre rugi, mănăstirei de la Pobrata, pentru pomenire veșnică și pentru iertarea păcatelor noastre și ale părinților noștri și ale copiilor domniei mele, neclintit niciodată în veci”.

Întrebarea firească ce se pune ca urmare a celor de mai sus este: la care dintre cele 3 edificii până acum cunoscute cu funcția de biserică a mănăstirii Probota face referire documentul? Credem că răspunsul posibil – cel puțin în lumina cunoștințelor de până acum, poate fi unul singur: *Probota II*. În nici un caz monumentală biserică în gropnița căreia a fost înmormântat Petru Rareș însuși nu putea fi ridicată în intervalul ianuarie–aprilie 1527. De asemenea, poziția socială încă neclară, deținută anterior momentului venirii sale la domnie, nu i-ar fi permis să intervină în acest mod incisiv în structura unuia dintre cele mai vechi așezăminte monahale din Moldova, patronată, de cel puțin un secol, de instituția Domniei. Ne referim atât la mutarea amplasamentului întregului așezământ, cât și la inserarea spațiului gropniței în alcătuirea bisericii. Rămâne deci să conchidem că intervențiile consemnate în acest document, desigur substanțiale, realizate de Petru Rareș, au fost cel puțin începute **înainte** de venirea acestuia la domnia țării Moldovei și **nu** au avut drept obiect biserica a cărei ctitorire i se atribuie în general.

O informație interesantă, nefolosită de cercetători ne este oferită de *Letopiseșul Țării Moldovei* al lui Grigore Ureche, care, pentru anul 1528, menționează: „*Pre acele vremuri Pătru vodă au urzit mănăstirea Pobrata și o au zidit-o până în jumătate*”¹⁰. Același autor consemnează pentru cea de a doua domnie a lui Rareș, după exilul transilvănean, o serie de activități ctitoricești, prima referindu-se la Probota: „*Iară dacă se întoarse Pătru vodă de la Țara Ungurească, într-aceia laudă au sfârșit mănăstirea Pobrata, carea era zidită de dânsul și o au sfințit*”¹¹. Informațiile atât de precise nu puteau fi luate de cronicar decât fie dintr-un pomelnic al mănăstirii, fie din anale rămase necunoscute nouă.

În același timp, pomelnicul de la proscomidie, nedatat, are următorul text, care plasează începuturile lăcașului în chiar primii ani de

voievodală datorată lui Ștefan cel Mare: mănăstirea Probota, în *SCIA. Serie AP*, 1977, p. 205–230.

⁷ *Ibidem*

⁸ Grigore Ureche, *Letopiseșul Țării Moldovei*, București, Edit. Minerva, 1977, p. 90.

⁹ *DIR, A, Moldova, Veacul XVI*, vol. I, doc. 215, p. 243–244.

¹⁰ Grigore Ureche, *op. cit.*, p. 91.

¹¹ *Ibidem*, p. 108.

domnie, de după căsătoria cu Elena Brancovici, dar la puțină vreme după moartea primei soții, Maria, ai cărei copii nu sunt nominalizați, dintre cei ai Elenei apărând doar două fiice, Maria și Cnaghina (Cneajna, Chiajna ?), dar nu și fiii în genere cunoscuți: „† *Pomeani Gospodi dușia rob svoix Io Stefan Voevod / i sna eiu Io Petră Voevoda i matri ego Mariia e gospojda ego Mariia i cead ix i gospojda ego Elena i cead i h Mariia i Cnaghina*”. Pe piatră urmează un rând cu liniile trasate, dar nescris, apoi un altul cu text: „*Pomeani Gospodia raba svoego ermonah kir Grigorie egumen*”¹². Este același Grigorie Roșca, ruda domnitorului, figurat și în pictura murală exterioară lângă intrarea sudică, viitorul mitropolit. Prima Marie amintită este mama lui Rareș, aflându-ne aici în fața primei mențiuni explicite, după semnalarea celei din Pomelnicul mănăstirii Bistrița, a celor doi părinți pomeniți împreună într-un lăcaș de cult, în ciuda caracterului nelegitim al relației dintre ei. Prezența mențiunii celor două soții ca și a copiilor Elenei plasează inscripția cel mai devreme în anul 1532, știind că Maria a murit la 29 iunie 1529, fiind înmormântată în gropnița mănăstirii Putna¹³.

Mai vechea observație a lui Sorin Ulea, conform căreia repictările din secolul al XIX-lea respectă în cea mai mare parte compoziția scenelor din naos¹⁴, este confirmată astăzi prin seriile de sondaje stratigrafice realizate de către pictorul restaurator Oliviu Boldura în cel mai amplu dintre ciclurile iconografice care decorează această încăpere și anume în cel al *Patimilor*. Aceste sondaje atestă, nelăsând loc niciunui dubiu, că „restauratorii” veacului trecut au repictat pur și simplu culoare peste culoare toate scenele registrelor verticale ale naosului și este de presupus – pornind de la această evidență – și pe cele din cele două semicalote ale absidelor laterale. Repictările din primul registru din naos au fost înlăturate într-un mod neștiințific cu câțiva ani în urmă, de sub ele ieșind pictura murală de o excepțională calitate.

Într-un prim moment, beneficiind și de o iluminare mai specială a interiorului, ceea ce ne-a atras atenția a fost ampla scenă a „*Răstignirii*” din conca nordică [Fig. 2].

Din punct de vedere iconografic, compoziția prezintă câteva particularități de maxim interes.

Față de tipul deja întâlnit la ansambluri

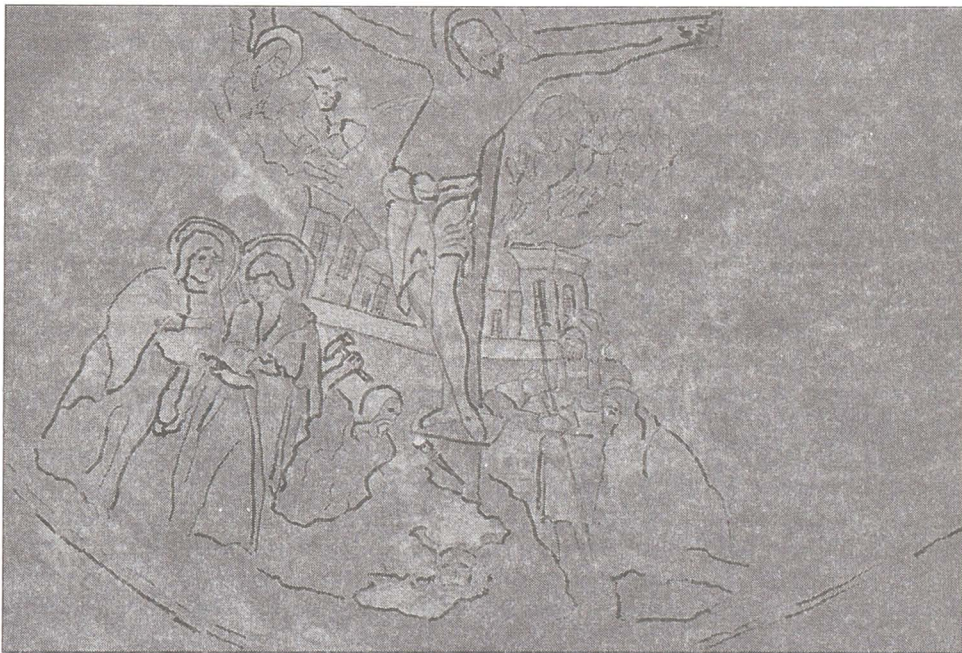


Fig. 2. Răstignirea, conca de nord a naosului bisericii.

Alte observații de ordin istoric, cu deosebită semnificație în abordarea problemelor ridicate de pictura Probotei, vor fi aduse în discuție la momentul potrivit.

¹² N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, București, 1905, fasc. I, p. 57.

¹³ C. C. Giurescu, *Istoria Românilor*, vol. II, partea întâi, București, 1937, p. 177.

¹⁴ Sorin Ulea, *op. cit.*, p. 61.

contemporane din Moldova, la biserica Sf. Gheorghe din Suceava și la biserica mănăstirii Moldovița¹⁵, compoziția de la Probota aduce o aglomerare de personaje și o grupare diferită a lor.

¹⁵ Wladyslaw Podlacha, *Pictura murală din Bucovina*, în volumul *Umanismul picturii murale postbizantine*, București, 1985, p. 191–204; Paul Henry, *Monumentele din Moldova de Nord*, București, 1984, passim.

Primul element nou este plasarea lui Ioan nu la stânga lui Isus, ca de obicei, în redactările canonice ortodoxe, ci lângă Maria, cu rolul clar de a o sprijini în durerea ei, accentuând patetismul scenei. Echilibrarea compoziției, de cealaltă parte, este obținută prin înmulțirea numărului participanților secundari la scenă: Longin neînarmat și cu aureolă, deci mântuit și sanctificat, un ostaș cu armură occidentală, cască și lance, care a îndeplinit ritualul menționat de Evgheghelia lui Ioan, străpungerea coastei lui Isus, alți bărbați. Dincolo de crucea pe care este legat, foarte contorsionat, tâlharul condamnat, se află figura lui Moise, transparentă aluzie la transmiterea Legii Vechi, dar și la sfârșitul erei ei prin începutul celei noi, marcată de moartea și învierea lui Hristos. La picioarele crucii, spre dreapta, un personaj îngenunchiat fixează crucea; în interiorul monticulului pe care se înalță aceasta sunt figurate craniul și oasele lui Adam.

Două detalii de ordin iconografic atrag atenția în treimea superioară a compoziției. Este vorba despre două grupe de personaje care flanchează trupul mort al lui Isus: spre dreapta sa, un înger susține un laic încoronat, care adună sângele și apa care țâșnesc din coasta străpunsă, iar spre stânga, un alt înger conduce spre cruce, pe care o indică cu mâna dreaptă cu o mișcare amplă, un personaj feminin neîncoronat, învăluit cu maforion și neaureolat. Cele două grupe de personaje apar într-o realizare similară aproape în scena cu aceeași temă din biserica Sf. Gheorghe, ctitoria lui Ștefan cel Mare, din Hârlău, monument pictat la interior de fiul său natural, Petru Rareș, în 1530¹⁶. Diferența constă în modul, subtil credem, de tratare a celui de al doilea grup, care, în acest din urmă caz, se îndepărtează de cruce, și nu este îndreptat spre ea.

W. Podlacha, analizând o compoziție aproape identică din biserica Sf. Gheorghe din Suceava, imediat după spălarea picturii de către Romstorfer la începutul veacului nostru (acum, din nou extrem de înnegrită și foarte greu citibilă), a interpretat aceste grupe, în care însă personajul masculin de la dreapta lui Isus poartă nu doar coroană, ci și nimbul sanctității, ca reprezentând Biserica și, respectiv, Sinagoga, în opoziția lor dogmatică, Legea Nouă și cea Veche, argumentându-și afirmațiile prin citirea inscripțiilor de deasupra celor două grupe: la dreapta, *Novi Zakon* (Legea Nouă), la stânga, *Vethii zaveat* (Vechiul Testament)¹⁷.

¹⁶ O reproducere color la Vasile Drăguț, *Pictura murală din Moldova*, fig. 48, care permite o observare mai bună a scenei, întrucât interiorul naosului bisericii este foarte afumat.

¹⁷ Wladyslaw Podlacha, *op. cit.*, p. 202. De observat, că el afirmă că o asemenea compoziție ar exista și la Athos, la Lavra, fapt neconfirmat de reproducerile din cartea lui Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris, 1927, planșa 129/2, unde îngerii sunt singuri, cel din dreapta adunând sângele țâșnit din coastă.

¹⁸ W. Podlacha, *op. cit.*, p. 196.

¹⁹ Gabriel Millet, *op. cit.*, pl. 12/3.

²⁰ *Ibidem*, pl. 69/2.

O a treia compoziție de același tip iconografic apare tot în conca nordică la biserica Sf. Dumitru din Suceava, tot ctitorie a lui Petru Rareș din 1536¹⁸. Aflată acum în restaurare și curățată, scena permite observarea faptului că personajul masculin este doar aureolat, nu și încoronat, iar cel feminin este condus, ca de obicei, *de la cruce* și nu spre ea.

Trebuie observat că, la Athos, de pildă, numai la Protaton¹⁹ și la Chilandar²⁰, ambele pictate la începutul secolului al XIV-lea, apar în scena Răstignirii aceste două grupe de personaje în ipostaza lor „clasică”, primul adus spre cruce, cel de al doilea îndepărtat de la ea. *Erminia* lui Dionisie de la Furna nu amintește aceste detalii, în schimb, indicațiile ei îl plasează pe Ioan lângă Maica Domnului²¹. În chip destul de ciudat, într-o icoană rusească din 1500, a zugravului Dionisie, cu o compoziție destul de aerisită, nu personajul din dreapta lui Hristos, cel care adună sângele este nimb, ci cel care, la stânga, este condus de un înger de la cruce²². Gabriel Millet observa că o compoziție în care apar cele două grupe de personaje este prezentă la Gračanica²³, ca și în *Psaltirea sârbă* de la Belgrad²⁴, printre exemplele mai vechi amintind pe cel din *Codex Parisinus graecus* 74 și pe cel din biserica mare de la Studenica²⁵. De altfel, în replica mai târzie a acestui din urmă codice, cea comandată de Ieremia Movilă, cunoscută sub denumirea de *Sucevița* 24, apare același detaliu²⁶. În afară de aceste exemple sârbești, cu replici posibile și lesne de înțeles în timpul domniei lui Rareș, Elena, a doua sa soție, fiind din familia despoților Branković, mai poate fi amintit unul, cel de la Mileșeva, datat 1235²⁷ [Fig. 3], unde personajul din dreapta lui Hristos pare mai curând o femeie cu veșminte împărătești, purtând coroană și aureolă, corespondând clar termenului de „Tărkva” (Biserică), în timp ce cel din stânga este reprezentat de o femeie obișnuită (Sinagoga).

Atât pentru Hârlău, cât și pentru Probota, cele două grupe de personaje, chiar dacă pornesc de la același prototip iconografic și îi păstrează semnificația primară, par a avea și alte conotații. Lipsa aureolei – semn sigur al sfințeniei Bisericii – și îmbrăcarea personajului masculin cu ceva ce aduce a veșmânt domnesc, ca și coroana ne fac

²¹ Dionisie de la Furna, *Carte de pictură*, București, 1979, p. 92.

²² Paul Evdokimov, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, București, 1992, planșa 11.

²³ Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris, 1960, fig. 430.

²⁴ *Ibidem*, fig. 444/p. 419.

²⁵ *Ibidem*, p. 450.

²⁶ Gheorghe Popescu-Vâlcea, *Un manuscris al voievodului Ieremia Movilă*, București, 1984, pl. XVI b, cu referire la f. 83r din manuscrisul original.

²⁷ Svetozar Radojčić, *Srpska umetnost u srednjem veku*, Beograd, 1982, fig. 15.

să credem că el ar putea fi mai curând nu un simbol al Legii Noi, ci un laic, o aluzie relativ transparentă la un personaj real, căruia în fața pandant figura feminină adusă *spre cruce*, deci spre mântuire – deci invers decât damnata Lege Veche, care *în toate redactările canonice amintite până acum este luată de la cruce*. Am avea, în acest caz, o îndepărtare de la conținutul strict religios-ilustrativ al compoziției, într-o zonă a sa care lasă destul de mult câmp liber mobilării cu personaje secundare, de tipul celor nementionate de sursele evanghelice. Realizări din epoci diferite probează diversitatea rezolvărilor: de la câmpul lăsat liber sub brațele Răstignitului (Hosios Lukas, Daphni), la prezența câte unui înger care adună sângele curs din rana cuielor din palme, până la aglomerarea spațiului cu îngeri în zbor, unii efectuând același gest pios, alții plângând, cu mâinile acoperite în chip de deosebită cinstire. În cazul în discuție, să fie oare tatăl și mama voievodului-ctitor al noii Probote cei care primesc spălarea de păcat prin însuși sângele mântuitor țâșnit din coasta străpunsă? Legătura cu cei pomeniți la proscomidie, în pomelnicul cioplit în piatră, se impune și credem trimite spre o datare a ciclului de picturi din naos spre o perioadă mai apropiată de Hârlău și cel târziu de Sf. Gheorghe din Suceava, dar anterioară bisericii de la Moldovița, unde se renunță la însăși prezența celor două personaje secundare îndrumate de îngeri, compoziția câștigând în general în claritate, dar pierzând din rafinament. Tentantă ca ipoteză, aserțiunea ar rămâne însă de demonstrat cu mai solide argumente.

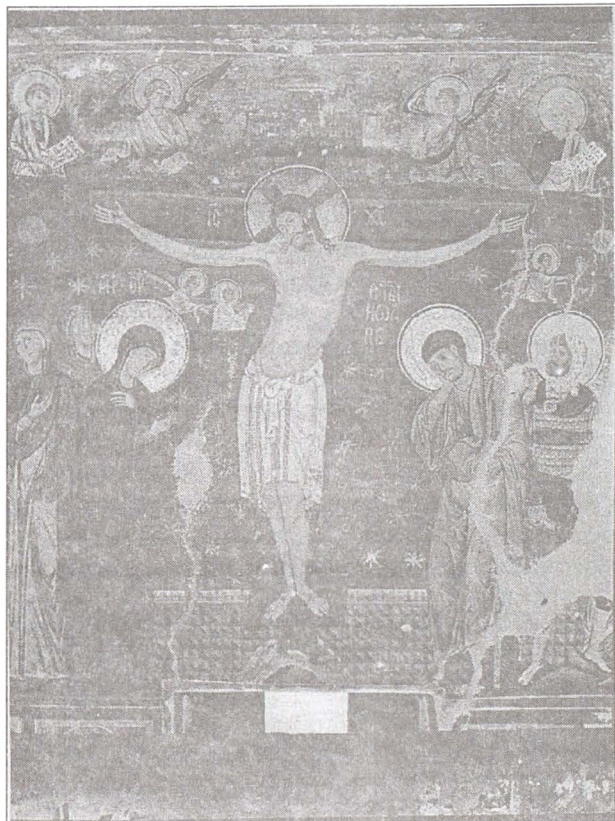


Fig. 3. *Răstignirea*, biserica mănăstirii Mileșeva – Serbia (după Radojčić).

Înlăturarea repictărilor va putea scoate la lumină nu doar autentică frumusețe a acestei scene, cu o certă compoziție de factură occidentală – comună, de altfel, mai multor teme din ciclul Patimilor, din Moldova de Nord, dar și de la Athos (Xenophon, 1544, cu Ioan plasat



Fig. 4. *Maica Domnului între arhangheli*, peretele de sud al naosului.

lângă Maica Domnului²⁸) – , ci și detaliile revelatoare, care să permită interpretări mai adecvate și mai nuanțate.

Dacă anumite influxuri apusene în iconografia acestui ciclu pot fi regăsite încă la biserica Sf. Nicolae din Dorohoi (1522–1525), pictată din ordinul lui Ștefăniță Vodă, trăsături ale artei occidentale frapază și la alte compoziții din naosul Probotei. Cea mai surprinzătoare este monumentală *Fecioară Hodighitria între arhangheli* [Fig. 4], plasată pe perețele sudic, în vecinătatea tabloului votiv. În chip neobișnuit, Maica Domnului este reprezentată în picioare, cu capul și corpul descriind o ușoară mișcare serpentinată de tip gotic, sugestiile de volum și expresie amintind de aproape de Frumoasele Madone ale spațiului vest- și central-european al secolului al XV-lea. Și mai surprinzători sunt arhangheli, veritabile făpturi de carne, cu corp bine format și proporționat, pe care veșmintele ușoare se înfășoară ca bătute de vânt, formele fiind sugerate prin blicuri lungi, sau frânte, realiste, ce duc cu gândul la desenul pregătit din marea pictură de panou a apusului celei de a doua a jumătăți a veacului XV. Diferența stilistică față de aceeași temă, plasată în același loc, dar în varianta



Fig. 5. *Sfântul Nicolae*, absida de sud a naosului.

Fecioarei așezate pe un tron, de la Sf. Dumitru din Suceava și de la Humor este notabilă.

Cel care intră în naosul bisericii mănăstirii este frapat, încă de la ușă, de prezența în absida sudică a unei compoziții monumentale reprezentându-l pe *Sf. Nicolae* [Fig. 5], patronul lăcașului, așezat pe un tron amplu, deosebit ca tip de cel al lui Christos din *Deisis*, în spatele căruia se află figurile canonice, bust, a lui Isus și, respectiv, a Maicii Domnului. Capul extraordinar al sfântului episcop este un adevărat portret, iar corpul este de dimensiuni mai mari decât al restului personajelor din registrul inferior, iar prezența sa în acest loc de excepție, ca și modul de realizare fiind cu siguranță cerute de cel care va fi întocmit programul iconografic.

Ceea ce impresionează aici, ca și în toate compozițiile din registrul inferior al naosului, eliberate de repictările din secolul trecut, este extraordinara transparență a culorii. Fără ca gama să fie excesiv de bogată – ea limitându-se la ocru, griuri albastrii și puțin verde – ea pare, datorită unei dăruite abilități în a o mânui prin combinare cu un desen de o rară finețe, prin inventivitate și verva detaliului decorativ, prin subtilitatea redării chipurilor cu adevărat frumoase – de o varietate neobișnuită, ce face din Probota o excepție printre și așa deosebitele opere din vremea lui Rareș. Din acest punct de vedere, nimic nu pare mai rafinat decât cortegiul sfinților militari conduși de „*cei de o seamă cu apostolii*” împărații Constantin și Elena (cea din urmă, din păcate, mutilată pentru totdeauna de o neinspirată amenajare de amvon), alături de care se află, din rațiuni neexplicate încă, imaginea Sf. Varvara, într-o redactare neobișnuită, cu năframă țărănească pe capul de fecioară martiră, de altfel singura figură feminină din tot ansamblul pictat al bisericii (cu excepția Maicii Domnului, a Elenei și a sfințelor din Sinaxar). Perfecta individualizare a sfinților militari [Fig. 6], prin chipuri rezolvate ca adevărate portrete și prin o extraordinară varietate de costume și arme nu lasă loc nici unui dubiu asupra gustului și calităților de excepție ale pictorului, cu siguranță familiarizat cu mai multe medii artistice și cu o vastitate de orizont cultural pe care de abia cu aproape 10 ani mai târziu o vom regăsi la Arbore, pictată de Dragoș Coman.

Tot o surpriză de ordin iconografic oferă scena *Deisis*. Ca amplasare, ea nu mai este figurată pe o suprafață unică, pe partea de nord, ci, tot pe nord, dar fragmentat: Maica Domnului apare în extremitatea absidei, în timp ce Isus pe tron și Ioan Botezătorul (parțial distrus la montarea iconostasului și parțial încă acoperit de zugrăveli noi) sunt reprezentați pe perețele de racord dintre absidele de est și de nord. Ruperea scenei – observabilă și la biserica Sf. Gheorghe a

²⁸ Gabriel Millet, *Monuments d'Athos*, fig. 181/1.



Fig. 6. *Sfinți militari*, absida de nord a naosului.



Fig. 7. *Deisis*, detaliu: *Isus Mare Arhieru*, peretele de racord între absida de nord și absida altarului.

Mitropoliei din Suceava – indică o diminuare a interesului pentru temă și revenirea – prin detaliile iconografice – la o tradiție bizantină pură, anterioară variantei zise „regale”, inaugurate, după

model sârbesc, în vremea lui Ștefan cel Mare (Pătrăuți, Voroneț, Sf. Ilie Suceava) și apărută ultima dată în groznița de la Dobrovăț în 1530. Isus este reprezentat cu inscripția „Velikii



Fig. 8. *Tabloul votiv*, peretele de vest al naosului.

Arhereia”, dar purtând numai omofor, nu și mitra de mare arhieru, iar Fecioara, doar cu maforion, fără haina și coroana de împărăteasă [Fig. 7].

În acest context de culori și personaje fine și diafane apare ca un fel de excepție tabloul votiv de pe peretele de vest [Fig. 8]. Aproape opac și chiar împăstat, cu anumite durițăți cromatice și de desen, el vădește diferențe clare de realizare, care până acum nu au fost remarcate de exegeți²⁹. Când Sorin Ulea a datat pictura Probotei s-a izbit, firesc, de incongruența dintre anul propus, 1532, deci cel mult al treilea de la căsătoria a doua a lui Rareș, cu Elena Brancovici, și prezența în tabloul votiv existent, alături de Domn și de această Doamnă, fiecare nominalizați prin inscripții clare, plasate deasupra respectivelor capete, a unui alt domn mai tânăr, purtând aceleași veșminte cu Rareș și aceeași coroană ca Domnul și Doamna, dar lipsit de nume, și identificat prin aceasta cu damnatul în memorie Iliăș, trecutul mai târziu la islamism. Un prinț tânăr, aproape adolescent, cu numele de Ștefan apare între Doamnă și Iliăș, iar în fața lor sunt reprezentați delicații copii Ruxandra și Constantin, cu numele aproape ilizibile. Pentru a rezolva situația, Sorin Ulea a emis ipoteza repictării tabloului votiv în vremea domniei lui Iliăș (1546–1551)³⁰. Logic, lucrurile ar putea sta astfel, dar oare întreaga compoziție a fost refăcută? Analizată cu atenție la fața locului și pe fotografii cu peliculă fină, se observă clar că partea dreaptă, cea în care apare Sf. Nicolae ca intercesor pe lângă Hristos reprezentat prima dată în Moldova nu pe tron, ci de dimensiuni mici, bust, într-un nor de slavă purtat de îngeri, după un model muntenesc, este la fel de diafană și de transparentă ca restul compozițiilor registrului inferior al naosului, în timp ce personajele terestre se revendică – cu excepția prinților copii – de la alt stil. S-ar putea oare presupune că repictarea s-a făcut pe fragmente? Se știe că, încă din 1532, moștenitor al tronului lui Petru era desemnat fiul său din prima căsătorie Bogdan, cel numit în 90 din cele 116 documente emise de Petru Rareș în intervalul 3 martie 1527 – 24 martie 1534 „iubit fiu”³¹. Firesc, ca fiu legitim, chiar dacă din altă căsătorie³², el putea figura în

tabloul votiv din 1532, deci locul său ar fi fost cel ocupat de Iliăș acum, acesta din urmă fiind la acea dată de abia un copilăș sau, judecând după inscripția votivă de la proscomidie, nici nu se născuse încă. În cele două tablouri votive complete de la Humor și Moldovița, Rareș și Elena apar, în primul cu un copil mic, probabil Iliăș, iar în al doilea, cu doi copii, Iliăș și Constantin. Tot cu doi copii, unul părând a fi o fetiță, sunt figurați cei doi soți la Sf. Dumitru din Suceava.

Pot fi astfel avansate două ipoteze:

1) La repictare se refolosește, parțial vechiul tablou (Bogdan murise în 1540³³), prin înlocuirea lui Bogdan cu Iliăș și completarea compoziției cu copiii născuți între timp;

2) În jur de 1550 se repictează tabloul în întregime, argumentele fiind mai multe: – Iliăș ajunge Domn și ține să îl înlocuiască ca atare pe fratele vitreg mort;

– sunt introduși și frații născuți între timp, cu excepția Chiajenei, viitoarea soție a lui Mircea Ciobanul al Țării Românești, care nu apare și nu este pomenită decât în aceeași inscripție de la proscomidie;

– datorită suprafeței reduse, pe care trebuie să încapă mai multe personaje importante, partea sacră este redusă la minimum, folosindu-se modelul muntean cu imaginea minusculă a lui Christos binecuvântând (vezi biserica mănăstirii Argeșului, bolnița Coziei), dar păstrând din tradiția moldovenească figura intercesorului;

– se schimbă moda vestimentației voievodale, cu probabilitate în cea de a doua domnie a lui Rareș, după întoarcerea din Transilvania, modă ce se va menține practic până în secolul al XVII-lea. Este vorba despre înlocuirea hainei domnești de aparat, numită de unii cercetători „granatsa”³⁴, cu un caftan de brocart, aluzia la veșmântul imperial și implicitul atribut al domniei și al dreptului la ea fiind luată de prezența unui *loros* îngust, stilizat, încrucișat pe piept. De asemenea, sub coroana domnească, Rareș, Iliăș, ca și ulterior Lăpușneanu, poartă un fel de scufie cu perle în care este prins părul. Această scufie este de certă sorginte apuseană, o poartă burghezii lui Dürer și

asemenea departajare la dreptul la succesiune la domnie nu se practica. În documentele amintitului interval apare menționat Bogdan singur (încă din primul document păstrat din vremea domniei lui Petru Rareș, cel din 3 martie 1527, v. supra, nota 8) pentru ca, de la 24 martie 1534 să fie menționați numai Iliăș și Ștefan împreună. Dispariția bruscă din documente se datorează, credem, survenirii unui accident în viața primului liu născut, de natură a-l descalifica pentru demnitatea de viitor Domn și care i-a determinat și decesul, oricum prematur.

³³ Vezi supra nota 31.

³⁴ Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Române*, București, 1970, p.

²⁹ Tabloul votiv nu a fost supus „curățirii cu apă sfințită” și nici nu s-au început la nivelul lui investigațiile științifice pentru a se putea afirma dacă este în întregime original sau cât și când s-a intervenit asupra lui.

³⁰ Sorin Ulea, *op. cit.*, p. 65–66.

³¹ De la această ultimă dată menționată (cf. *DIR, A, Moldova, veac XVI*, vol. I, doc. 332, p. 367–368), subit, Bogdan nu mai este consemnat de nici un alt document. Ultima sa menționare apare în inscripția lespezii sale funerare din biserica Sf. Dumitru din Suceava, care transmite și data morții sale, 3 septembrie 1540 (reprodusă de Gheorghe Balș în *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1928, p. 334).

³² Conform informațiilor furnizate de documente, se pare că o

Holbein, dar și – ca element de modă – boierii lui Ștefan cel Mare (Ioan Tăutu la Bălinești, Luca Arbore la Arbore) și ai lui Rareș însuși (Teodor Bubuiog la Humor). Combinarea cu coroana domnească nu apare însă decât la Baia (biserica Adormirea), la Probota, la Râșca, posibil la Slatina, unde o regăsim cert în imaginile votive din cele două broderii monumentale cu tema Schimbării la Față. Cum în tablourile votive datate în intervalul 1529–1537 (de la Dobrovăț la Moldovița) domnitorul și membrii familiei sale mai poartă mantia de tip *granatsa* și coroana pusă liber pe plete, este posibil ca veșmintele noi să fie într-

adevăr apanajul altei etape artistice. De altfel, așa cum spuneam, același *Letopiseț* al lui Ureche deja citat, amintește pentru a doua domnie a lui Rareș că, „*într-aceia laudă a sfârșit mănăstirea Pobrata, carea era zidită de dânsul și o au sfințit*”³⁵.

Va putea furniza oare viitoarea restaurare răspunsul la atâtea întrebări, dacă nu, cu siguranță, va mai ridica și altele?

În orice caz, Probota este un dosar deschis, care își așteaptă și restauratorii și cercetătorii.

TEREZA SINIGALIA și VOICA MARIA PUȘCAȘU

³⁵ Vezi supra, nota 10.

BISERICA DE LEMN DE LA CERȚEȘTI – PREȚIOS MONUMENT ISTORIC DE LA DUNĂREA DE JOS

Singura mărturie, de acest fel, a artei lemnului în raza actuală a județului Galați, vechea construcție de cult de la Cerțești își are însă semene, numeroase, în județul Vaslui, pe Valea Tutovei, dar și în alte părți ale Moldovei, ambianța istorică și artistică de plămădire a acestora fiind comună.

Din vecinătățile Cerțeștilor ca și din restul zonei gălățene, au dispărut toate bisericile de acest gen, din ceea ce cunoaștem până acum, dar dovada priceperii meșterilor de pe aici ni s-a păstrat, cert, în lemnul monumentului de la Corodești (Vaslui), împodobit în 1743 de „Toderu Necula meșter de Galați”.

Aceeași cale, a dispariției, fără a lăsa nici o descriere a înfățișării, a valențelor istorice, era să o urmeze și edificiul de la Cerțești, aflat, în toamna anului 1976, într-o amenințătoare stare de distrugere. A fost trecut în lista monumentelor istorice și s-a comandat documentația de restaurare, întocmindu-se un proiect competent datorat arh. Ioan Dimitrescu¹.

Îmbrăcat, cândva, în secolul al XIX-lea, într-un înveliș de scânduri, ca multe alte ctitorii de lemn², lăcașul înscrie planul de veche tradiție și frecventă regăsire în Moldova, ca și în restul țării³, a unui dreptunghi cu absida decroșată poligonală cu cinci laturi⁴.

O inscripție săpată pe un dulap consemnează o prefacere a lăcașului în 1830, dar nu putem preciza în ce au constat lucrările din acest an, fiind vorba probabil numai de o consolidare a pereților, precum și de o mărire a părții de vest. După un străvechi obicei, comun întregii arhitecturi de lemn a lăcașurilor de cult, construcția, în vremurile sale de început, nu a avut turn-clopotniță, adăugirea acestuia, ca și a pridvorului de pe vest, constituind o fază de înnoire, consemnată astfel de inscripția amintită: „să se știe de cându au prefăcut biserica cu hram Sfânta Adormire la anul 1830 aprilie 18, de Iancul Chiști ? calfa și la anul 1840 ghenarie 26 numitul de sus au ridicat și prispa și clopotnița spre vecinica pomenire”.

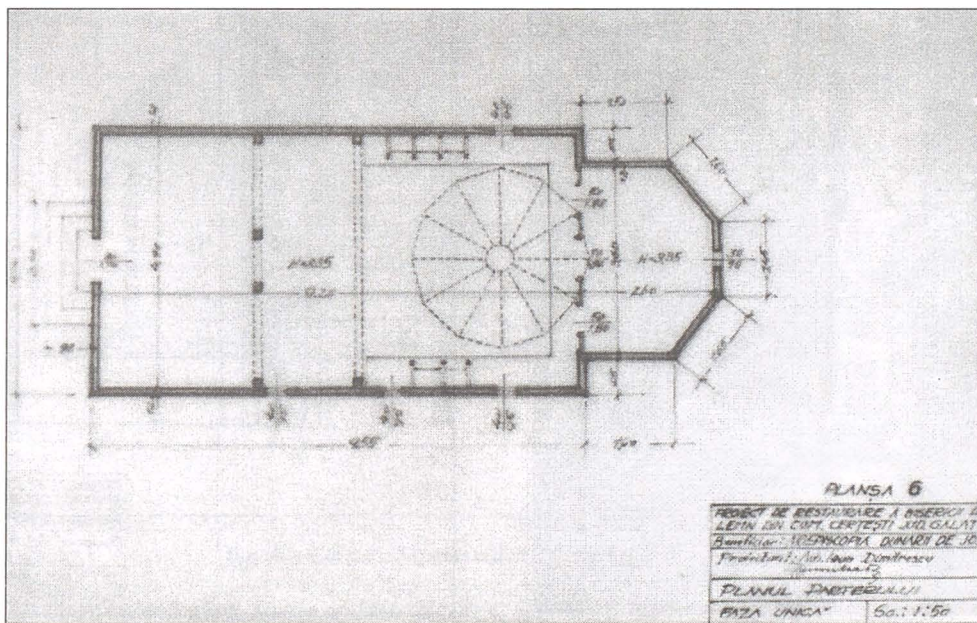


Fig. 1. – Biserica de lemn din Cerțești. Planul.

¹ Comandat de Episcopia Dunării de Jos, proiectul se află în arhiva Direcției Monumentelor Istorice.

² Fapt ce a dăunat adesea existenței unor construcții căci, considerate fără valoare artistică (după fotografii, sau o cercetare de suprafață), nu au fost trecute în evidența monumentelor istorice, pentru unele îngăduindu-se chiar

demolarea (cazul monumentului de la Laza, jud. Vaslui).

³ Ioana Cristache-Panaite, Titu Elian, *Bisericile de lemn din Moldova*, în BMI, 2, 1972, p. 45.

⁴ Dimensiunile navei sunt de 9,60 m x 4,90 m. Absida, de 3,35 m adâncime, are cele cinci laturi inegale, măsurând între 1,45 m și 1,65 m.

S-a discutat cu alt prilej moda acoperirii interioare a lăcașurilor de lemn prin bolți pe plan poligonal, modă pe care meșterii moldoveni ai veacului al XVIII-lea au folosit-o cu ingeniozitate sub înrăurirea arhitecturii de zid⁵. Monumentul de la Cerțești prezintă și el deasupra naosului o boltă, structurată sub această influență, poligonală din fâșii curbe marcate de nervuri ce pornesc dintr-o cheie de boltă, decorată cu o rozetă⁶.

Învelișul de scânduri, acoperind frumoasa alcătuire a pereților, din bârne vânjoase de stejar, de mărimi diferite, încheiate după modelul urmat de veacuri „în coadă de rândunică”, ascundea și elementele sculptate ale acestora ca și ancadramentele. Nu vom insista asupra faptului că modelul marcării prin decor sculptat a soclului și cornișei este preluat de la arhitectura de zid, și ne vom opri la prezența, cu aceleași rădăcini, a motivului „dintișorilor”. Dacă soclul monumentului de la Cerțești este marcat de o frânghie, mijlocul său este încins de un brâu constituit



Fig. 2. – Cerțești. Detaliu din decorul exterior al pereților.

⁵ I. Cristache-Panait și Titu Elian, *op. cit.*, p. 49, 51, 53.

⁶ În restul edificiului sunt tavane drepte, rezultat al unor lucrări de reparație.

⁷ G. Balș, *Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, p. 9 (Galata); 21–24 (Secu); 91 (Rădeana); 104–105 (Toporăuți); 192–195 (Sf. Gheorghe din Galați); 195–197 (Deleni) ș.a.

dintr-un chenar de „dintișori”, cuprins între șiruri de cioplituri prin așchiere. Motivul „dintișorilor” nu reprezintă altceva decât sugerarea în lemn a cărămizilor dispuse în zimiți, procedeu muntean pătruns pe pământul Moldovei odată cu ctitorirea Galatei, în 1584, și împrumutat apoi de numeroase construcții de zid (Secu, Rădeana, Deleni, Sf. Gheorghe din Galați)⁷, dar preluat de îndată și de meșterii lemnului⁸. În sprijinul afirmației din urmă, menționăm soclul de la Știoborâni (Vaslui), cornișele de la Stâncășeni, Puiști, Bogești (același județ), iar din alte părți ale Moldovei, soclul de la Cuiejdii⁹ (jud. Neamț), amintind prin acest exemplu ctitoriile pierdute cu întreaga lor zestre artistică.

Intrarea, de pe latura de vest a bisericii, este marcată de un monumental ancadrament cu partea superioară în acoladă, sprijinindu-se la bază pe brâul în frânghie al soclului. Dacă chenarul profilat din marginea exterioară a ancadramentului sugerează un stâlp de prispă, cel central urcă pe

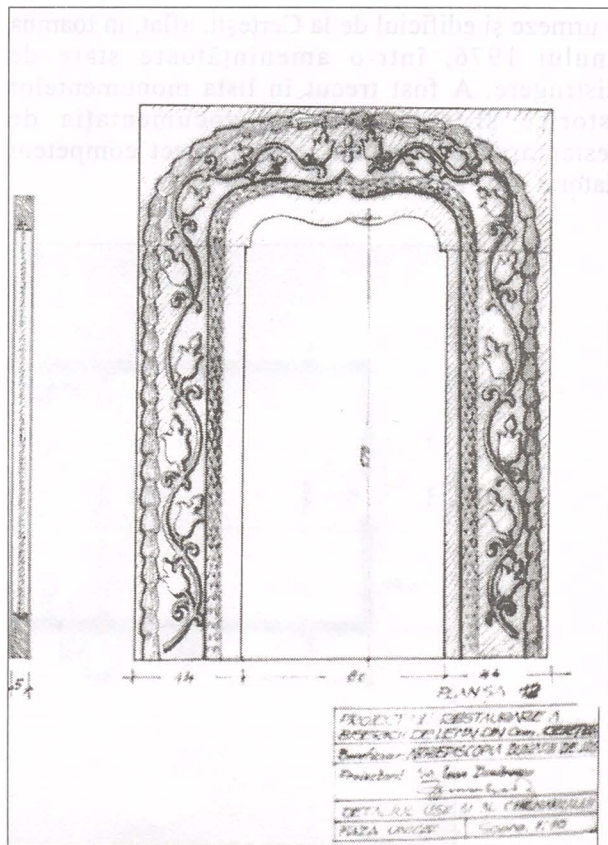


Fig. 3. – Cerțești. Cadrul intrării.

⁸ Interferența a avut loc și la sudul munților, exemple remarcabile întâlnindu-se în județul Gorj.

⁹ După o fotografie din anul 1938 din fototeca D.M.A.S.I. datorată arhitectului Ștefan Balș, dată la care lăcașul de lemn a și dispărut, după ridicarea, la numai un metru de el, a construcției de zid.

vrej îndrăgita floare de lealea, chenarul dinspre intrare are ca teme motivul solzilor. Pătruns la noi din îndepărtatul Orient, încă din secolul al XVI-lea, motivul solzilor a fost asimilat de arta secolului al XVII-lea¹⁰, meșterii lemnari moldoveni admirându-l și ei îndestul pe fațadele de la Trei Ierarhi¹¹. În ancadramentele ferestrelor¹² artiștii de la Cerțești au săpat rozete petalate, câteva flori și alte creștături, amintindu-le astfel pe cele din secolul al XVII-lea, de la Cetățuia, sau pe cele din 1726, ale ctitoriei clucerului Grigore Mardare, de la Știoborâni (jud. Vaslui), ca și pe cele de la alte monumente de cult din Moldova, Transilvania sau din sudul munților. Dacă procedeul sculptării ramelor de fereastră este luat de la construcțiile de zid, încă din secolul al XVI-lea¹³, faptul nu rămâne o datorie neplătită, căci meșterii în piatră preiau motive decorative rustice, dovezi incontestabile fiind ferestrele de la Rădeana (1628), înfrumusețate cu motivul soarelui¹⁴.

Tâmpla de la Cerțești, o remarcabilă piesă de

sculptură și pictură medievală¹⁵, merită o prezentare separată, ce depășește cadrul notei de față, amintind numai, că ea vădește analogii cu aceea a ctitoriei banului Lupu Costache din 1764, de la Obârșeni (com. Vinderei, jud. Vaslui).

Tetrapodul și stranele sculptate, dar mai ales sfeșnicul în care motivele sunt adâncite spre inima lemnului, rămase din patrimoniul Cerțeștilor, măresc faima de odinioară a meșterilor de pe aceste meleaguri.

Din cartea păstrată¹⁶, în care slova românească tipărită la Iași, se întâlnește cu cea de la sudul munților, vom menționa, pentru evocarea vieții culturale din jurul monumentului, manuscrisul de Triod, frumos copiat în 1759 de dascălul Ene de la Dealul Mare (com. Zorleni, jud. Vaslui), și pe care, în 1782, face notări dascălul de prunci din satul vecin Cerțeștilor, acel Toader dascăl ot Bălășești¹⁷.

Nota de față urmărește să apropie singuraticul monument de la Cerțești¹⁸, de familia ctitoriilor

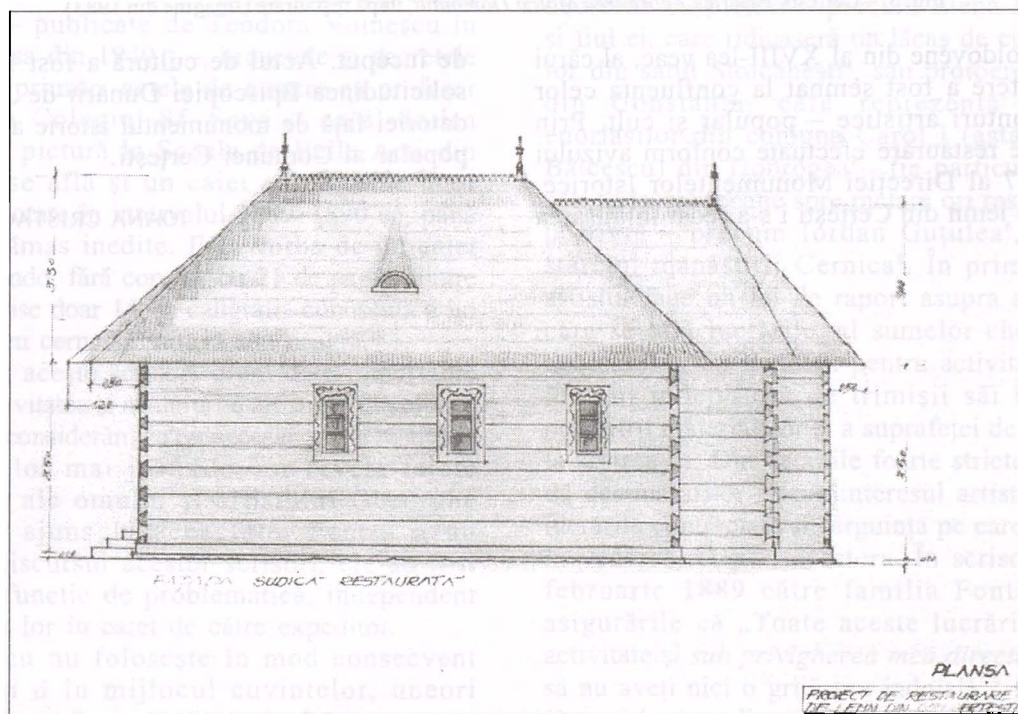


Fig. 4. – Cerțești. Fațada sudică a bisericii după restaurare.

¹⁰ Ana Dobjanschi și Victor Simion, *Motive ornamentale în arta moldovenească a secolului al XVII-lea*, în *Mon. Ist. și de Artă*, 2, 1978, p. 75–76.

¹¹ Colonețele de piatră ale frizei cu ocnife.

¹² Trei ferestre pe sud, una pe nord, la naos, spre altar, și una pe latura de est a altarului.

¹³ Cadrele ferestrelor de la Văleni (Or. Piatra Neamț), din 1574.

¹⁴ G. Balș, *op. cit.*, fig. 787, p. 488.

¹⁵ Distribuită pe trei frize la care se adaugă amplul registru al icoanelor împărătești. În sculptură domină motivul floral, ca și arcul trilobat, atât de frecvent în arta populară din secolul al XVIII-lea (cf. I. Cristache-Panait, *Un monument de arhitectură*

și artă plastică din județul Vaslui, în *An. Muz. jud. Vaslui*, II, 1980, p. 505.

¹⁶ Octoih, Râmnic, Popa Constantin tipograf; Liturghii, Iași, 1755; Apostol, Iași, 1756; Evanghelie, Iași, 1762.

¹⁷ Carte manuscris nr. inv., la Parohie, 518. Una din însemnări: „Această carte este a preotului Ștefan ot Bălăbănești și am scris eu Toader dascăl ot Bălășești, anii de la Hristos 1782, martie 20.”

¹⁸ Data de 1776, ca și reparația radicală din 1897, amintite de *Anuarul Eparhiei Hușilor pe anul 1936*, p. 82, nu apar din însemnările păstrate. Elementele construcției pledează pentru înălțarea sa în prima jumătate a secolului al XVIII-lea.



Fig. 5. – Cerțești. Biserica *Adormirea Maicii Domnului*, după restaurare (Imagine din 1983).

de lemn moldovene din al XVIII-lea veac, al cărui act de naștere a fost semnat la confluența celor două orizonturi artistice – popular și cult. Prin lucrările de restaurare efectuate conform avizului nr. 45/1997 al Direcției Monumentelor Istorice, bisericii de lemn din Cerțești i s-a redat înfățișarea

de început. Actul de cultură a fost împlinit prin sollicitudinea Episcopiei Dunării de Jos și simțul datoriei față de monumentul istoric al Consiliului popular al Comunei Cerțești.

IOANA CRISTACHE PANAIT

Deși se pare că pictorul Gheorghe Tattarescu a fost un neobosit epistolier – așa cum o demonstrează nenumăratele citate din scrisorile sale date de Jacques Wertheimer-Ghika în ampla sa monografie dedicată artistului¹ – majoritatea arhivei sale, păstrată de familie, s-a răspândit odată cu stingerea ultimilor descendenți. Materialul la care făcea adesea referire monografistul nu mai există nici la Muzeul Gheorghe Tattarescu – unde a locuit, până la moarte, nepoata artistului, muzeografa Georgeta Wertheimer – și nici nu a fost donat vreunui așezământ cultural. Doar la Cabinetul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei Române, în cadrul Arhivei Artiștilor Plastici, se păstrează un dosar cu documente ce au aparținut pictorului². Alături de contractele și devizele pentru pictarea bisericilor – publicate de Teodora Voinescu în monografia sa din 1940³ –, brevetele și decretele decorațiilor primite, actele de numire ca profesor de desen la Colegiul Sf. Sava și ca al doilea profesor de pictură la Școala de Belle Arte din București, se află și un caiet cu ciornele unor scrisori redactate în intervalul 1889–1890 ce, până astăzi, au rămas inedite. Este vorba de un caiet școlar, dictando, fără coperti, cu 21 de pagini dintre care sunt scrise doar 14, în caligrafia cunoscută a lui Tattarescu, cu cerneală violetă sau neagră.

Deoarece aceste scrisori oferă date importante legate de activitatea și avaturile artistului din ultimii ani ai vieții, considerăm ca un necesar act de restituire publicarea lor mai jos. Ele vor revela fațete interesante ale omului și artistului Gheorghe Tattarescu ajuns la senectute. Pentru a nu segmenta discursul acestor scrisori, ele au fost grupate în funcție de problematică, independent de inserarea lor în caiet de către expeditor.

Tattarescu nu folosește în mod consecvent literele *î* și *â* în mijlocul cuvintelor, uneori înlocuindu-le cu *ê*, așa cum se uzita în acea vreme. Este inconsecvent și cu *u* mut de la sfârșitul cuvintelor; la fel și cu apostroful ori cratima. Arar

pune căciulă pe *ă*. Semnele de punctuație – punctul și virgula – sunt așezate cu parcimonie; uneori scrisoarea se prezintă ca o înșiruire de idei, sfaturi, întrebări, sugestii sau ordine, neîntreruptă de la început până la sfârșit. Redactarea făcându-se la persoana întâi, el adaugă un *i* atunci când se desemnează – *ieu* – sau când desemnează posesia – *mieu, mia*. În unele cazuri, anumite litere lipsesc, fie dintr-o inadvertență cauzată de vârsta înaintată a expeditorului, fie din convingerea că așa se scriu acele cuvinte (spre exemplu: *asfel* în loc de *astfel*, *bajocorească* în loc de *batjocorească*, *pinăuntru* în loc de *prin năuntru*).

Majoritatea sunt scrisori de afaceri, artistul adresându-se unuia sau altuia dintre beneficiari, fie ei ctitori de biserici pe care el urma să le decoreze cu picturi – precum Elena Fontăneanu și fiul ei, care ridicaseră un lăcaș de cult la moșia lor din satul Stoicănești⁴, sau protoereul Mircea, din Constanța, care reprezenta interesele enoriașilor din comuna Carol I (astăzi Nicolae Bălcescu) din Dobrogea – fie particulari care îi comandaseră icoane spre pictare ori restaurare, sau portrete – precum Iordan Guțulea⁶, Teclu⁷ și starețul mănăstirii Cernica⁸. În primele cazuri artistul face un fel de raport asupra stadiului în care se află lucrările, al sumelor cheltuite (ori necesare) și dă indicații pentru activitatea la fața locului îndeplinită de trimișii săi în vederea pregătirii materialelor și a suprafeței de pictat până la sosirea sa. Din detaliile foarte stricte pe care le dă destinatarilor reiese interesul artistului pentru lucrările contractate și sânguina pe care și-o dădea în vederea reușitei acestora. În scrisoarea din 8 februarie 1889 către familia Fontăneanu dă asigurările că „Toate aceste lucrări se fac cu activitate și *sub privigherea mea directă* (subl. n.), să nu aveți nici o grijă sau îndoială”⁹. [3]. Despre aceeași lucrare din satul Stoicănești se informează la meșterul Constantin Potamian, însărcinat cu tencuirea și finisarea edificiului, cerându-i să

¹ Jacques Wertheimer-Ghika, *Gheorghe M. Tattarescu, un pictor român și veacul său*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București 1958.

² Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Artiștilor Plastici, Gheorghe Tattarescu III Acte 1–83.

³ Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu 1818–1894*, Academia Română, Publicațiile Fondului Elena Simu, IV, Imprimeria Națională, București 1940.

⁴ BAR, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Artiștilor Plastici, Gheorghe Tattarescu III Acte 1–83, Caiet cu ciorne de scrisori, filele 1,2,3,5,6.

⁵ *Ibidem*, filele 11, 12, 14.

⁶ *Ibidem*, fila 9.

⁷ *Ibidem*, fila 10.

⁸ *Ibidem*, fila 13.

⁹ *Ibidem*, fila 3.

supravegheze în mod direct activitatea unui om destinat a se îngriji ca toate cele necesare picturii să fie gata la sosirea maestrului: „Iată că trimit un om al meu care să-mi prepare locurile în Biserică pe unde este să facem tablourile în ulei. (...) [Omul] este obligat a mă ține în curent de tot ce se face și de ce se lucrează ca să-mi pot calcula timpul când putem veni și noi ca să începem a lucra. Atârnă de la preparațiile ce-mi va face acest trimis pe care *te rog și pe D-ta a-i observa ca să nu piardă timpul.* (subl. n.)”¹⁰ [7]. În scrisoarea din 12 aprilie 1890 către părintele protoereu Mircea din Constanța atrage atenția asupra modului optim de ambalare și expediere a unor icoane ce necesitau restaurare: „(...) trebuie legate altfel decât cele ce le-a trimis adică să le pue față la față, potrivite, lărgimea între ele numai un deget bun, să nu se atingă una de alta, apoi să bată bucățile de scândurele pe marginile lor unite de jur împrejur. Și astfel nu se vor strica”¹¹ [10].

Deși avea o reputație bine statuată de îndelungată și rodnică sa activitate, totuși viața îi era, uneori, umbrită de unele neplăceri cauzate de răii platnici. Unul dintre ei, un anume Teclu, din Ploiești, contestă însăși paternitatea lucrărilor, asertând că artistul a contribuit doar la colorarea lor, și refuză să-i trimită onorariul cu care se înțeleseseră considerându-l prea mare, fapt ce-i suscită lui Tattarescu pasaje ce variază între indignare, patetism și jale: „(...) D-ta ai aerul a-mi face morală cu pretențiuni extreme și altele. Putea-vei D-ta să negi că nu ți-am spus prețul fie căruia Tablou când m-ai întrebat? de 100 lei. *Atunci trebuia să-mi faci morală iar nu astăzi (...)* Cum, D-le, nu recunoști că eu sunt autorul acestor trei tablouri ci numai să ți le colorez? Nu m-am așteptat tocmai de la D-ta, om cu oare care cultură, să tratezi astfel pe un artist. (...)”¹² (subl. n.) [14].

Nici starețul mănăstirii Cernica – pentru care pictorul executase un portret al mitropolitului Nifon – nu este un bun platnic, datorându-i lui Tattarescu 500 de lei de peste un deceniu. Tonul epistolei este ușor ironic la adresa prelatului „uituc” într-ale onorării activității artistice: „(...) *Acest portret vi l-am dat, cum zic, dar nici odată nu v-ați adus aminte că trebuia să mi-l plătiți cel puțin cu 500 lei (...)*”¹³ (subl. n.) [15].

Din aceste scrisori pot fi constatate și prețurile pe care le percepea artistul de la particulari pentru lucrările sale de șevalet – o icoană era evaluată la 100 de lei, un portret la 500 de lei.

Are a se plânge Tattarescu și de parcimonia Ministerului de Război care îi solicitase pictarea capelei Spitalului Militar, dar nu era de acord cu suma solicitată de maestru. Într-o ciornă de petiție către generalul George Manu, ministrul de atunci, artistul atrage atenția asupra onorariului ce i se oferea și care era total necorespunzător unei lucrări de calitate: „(...) pentru zugrăvitul acestei Capele, cu surprindere văzu, că nu este decât 2000 și pentru Icoanele de la tâmpla Catapetesmi 300 lei. *Cu acest preț nu s-ar putea face această lucrare de artă nici de cel mai de pe urmă cârpaci – fiindcă nici costul materialului nu s-ar putea acoperi.* (subl. n.) Cu atât mai mult a se putea face o lucrare artistică (...) ar fi mai bine s-o lase albă – spoită numai cu var de un zidar de cât s-o bajocorească cu cine știe cine”¹⁴.

Într-o altă scrisoare, datată 18 februarie 1889, Tattarescu se adresează prințului George Bibescu, în calitatea acestuia de președinte al Comitetului Național pentru Expoziția Universală de la Paris din acel an, oferindu-i spre expunere un album fotografic cu picturile murale realizate de el la mitropolia din Iași¹⁵. [16] Nu cunoaștem decizia președintelui, dar, se pare că artistul a figurat la ampla manifestare din capitala Franței doar cu portretul lui Alexandru Pencovici, care deja fusese selecționat în acest sens, și pentru care a primit o mențiune onorabilă¹⁶.

Ultimul lot de ciorne relevă o fațetă insolită a pictorului – aceea de cetățean grijuliu față de salubritatea orașului. Deși Tattarescu era un om suficient de ocupat – împărțindu-și timpul între catedra de pictură de la Școala de Belle Arte, șevaletul din propriu-i atelier și comenzile pentru pictură bisericească – găsea, totuși, timp să sesizeze municipalitatea de modul discutabil în care își făceau datoria cei însărcinați să îngrijească de curățenia urbei. Edilii erau indiferenți la nevoile contribuabililor sau le interpretau în mod foarte ciudat, acționând în contradicție cu acestea. Spre pildă, la solicitarea artistului de a fi îndepărtată ghița de pe strada sa sunt trimiși măturători care, în loc să o spargă, au sporit-o udând caldarâmul în plină iarnă: „De când a căzut zăpada și ghețurile nu s-a mai vezut nimeni pe

¹⁰ *Ibidem*, fila 6.

¹¹ *Ibidem*, fila 14.

¹² *Ibidem*, fila 10.

¹³ *Ibidem*, fila 13.

¹⁴ *Ibidem*, fila 7.

¹⁵ *Ibidem*, fila 4.

¹⁶ *Expozițiunea Universală din Paris 1889. România la Expozițiunea din Câmpul-lui-Marte*, p. 8; *Exposition Universelle de Paris en 1889. Distribution des récompenses faite à Bucarest dans la Salle de l'Athénée Roumain, le 23 Mars (7 Avril) 1890; Rapport sur les travaux du Comité Roumain du 12/24 Juillet 1888 au 10/22 Mars 1890*, F. Göbl Fii, Bucarest, 1890; Jacques Wertheimer-Ghika – *op. cit.*, p. 192.

astă stradă nici să ridice murdăriile nici să măture. *Este însă ridicol să vadă cineva mai alaltăeri unu din carele de stropit c-a venit să ude strada pe când ar fi avut nevoie mai întâi de strâns și curățit noroiu, măturat apoi stropit*¹⁷ [18].

Pentru combativitatea sa, artistul fusese ales reprezentant al cartierului său pe lângă municipalitate, participând la întrunirile acesteia, susținând interesele vecinilor săi și luând poziție față de lipsa de expeditivitate cu care erau rezolvate problemele salubrității. Pe o foaie volantă aflată în același caiet se găsesc propunerile sale pentru pavarea și regularizarea traseului străzii pe care locuia, alinierea străzii Lipscani și desființarea unui bazin de la malul Dâmboviței unde altădată se umpleau sacalele, devenit inutil și focar de murdărie odată cu dispariția sacagiilor¹⁸ [19].

Un alt material, rămas în mare parte inedit, este jurnalul lui Tattarescu din timpul călătoriei în Rusia, din primăvara anului 1884, făcută în vederea documentării premergătoare începerii lucrului la mitropolia din Iași. Jacques Wertheimer-Ghika reproduce doar câteva pasaje în monografia dedicată pictorului¹⁹ selectând doar pe acelea referitoare la muzee, monumente civile și atracții turistice din Moscova și Sankt Petersburg și excluzând toate informațiile legate

de impozantele biserici rusești și bogata lor decorație care constituiau principalul obiect de interes al artistului și reprezentau cea mai mare parte a acestor pagini memorialistice. Spre a acoperi această lacună și a da măsura pertinentelor judecăți de valoare ale lui Tattarescu, reproducem mai jos acest jurnal (vezi II Jurnal). Deoarece originalul nu mai este disponibil – la fel ca restul arhivei pictorului – am folosit o dactilogramă rămasă de la Jacques Wertheimer-Ghika.

Indiferent de conținutul lor și de sentimentele care îl stăpâneau pe expeditor atunci când le-a redactat, scrisorile lui Gheorghe Tattarescu sunt clare, succinte și la obiect, fără un stil căutat și preocupări de literaturizare. Genul memorialistic, la fel ca și cel epistolar, este caracterizat de aceeași parcimonie a detaliilor și de dominanța unei consemnări reci a observațiilor, ajungându-se uneori la o simplă enumerare a monumentelor, operelor de artă și autorilor acestora, fără alte comentarii. Scrierile, ca și pictura sa, denotă că Tattarescu era un spirit ponderat și calm, incapabil de trăiri puternice și de efluvii sentimentale, de expresii tari și excese de orice fel, dar bun observator și reproducător al subiectului ales, fapt ce conferă liniște și stabilitate tuturor creațiilor sale.

I. CORESPONDENȚĂ

1

Bucu[rești] 12 Ian[uarie] 1889

Iubite D-le Fontănene,

Dupe anagajamentul ce îmi am luat cu D-voastră în dată am și intrat în tratație cu Dl. Sculptor dupe planul aprobat de D-voastră și am convenit (ca pentru mine) cu prețul ce veți vedea mai jos însumat atât pentru templă cât și pentru Iconostas și strana arhierescă, sculptate și poleite, duse și așezate la locul lor pe la Rușii de Vede, de unde veți bine voi a le transporta cu carele D-voastră de la Moșie. Astfel am convenit. Deca aprobați vă rog să îmi răspundeți imediat ca se nu se piarză timpul pentru Icoane cu toate că eu am și dat ordin ca să și pregătească scândurile cele mai bine uscate de tei.

Ve rog să aveți toată încrederea căci am toată greutatea și răspunderea rămâne pe seama mea și eu nu voi face decât să răspund dorințelor D-voastră.

Pe lângă acestea Vă trimit și contractele amândoă, prescise dupe cum ne-am înțeles. Al meu către D-voastră l-am și subscris – pe care îl veți și opri – iar al D-voastră vă rog să complecțați numele și să-l subscrie D-na [Elena] Fontăneanu, respectabila Dv. mamă. Și cred că sânt bine regulate și ratele ca să nu se îngrămădească odată. Și veți bine voi a mi-l înapoia tot prin poștă.

Cât pentru tâmplaru[1] sculptor, asemenea veți bine voi a regula să-i trimiteti ceva aconto, iar dacă nu vă înlesniți, acum [î]i voi înlesni eu dintr-ai mei ce-mi veți trimite până ve veți înlesni, și aceasta pentru ca să nu împiedicăm lucrarea de pe timpul de iarnă.

Apropo – ori de câte ori voi priimi ratele prevezute în contract²⁰ pentru care voi da chitanță în regulă până la întrunire, când atunci le vom trece pe toate în dosul contractului respectiv, care va fi mult mai bine.

¹⁷ BAR, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Artiștilor Plastici, *op. cit.*, fila 5; Adrian-Silvan Ionescu – *Artistul este un cetățean: Gheorghe Tattarescu și salubritatea orașului*, în „Cotidianul” nr. 206 (944)/vineri 2 septembrie 1994.

¹⁸ BAR, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Artiștilor Plastici, *op. cit.*, fila 15.

¹⁹ Jacques Wertheimer-Ghika – *op. cit.*, p. 204–206.

²⁰ Teodora Voinescu – *op. cit.*, p. 130–132.

Iată contul tâmplei:

Templa sculptat lemn brad și tei	1500
poleitul acestia cu aur bun	1500
Iconostas sculptat	150
poleitul Iconostas aur bun	150
Strana arhierescă sculptat	150
poleit acestia cu aur bun	150
două tetrapoade lemn stejar	150
una masă de stejar pentru colivă	60
una cruce pentru altar răstignire sculptat	80
poleit această cruce	80
transportul acestora până la Rușii de Vede	200
	<hr/>
	4170

aceasta s-a trimis D-lui Fontăneanu

2

27 Ian[uarie] 1889

București

Iubite Domnule Fontăneanu

Ieri la 26 Ian[uarie] am priimit din partea D-voastră prin poștă lei 3000 (mii) conform anagajamentului ce am luat între noi prin contract pentru zugrăvirea Bisericei de la moșia D-voastră Stoicănești precum și Icoanele de la Tâmpla după planul recunoscut de D-voastră, dar eu ca se-mi pot ține angajamentul vis-a-vis de D-voastră trebuie ca să am Icoanele de lemn ca să le pot găti până să putem începe la lucrarea Bisericei când va fi gata de tencuit[.] Trebuie dar ca să mă autorizați ca și eu la rândul meu să pot autoriza pe maestrul sculptor ca să-și înceapă lucrarea și mai întâi de toate se-mi dea toată Iconăria de lemn ca să pot eu să lucrez la ele până am timpul liber.

Negăsind o scrisoare în pachetul ce mi-ați trimis – am așteptat până astăzi văzând că nu primesc [urmează un rând tăiat] într-adins ca să vă răspund după datoria mea ca să fiți liniștiți, amu vă rog din nou să grăbiți a-mi scrii despre tâmplă în urma detaliurilor ce v-am dat prin ultima mea scrisoare precum vă rog s-o păstrați spre regula D-voastră căci de aici începe toată rostirea lucrului nostru.

În așteptare vă rog să bine voiți a primi respectele mele onor. D-voastră familie.

3

Buc[urești] 8 feb[ruarie] 1889

Iubite D-le Fontăneanu

După scrisoarea Dv. de la 29 Ianuar care este în urma scrisorii mele de la 27 Ian[uarie] ca răspuns la primirea Banilor ce mi-ați trimis, mă angajați a primi contractul pe hârti[i] timbrate în regulă. După ce m-am informat de la cei competenți pentru suma contractată am prescris contu[l] pe hârtie timbrată de 10 lei pe care mi-l dați D-voastră și o copie pe hârtie simplă care rămâne la D-voastră subscris de mine, care și este deja în mâinile D-voastră. Vă rog ca se-mi trimiteți pe acesta subscris de onor. D-voastră Mamă fără alte formalități sau autentificare de tribunal – astfel mi s-a zis că este destul în regulă.

În așteptarea acestui contract sunt dator să vă spun că sculptorului cu tâmpla i-am și avansat lei 300 deocamdată după care a și început îndată lucrarea de la care am și priimit toate Icoanele de lemn la care eu am și început lucrarea mea, iară el își continuă lucrarea sa atât la tâmplărie cât și la sculptură; după care și eu va trebui să pun la poleitul ornamentelor câte se vor putea lucra aici iară restul ciubucilor de la templărie se vor polei la locul lor când se vor așeza, ca să nu se strice pe drum.

Toate aceste lucrări se fac cu activitate și sub privegherea mea directă, să nu aveți nici o grijă sau îndoială.

Dar ca să continuăm și cu acestea va trebui[,] când vă veți înlesni, să-mi trimiteți vreo 2000 lei, însă până atunci voi înlesni eu pe acești lucrători ca să nu înceteze lucrarea.

Acum doresc din toată inima ca D-nezeu să ve ție sănătoși pe toți rugându-vă să primiți sincerele salutări de amicie și devotament.

Am uitat să vă spun că am fost la Iași, de aceea am întârziat a vă scri.

4

(Ciornă de telegramă, n.n.)

Nicu Stoenescu, Pictor, Pitești

trimis două scrisori. fără răspuns. grăbește vino astăzi Duminică[.]

Tattarescu

5

D-lui Constantin Potamian – Drăgănești Stoicănești

1889. 18 April

D-le Costache

Ași dori să aflu pozitiv de la D-ta care te găsești la fața locului cu toți meșterii zidari până unde ai ajuns cu lucrarea tencuelei și dacă ai astupat cele două ferestre de jos, precum am vorbit, și cam până când credeți că se poate termina. Și dacă a început să se usuce tencuiala ca să putem începe și noi la lucru – lemnăria pentru schele să se păstreze toată cum trebuie.

Aștept acest răspuns de la D-ta.

Salutare amicală

G. M. Tattarescu

Strada Plevnii 19 București

6

(Ciornă de telegramă, n.n.)

Cost. Potamian Stoicănești Drăgănești

Duminică trimit om, material lucru, rog trimite trăsura [la] Ruși[i] [de Vede].

Tattarescu

6 maiu [18]89

7

7 maiu 1889

Domnule Costache

Iată că trimit un om al meu care să-mi prepare locurile în Biserică pe unde este să facem tablourile în uleiu.

Te rog se i se dea tot ajutorul posibil; meșteri dulgheri trebuie să se găsească p-acolo care se pricep și materialul trebuincios ca să putem începe și noi lucrarea pinăuntru și se nu-și pearză timpul omul ce am trimis. Ve rog să-i dați locuință și toate înlesnirile ca să înceapă lucru[l]. Trebuie îngrijit de ferestre și uși ca să putem fi apărați de vânt. [Omul] este obligat a me ține în curent de tot ce se face și de ce se lucrează ca se-mi pot calcula timpul când putem veni și noi ca să începem lucrul. Atârnă de la preparațiile ce-mi va face acest trimis pentru care te rog și pe D-ta a-i observa ca să nu piarză timpul.

Am văzut din scrisoarea D-le către Dl. Fontăneanu că-ți mai spune că pe dinăuntru este Biserica tencuită și uscată. Aceasta m-a făcut să grăbesc trimiterea lucrătorului ca să accelerăm lucrarea până sunt liber căci mai pe urmă o să avem alte lucrări.

Icoanele sânt gata, tâmpla de la sculptor este aproape gata, la poleit a început și celelalte asfel că până gătam noi Biserica se fie și celelalte gata; nu vom lăsa de azi pe mâine.

8

București 26 I [18]90

Onor. P[ărinte] Protoereu Mircia la Constanța

Scrisoarea on[orabilului] unitu regent cu a Sf[inției] voastre de la 23 corent am priimit-o astăzi, la care me grăbesc a ve respunde imediat ca să nu se piarză timpul pentru a le putea găti de St. George după dorința ce ați esprimat pe care vă promit a o satisface cu mulțumire dacă nu va întârzia prea mult decisiunea ce veți lua-o.

Am văzut toate măsurile pentru fie-care Icoană în parte, numai mă întreb dacă ar fi și exacte ? Fiind-că afară de toate celelalte Icoane mi s-a părut cam disproporționate cele 3 din mijloc adică *Cina de Taină*, *M[aica] D[omnu]lui* și *Mahrama*. Pe lângă acestea nu mi-ați spus dacă aceste Icoane sunt făcute de lemn gata, asemenea și ciubucile care ați dori se fie poliite.

Eu presupun negreșit că catapiteasma de lemn este deja făcută. Aceste ciubuce trebuesc să fie împrejurul a tuturor Icoanelor, dar nu știu cât sunt de late și lungi fiindcă trebuie toate poleite cu aur – aurul este tot aur – numai pe unde se cere trebuința negreșit ca să nu fie în desacord cu Icoanele și cu restul.

Precum vedeți au zis că doresc din suflet a vă satisface și avem și timpul necesar până la St. George. Dar ar fi cea mai mare necesitate ca să le văd eu ce este de făcut. Nu știu dacă drumul este liber pe Dunăre de la Călărași la Cernavodă. Aș putea să mă reped însumi pentru 3 zile și negreșit dacă on[orabilul] comitet va consimți a-mi plăti cheltuiala, care cred că nu va fi mare lucru, și acestea pentru a nu greși nici o parte nici alta, eu deocamdată m-aș adresa P[ărintelui] Protoereu apoi, împreună, vom face această incursiune la comună.

După această declarație aștept respunsul D-voastră decisiv spre a-mi putea regula afacerile și timpul, pentru care vă voi anunța printr-o telegramă.

Primiți cu această ocasiune stima și amicia mea sinceră.

Tattarescu

N.B. constat că sunt 30 bucăți Icoane cu totul adică 1 cruce și 2 molinile pe lângă cele 27 – oricum veți decide domnia voastră.

9

București 13 febr[uarie 1890]

On[orabile] P[ărinte] Protoereu Mircea

Scrisoarea Sf. voastre de la 8 feb[ruarie] cur[ent] am primit-o, prin care îmi dați deslușirile cerute precum și consentimentul Comitetul[ui] Com[unei] Carol I pentru care eu aș fi dispus, negreșit septemâna viitoare, adecă pe Duminică sau luni, să viu. Dar din informațiunile ce am vapoarele încă n-a început se umble pe Dunăre încă mai fiind înghețată, dar îndată ce voi afla că a început se circule voi veni negreșit la Medgidia, de unde vom merge acolo unde trebuie, precum ai zis Sf[inția] Voastră. Altfel este imposibil și mă mir foarte mult pe unde se face circulația.

Vă voi anunța cu trei zile înainte de plecare printr-o telegramă. Vă salut cu amicie.

Tattarescu

10

la Constanța 12 April 1890

Onor[abile] Părinte

Icoanele în chestiune de la Biserica com[unei] Carol I sunt aproape gata și sper că până la finele acestei luni cor[ente] vor fi de tot gata. Dar cele două Icoane care era vorba se le repar nu mi le-a trimis încă și dacă voesc să le fac nu trebuie se zăbovească, dar trebuie legate altfel decât cele ce le-a trimis adică să le pue față la față, potrivite, lărgimea între ele numai un deget bun, să nu se atingă una de alta, apoi să bată bucățile de scândurele pe marginile lor unite de jur împrejur. Și asfel nu se vor strica.

Pe lângă acestea mi-a promis în scris că la 15 cur[ent] îmi va trimite lei 1000 una mie iar restul când le va ridica.

Ve rog să regulați tot Sf[înția] voastră aceste chestiuni precum ați și început-o fiindcă nici nu știu cu cine să țin corespondența. Într-adevăr este o sarcină dar cum aș putea eu se fac altfel ? Ar fi de dorit și poate că și mai nemerit ca să vie singur P[ărintele] preotul cu Icoanele și totdeodată cu această ocaziune îmi poate aduce și paralele și atunci vom mai putea vorbi și despre altele cum trebuie să facem. Îndemnați Sf[înția] Voastră că este mult mai bine.

Pe lângă acestea ve felicit pentru Sf[int]ele Serbători urându-vă ani mulți și sănătate și bani mulți.

Tatarescu
19 Plevnii

11

Dom[nule] Min[istru]

Încă de astă primăvară am fost chemat de D. Căpit[an] Șcaigiu pentru zugrăveala Capelei de la Spitalul Militar căruia i-am și lăsat o însemnare precum și prețul de lei 7000 fiind cu ulei peste tot, atât tablourile cât și imitațiunea de marmură peste tot, de sus până jos. Ieri, la 9 cur[ent] fui din nou invitat de Dl. Căpitan Șcaigiu care-mi arată decisiunea Ministerului că pentru zugrăvitul acestei Capele, cu surprindere văzu, că nu este decât 2 000 și pentru Icoanele de la tâmpla Catapetesmi 300 lei. Cu acest preț nu s-ar putea face această lucrare de artă nici de cel mai de pe urmă cârpaci – fiindcă nici costul materialului nu s-ar putea acoperi. Cu atât mai mult a se putea a se face o lucrare artistică – precum merită acea localitate.

D. Căpitan Șcaigiu mi-a zis că va fi silit a se adresa și la alții, atunci, cum, la rândul meu i-am zis (în contra interesului meu), că ar fi mai bine s-o lase albă – spoită numai cu var de un zidar decât s-o bajocorească cu cine știe cine.

Sunt dator să vă spun, D-le Ministru, că pentru Capela de la Cimitirul Militar am avut 3 000 f[ranți] în care n-a fost decât mai puțin de jumătate din ce este a se face aici la spital; și apoi, toată marmura dintre tablouri este făcută cu apă și mult mai mică. De aceea am și cerut prețul îndoit.

Am crezut de cuviință, D-le Ministru, a vă supune cunoștinței D-voastre cele ce s-a petrecut până astăzi ca să puteți aprecia D-voastră și să decideți de ceea ce este a se face, ca, în urmă, să dați ordin dacă aveți încredere să mă pot însărcina cu această lucrare.

Primiți, Domnule Ministru, și cu această ocazie, respectul și stima ce vă păstrez.

12

30 Decemb[rie] 1889

Domnule Iordan Guțulea

V-am așteptat după promisiunea D-voastră ca se mai veniți până pe la Crăciun.

Eu, pentru mine, v-am pus în lucrare acele 2 Icoane care încă nu sunt gata iar cea de a treia, Maica D[omnu]lui, am reparat-o bine peste tot și am dat-o la argintar, căruia i-am și dat ca arvună 20 f[ranți]. El însă este aproape gata cu bordura și coroanele de la Sfinți care, puindu-se acestea, va fi destul de împodobit. Pe care argint în bucăți l-am și cântărit și vine aproximativ 300 dramuri a 1 f[ranț] 30; ar face 330 numai argintul de la Icoana cea veche. Noi vorbisem ca tot acea bordură împrejur să se facă asemenea și la aste două noi. Eu văzând că costă atât m-am oprit a-l angaja să mai facă pentru celelalte până veți veni D-voastră și atunci veți decide ce va fi de făcut.

De aceea, am crezut de cuviință a vă face cunoscut mai înainte de a se face lucrul. Primiți salutările și felicitările mele pentru Sfintele sărbători și anul nou cu bine și sănătate.

G. M. Tatarescu

13

D. D. Teclu la Ploești Directorul Societății Progresu

De la 27 Iunie 1888 aștept ca D-ta să vii să-mi achiți cele trei Tablouri ce ți-am făcut, adică Maica D[omnu]lui, I[isu]s H[risto]s și St. Nicolae pentru care posed biletul D-le cu această dată cu care m-ai însărcinat a ți le face, pe care ți le-am și făcut și predat.

Te rog și eu la rândul meu, precum m-ai rugat și D-ta prin acest bilet ca să ți le fac, să-mi achiți de

lei 300 adică câte una sută bucata. Sper, D-le, că nu voi fi silit se aștept mult răspunsul D-le legal – or cum vei crede de cuviință – ca să știu ce trebuie să fac în urmă.

Prim[euște,] te rog, salutările mele.

Tattarescu
Calle Plevnii 19

14

9 Ianuar[ie] 1889

Domnule Teclu

Răspunsul D-le de la 9 cur[ent] la scrisoarea mea prin care-ți ceream lămuriri la așteptarea mea încă de anul trecut m-a mâhnit din suflet căci[,] în loc să-mi răspunzi la chestie, D-ta ai aerul a-mi face morală cu pretențiuni extreme și altele. Putea-vei D-ta să negi că nu ți-am spus prețul fiecăruia Tablou când m-ai întrebat ? de 100 lei. Atunci trebuia să-mi faci morală iar nu astăzi. Pe mine m-ai obligat să ți le fac și ți le-am făcut – puțin importă dacă a fost sau nu agreat de orcine. (Espresiunea D-le este astfel: bine voi fi a vă adresa către D. Socec dacă credeți că aveți pretențiune de 300 ce-l hotărâsem a trei tablouri). Cum, D-le, nu recunoști că eu sunt autorul acestor trei tablouri ci numai să ți le colorez ? Nu m-am așteptat tocmai de la D-ta, om cu oarecare cultură, să tratezi astfel pe un artist. În urma răspunsului ce-mi vei da D-ta mă voi adresa și la D. Socec și vom vedea.

Primiți, Dl. meu, asigurarea stimei mele.

Tattarescu

15

Bucu[rești] la Cernica 8 April 1890

Prea onor[abile] Părinte Stareț

Sunt aproape zece ani dacă nu și mai bine de când nu ne-am mai văzut; negreșit, fiecare cu ocupațiunile seale; acestea toate iartă însă nu împiedică de a ne aduce aminte și, a intra direct în materie, ați uitat cu totul că v-am încredințat cu Portret al Repausatului Mitrop[olit] Nifon, prea onorabilului meu amic și al Sf[înției] voastre patron și protector. Acest portret vi l-am dat, cum zic, dar nici odată nu v-ați adus aminte că trebuia să mi-l plătiți cel puțin cu 500 lei fiindcă erați oamenii casei sale, cât pentru cei... (frază neterminată, n.n.)

Acum vă rog amical și cu toată insistența ca să-mi trimiteți această sumă de 500 lei având mare trebuință; și să mă credeți P[ărinte] că, pe lângă aceasta, mă veți și îndatora prea mult fiind foarte în trebuință, nu cred să vă îndoiiți un moment despre aceasta, mai ales în memoria Sfântă ce trebuie să aveți pentru acest venerabil bărbat.

Cu această ocaziune vă felicit pentru Sfintele Sărbători a învierii D[omnului] H[risto]s pentru care vă urez sănătate și ani mulți și bani mulți.

Aștept neîntârziat răspunsul Sfin[ției] Voastre satisfăcător și amical.

G. M. Tattarescu
Calea Plevnei 19 București

16

18 februar 1889

Domnule Președinte

Am un album care conține o bună parte din operele mele din Pictura ce am făcut la catedrala Mitropoliei de la Iași terminată la 1887. Acestea sunt în fotografie, pe care aș putea să vi-l încredințez pentru a fi expus la expozițiunea de la Paris, dacă credeți D-voastră că poate ține loc la ceva, adică a

prezenta meritul picturilor religioase din Epoca în care trăim.

Dacă consimțiți ve rog să binevoiți, D-le Principe, să mă vestiți spre a vi-l depune în scopul de am zis mai sus, cu condiția de a mi-l restitui la timp.

Cât pentru Portretul D-ului Pencovici pe care a binevoit on[orabila] Comisie a-l alege ca opera mea, eu nu mă opun, însă nefiind proprietar rămâne ca Dl. Pencovici să consimtă.

17

la 18 febr[uarie] 1889

D-le Romniceanu (sau Romoceanu ?, n.n.)

În trei rânduri mi-ai promis personal că vei obliga pe cei care taie gheața că ne vor scăpa și pe noi de nenorocirile ce se întâmplă pe fiecare zi.

Ve rog să nu ne siliți a crede că suntem datori a contribui numai pentru Podul Mogoșoi.

Prim[îi] amicitia mea.

18

D-le Primar

De când a căzut zăpada și ghețurile nu s-a mai văzut nimeni pe astă stradă nici să ridice murdăriile nici să măture. Este însă ridicol să vadă cineva mai alaltăieri unu[l] din carele de stropit c-a venit să ude strada pe când ar fi avut nevoie mai întâi de strâns și curățit noroiul, măturat, apoi stropit.

Dar cea mai mare nevoie este de dres pavagiul.

Nu știu cu ce am greșit noi ca să fim pedeșiți astfel, cu atâta asprime, precând ar fi trebuit ca să țineți cont de situația în care ne găsiți, cu toți sacagii din București care nu o fac prea mult pe unele strade și pe altele ați uitat de tot.

Acestea avem de zis, Dl. Primar, ca să știți.

19

D-le Primar

În ultima întrunire ce ați binevoit a întruni pe toți delegații suburbiilor pentru a vă comunica necesitățile cele mai principale și mai urgente din suburbia fiecăruia, am onoare Dl. Primar a vă arăta cele următoare:

I a se regula odată și strada Plevnii cu începere de la Hotel de Franța până în str. Brezoianu și bulevard (Elisabeta, n.n.) adică facerea trotuarelor și pavarea stradei care este cu totul deteriorată, mai ales partea de la sacagii

II alinierea Strada Lipscani care conduce direct la podul de piatră care conduce la Mihai Vodă pentru care este destinat. Și a se regula odată cu aceasta.

Pe lângă acestea, a se desființa de urgență fostul bazin care odată servea de luat apă sacagii dar care astăzi a ajuns a fi un cuib de cea mai mare infecție, mai ales acum, cu începerea căldurilor. Acestea sunt cele mai urgente deocamdată a se face D-le primar... pentru care vă vom fi prea recunoscători și susținatorii D-voastră.

Primiți...

II. JURNAL

Jurnalul călătoriei în Rusia

De la Odessa la Kiev: 7 1/2 ore de drum, 17 ruble 20 K[opeici]. Am vizitat Sta Sofia, Sf. Mihail. Vechi mozaicuri și picturi vechi grecești. La Sta Sofia o tâmplă barocă, toate icoanele îmbrăcate în argint masiv; la Sf. Mihail există și picturi mai moderne care nu sunt urâte.

La Plovolski, mănăstire de călugărițe, frumoasă catapeteasmă, apostolii tot câte doi și profeții, praznicile asemenea ca la noi, câmpul alb la tâmplă, ornamente nu sunt pe pereți, numai sfinți în medalion fără regulă, multe icoane pe pereți de tot felul. Am asistat la liturghie, preoți și diaconi buni; are un pedestal în mijlocul bisericii. Am vizitat catacombele subterane unde sunt ca vreo 70 moaște în sicrie, fiecare cu numele și istoricul său; acolo nu se pot vizita decât cu făclii și totdeauna însoțit de un călugăr; trebuie să te înclini la fiecare, te întreabă dacă ești pravoslavnic, altfel nu-și deschide sicriul; negreșit trebuie plătit ceva acestui conducător. Apoi sunt o mulțime de prăvălii unde se vând feluri de mărunțișuri: icoane, mătânii, cruciulițe, inele și altele. La închinător este însă curios să vadă cineva devoțiunea de cel mai mare grad la care se află credința pelerinajului care este peste tot anul. Dar mai ales lunile martie, aprilie și mai este de spaimă; mi se spune că peste anul ajunge până la 20 000–30 000 bărbați, copii și femei, mai ales, vin din fundul pământului pe jos, pentru devoțiune, cu bolnavii lor. Adevărat este că de dimineața până seara nu puteam să răzbesc printre șiruri de mulțime nenumărate peste măsură. Am admirat fete și băieți cu cărțile la subțioară, înainte de a merge la școală să-și dea examenele, care este și timpul; vin și se pun în genunchi, fac rugăciuni, sărută icoanele, apoi merg cu credința în inimă că vor reuși la examen.

Călugărițele au în cap costum curios și voal pe ochi. Starița merge totdeauna însoțită de una sau două care-i fac țere monie cu perne.

Astfel sunt bisericile cele mai principale după Lavra, Sta Sofia veche, St. Mihail, St. Nicolae. La hotel cheltuit 6 ruble, birja și ghidul 8, niște stampe și desene 6 ruble.

Moscova, joi 24 mai [1884] – 31 ore de drum de la Kiev, 26 ruble 60 k[opeici], descins la Hotel Dusseaut. Biserica mică St. Pantelimon, nouă de tot, frumoasă pictură, dar tot fundurile poleite. Aceasta se repetă mai în toate bisericile, unele sunt albe și numai catapeteasma și icoanele aurite, iar unele sunt picturi peste tot. Catedrala nouă, pictor Vereșaghin 1879, are 4 mari bolți, afară de turlă. St. Spirit cu angeli împrejur, unii numai capete cu 6 aripi, bolta în dreapta, H[risto]s mic, cu mulți angeli împrejur, mari și mici, multă lumină; la colțuri serafimi cu 6 aripi, angeli în față, puțin colorați, în genunchi. Bolta în stânga, H[risto]s mare, pe nori, șezând cu coroană pe cap, 4 simboluri evanghelice, în roșu, la colțuri serafimi 6 aripi. Bolta în tindă: apocalipsa, H[risto]s mic, șezând tot cu coroană pe cap și 4 simboluri evanghelice cu 24 bătrâni pe jos, împrejur, în genunchi; multă lumină împrejur, mulți angeli lucrați în lumină, unii cam în roșu; 4 evangheliști, simbolurile sunt asupra cu patru Ev[angheliști] și în roșu, lac ținobru, cu nori, 4 tablouri pe jos la colțuri; Nașterea [lui] H[risto]s, Magii, Îngerul David, St. Sergiu; pe armuri sunt medalioane cu busturi Sft. Martiri, Cuvioșii sunt în picioare. Este mult aur ornament împrejur și la boltă, poleite și colorate, cruci și altele. Icoanele în paraclis: M[aica] D[omnului] șezând cu pruncul la dreapta, mic în corp dar tot frumos, un fel de Murillo, asemenea și H[risto]s, îngerășii mici asupra, pe nori, abia se văd. Lemirasof pictor în altar. A făcut cina și nașterea lui H[risto]s, efect de lumină, Nueft, pictorul tâmplei; fundul este alb peste tot. Pictorul cel după galleri de sus este Bardarescu, idem Cornief, sunt mai mulți artiști, sunt multe sujete de diverși artiști ruși, sujete ce privește la Rusia, sunt unii mari artiști.

Ornamente sunt multe și tot poleite în stil bizantin și colorate unele, pereții de la o înălțime oarecare în jos este marmora din țară, mai închisă și deschisă. Multă masă de lumină unde trebuie și umbră, mare variațiuni în culori, nu negru, dar la cei mai mulți fundurile mai mult deschise. Mai multe desene am cumpărat din interiorul bisericii, ca suvenir, unde se văd și ornamente mai mult sau mai puțin; pentru ornamente este roșu, albastru, verde, roșu închis și poleit.

Am vizitat Galeria Tretiacoș, particulară, prea interesantă, modernă. Biserica St. Basil veche, are multe picturi grecești.

Vineri 25 mai [1884], am plecat cu tren la Troița Sergie, 64 verșți departe de Moscova și am plătit 2 bilete, dus și venit, cu un ghid francez 8 ruble. Am vizitat mai multe mănăstiri: St. Serge, sunt moaște și catacombe pe unde au locuit sfinți; și astăzi este unul închis, nu vede pe nimeni, merge numai la biserică, îi dă mâncare pe fereastră. Am vizitat mai multe capele. Se vând fel de fel de cruci, iconițe, metanii și am cumpărat 2 troițe. Am venit la Lavra mare St. Sergiu, mari închinări de călugări. Sunt absolut în administrațiunea lor. Am văzut chiar icoanele cu oameni pe câmp, la arături, care îl priveghează cum se lucrează. Este mare bogăție în această mare mănăstire, tot ca și la Lavra Puerski. Sunt unele dintre biserică foarte vechi, picturi grecești, dar în general au mania de a le îmbrăca în argint și poleit până și chiar praznicile, apostoli și prooroci. Se face serviciu pe fiecare zi, regulat, și vecernie. Este 1 preot, 1 diacon și 3–4 clerici care citesc și cântă, dar acestea formează un cor, merge foarte bine în armonie, fără mult tapaj și regulează tonul unul cu altul. Am vizitat tesaurul, într-adevăr tresor bisericesc; toate sunt puse în vitragiu, potire, evanghelii, vase de tot felul, vestminte scumpe, cusute cu mărgăritare și alte pietre, multe mitre, apoi mulțime de icoane vechi, îmbrăcate toate în argint și aur, lucrute filigran și scule,

toate vechi, de valoare. Mai multe lucruri dăruite de împărăteasa Ecaterina, Maria Feodor[ovna]. Țin foarte mult la un mitropolit al lor, mort sfânt: Mitrofan. Îi păstrează toate lucrurile până chiar și patul. Se oferă și călugări și chiar clerici a-ți arăta Espha, însă cu prețul de a le da bacșiș, fără asta nu se poate și nu te bagă în seamă; din contra, dau în lături pe moșici și îți fac la complimente. Pelerinajul este și aci foarte mare dar nu tocmai așa ca la Kiev; sunt însă mulți cerșetori, bărbați și femei, prin biserici sau alte locuri publice, nu se poate face un pas fără să dai ceva și tot ce este mai curios e că pe aci se ia copeicile drept bani sau centime și rublele drept franci, este mare diferență de la una până la alta.

Turnul Ivan cel Groaznic sau Le Terrible, are trepte până sus 248, are 10 clopote cu greutate de la 200–6 000 puds, pudul are o oca aproape. Mai sunt 2 mai mici în argint, 9 pud, în tot sunt 31 clopote în tum. Muzeul Pașcof, costume vechi de toate națiuni supuse și galerii de tablouri.

Nicolastrenka, biserică nouă, frumoasă: sunt câteva picturi care merită a fi observate. Și am mai vizitat și Jardin de L'Ermitage. Am asistat la teatru rus, s-a jucat o piesă hazlie, operetă; atât primadona, tenorul și baritonul erau destul de buni pentru locul grădinei. Între acte, afară, la un loc deschis, a cântat un cor rus, foarte nostim, 20 persoane. Cu asta s-a încheiat Moscova.

St. Petersburg – Am sosit duminică 27 mai 1884, după 16 ore de drum, plătiți cu 17 ruble și 60 kop[eici], am tras la Hotel Demetre. Am vizitat mai întâi biserica Cazan. Foarte mare, tot în formă de cruce, are mai multe intrări laterale afară de cea principală, care ușă nu se deschide totdeauna ca la mai toate bisericile din Rusia. Afară de altarul cel mare mai are la dreapta și stânga încă câte unul; asta, la bisericile ruse nu este rar de loc, ba la altele am văzut și câte opt altare, care la dreapta, care la stânga și fiecare împodobit cu tâmpla lor luxoasă, separate. În această biserică Cazan sunt multe picturi alese de artiști vechi ruși, dar înnegrite cu totul, mai ales părțile de sus.

Biserica St. Isaac. Această biserică este cea mai nouă și cea mai luxoasă se poate zice. Sunt 2 coloane lipite de tâmpla catapetesmei de lapislazuli, în grosime de aproape 50 cm și înălțime de 4–5 m, de o mare valoare; numai în Italia se văd unele părți în lapislazuli, dar niciodată coloane. Apoi, tot în rând, mai sunt alți 10 stâlpi drepti de malachit verde rus de o mare valoare, postament bronz; acești stâlpi ajung până la bolți. Mai sunt și alte bucăți pe jos, postamentele sunt tot de marmoră de diverse fețe, roșu închis sau altfel și chiar de bronz și poleite. Picturi sunt multe dar tot împrăștiate pe bolți dar, din nenorocire, sunt înnegrite că prea puțin se mai văd; și nici nu este o pictură regulată, biserica are multă amestecătură. Icoanele împărătești sunt în picioare, H[risto]s, M[ai]ca D[omnului], în mozaic; se vede a fi și altele din catapeteasmă și evangheliștii, fiind poleit mozaic; nu știu prin ce întâmplare, ca icoanele laterale de la tâmplă, picturile care reprezintă niște împărați ca Alex[andru] Nevski, sunt crăpate. Înălțimea tâmplei ajunge la gura turelor, asta este în general mai la toate bisericile ruse; poleiți și iar poleiți, prea mult, pierde orice efect, vom mai observa și mâine, sunt și multe baso-reliefuri în alb făcute, vom vedea.

Biserica peste Neva, zisă de la Fortăreață (Petropavlovsk, n.n.), prea frumoasă; aci se înmormântează toți împărații: sunt la rând mormintele lor până la cel din urmă, Alex[andru] II. Foarte elegantă și cu mult gust împărțită și auritul, pe la ciubuce capitelor câte o lisieră și mai mult marmoră albă și chiar alte fețe, dar nu neagră; de la cor în jos toți pilaștrii sunt de marmoră naturală, asta se repetă la toate bisericile luxoase. Părțile de sus sunt cele mai încărcate; precum am zis, la mai multe din biserici s-au introdus statui atât în bronz, piatră, marmoră dar și chiar în lemn sculptat și poleit, la tâmplă angeli întregi, H[risto]s, Madona, Apostoli, statui numai basoreliefuri. Senatul Sinodal este în același palat, cu deosebită intrare, este scris afară cu litere mari. Mărimea colosală, de la brâul cel mare în jos tot este în marmoră naturală albă și pătată atât în roșu, cât și alta în galben, dar tot deschis, numai sus s-a înnegrit, atât picturile, cât și poleitul, din cauza fumului (tot păcatul de la noi); multe parapete și ornamente sculptate și poleite. Am vizitat mai multe biserici, dar mai tot același lucru am găsit.

Am vizitat Ermitajul, palatul de iarnă împărătesc. Aci este un vast muzeu de vase, statue romane, egiptiene și mulțime de ornamente, aurării, bronz antice. Galeria de tablouri este ceva rar la care nu mă așteptam. O mulțime de tablouri școală italiană: Rafael, Giulio Romano, Caracci, Albani, Fra Bartolomeo, Caravaggio, Leonardo da Vinci. Școală spaniolă: Murillo, o mulțime Velasquez și la școala flamandă: Rubens, Rembrandt, mulți Teniers. Școala rusă: Ivanov, Briullov. Ivanov, cel mai mare tablou al lui este la Moscova „Ion în pustiu”, este un tablou ostent și de necomparat cu Briullov „Les derniers jours de Pompei” care a făcut atâta zgomot... În fine, este o galerie din cele mai bogate din Europa. Mai este o imitațiune după logele lui Raffaello de la Vatican, cu multă abilitate atât tablourile a fresco, cât și ornamentele care sunt pe pereți, așa precum se află la Vatican, chiar logele sunt imitate.

Am vizitat Grădina Botanică care este peste Neva, foarte bine întreținută și foarte bogată. Am vizitat casa în care a locuit Petru cel Mare.

Am fost la grădinile Bavaria, Livadia, Arcadia. La Livadia am fost cu Dl. Lahovari și D-na și Cogălniceanu, unde am petrecut seara. Teatru frumos, între acte muzică de boemieni, femei, bărbați și acrobați. Am stat până la ora 1 1/2, astă oră este obișnuită pentru că aci nu este noapte, poți să citești toată noaptea la lumina zilei. La 12 1/2 este ziua; mare impresiune mi-a făcut asta. Aci trebuie să spun că îndată am vizitat pe Dl. și D-na Lahovari, secretarul și chargé d'affaires, Cogălniceanu, al 2-lea secretar, m-au primit cu cea mai mare amabilitate familiară, am prânzit și dejunat de mai multe ori, la teatru am avut loje, am făcut o vizită la generalul Bogdanovici, la care m-au prezentat ca artist distins român și la D-na general, care este o adevărată artistă. Generalul m-a invitat la dejun, mi-a dat o carte „Descrițiunea Bisericii St. Isaac”, unde este el episcop și mi-a făcut prezent un medalion în basorelief, portretul împ[ăratului] Alex[andru] II, foarte bine reușit și multe alte amabilități; dar cea mai mare amabilitate a fost din partea D-lui și D-nei Lahovari, ca în familie, m-au însoțit peste tot.

La Petersburg m-am așteptat să găsesc mai multe lucruri privitoare la arta rusă, însă am rămas mai mulțumit de Moscova.

Acest oraș Petersburg este imens, stradele largi, mai ales Nevski Perspektiv, prea frământat, animat, sărbători la grădini, plin de trăsură, omnibuse, etc. Neva este imposantă, o parte mi s-a părut că este Veneția, am traversat cu vaporul într-o seară întorcând de la grădină. Cu trăsurile trebuie să te tocmești cu distanța: 20–30–50 kop[eici], ora 60–70 kop[eici]; sunt apoi trăsură de remise cu 2 cai. Am plătit hotel 8 ruble, stampe 11 ruble, ghid 10 ruble și alte cheltuieli 20 ruble.

ADRIAN-SILVAN IONESCU

AL XIX-LEA CONGRES INTERNAȚIONAL DE STUDII BIZANTINE

COPENHAGA, 18–24 AUGUST 1996

Între 18–24 august 1996 s-au desfășurat la Copenhaga lucrările celui de-al XIX-lea Congres Internațional de Studii Bizantine, sub deviza *Byzantium. Identity, Image, Influence*, sugestivă pentru nevoia lumii savante de a conduce reflexia asupra civilizației creștine orientale către o concluzie, înaintea sfârșitului de mileniu. Memorabile prin ceremoniile de deschidere și închidere din capela vechii Universități, „oficiate” de Sir Steven Runciman, Sir Dmitri Obolensky, Ihor Sevcenko sau Gilbert Dagron, Congresul a fost marcat, din rațiuni extraștiințifice, de unele absențe notabile, ca cele ale delegațiilor sârbă sau bulgară.

Prezența istoriei artei în lucrările din plen (Anthony Cutler, *Byzantine Art and the North: Meditations on the Notions of Influence*; Leslie Brubaker, *Art and Byzantine Identity: Saints, Portraits and the Lincoln College Typikon*; Tania Velmans, *L'image et l'identité de Byzance après 1453 selon le témoignage de la peinture religieuse*;) a relevat direcții relativ divergente în abordarea operei: de la o teoretizare avansată, la o interpretare de tip „nouvelle histoire” sau la o repertoriere epigonică de motive și forme. Dincolo de diferențele de viziune individuală sau de școală, se întrevăd semnele unei crize a metodelor clasice, agravată de una a *Weltanschauung*-ului. Secțiunea s-a aflat, la rândul ei, într-o oarecare derivă, datorată atât lipsei „inteligenței” balcanice – surprinsă de dispariția recentă a lui Vojslav Đurić – cât și neparticipării, din rațiuni diferite, a unor figuri marcante ca Suzy Dufrenne, Hans Belting sau Robin Cormack (ultimii doi abandonând „acribia” tradițională în favoarea unei tendințe post-erudite vizând, generic, „the viewer's perception”).

Lucrările secțiunii au pus în valoare opere inedite (John Lindsay Opie, *Angelos: A New Dis-*

covery; Yuri Piatnisky, *The Workshop of the Ritzos Family and the Cretan School of the 15th Century*; Stella Frigerio-Zeniou, *Un atelier „italo-byzantin” à Chypre dans la deuxième moitié du XVI^e siècle*; Petar Miljković-Peppek, *La grande croix de la première iconostase de l'église reconstruite de St. Naum d'Ohrid*), interpretări sau datări noi (Olga Popova, *Die Mosaiken des Michael-Klosters in Kiew und die byzantinische Kunst vom Ende des 11ten-Anfang des 12ten Jahrhunderts*; Engelina Smirnova, *The Icons of the Middle of the 11th to the Beginning of the 12th Century*; Lydie Hadermann-Misguich, *L'espace et le temps dans l'illustration des „Oracles” de Léon par Georges Klontzas*; Ioannis Spatharakis, *A Gnadenstuhl in Crete and its Significance*; Olga Etinhof, *Notes on the Programme of the Murals of the Transfiguration Cathedral in the Mirož Monastery in Pskov*), surse necunoscute ale unor opere publicate (Constanța Costea, *Byzance après Byzance: An Illuminated Manuscript Case*) sau eseuri teologice (Nicoletta Isar, *Text / wall / image: New Iconographical and Semiotic Approaches to Post-Byzantine Moldavian Churches*).

Pentru că metodele de analiză nu par a se mai întâlni, studiul fenomenului tinde spre experimentarea propriilor limite. Istoria artei bizantine, aflată la Copenhaga sub semnul viziunilor fragmentate, se apropie de un moment de răscruce.

Dincolo de importanța întâlnirilor pentru edificarea asupra stării de fapt, rezultanta eforturilor științifice descoperă adevărul că numai înnoirea aspirației poate conferi deplinătate inteligenței și erudiției.

CONSTANȚA COSTEA

Tema celui de-al XXIX-lea Congres Internațional de Istoria Artei a fost *Memorie și uitare*. Organizatorii au încercat, prin cele 11 secțiuni ale Congresului, să ofere un cadru cuprinzător și flexibil pentru o cât mai completă și complexă investigare a funcțiilor și efectelor memoriei și uitării în istoria artei ca disciplină, ca și în istoria artei ca obiect al acestei discipline. Titlurile secțiunilor sugerează, măcar în parte, orientările mari ale acestor investigații: secțiunea 1 – *Memoria istoricului de artă*; secțiunea 2 – *Colecționare și rememorare*; secțiunea 3 – *Reproducere, supraviețuire și uitare*; secțiunea 4 – *Culturi ale trecutului*; secțiunea 5 – *Arta comemorării*; secțiunea 6 – *Arta venerării*; secțiunea 7 – *Memorii vizuale, 500-1500*; secțiunea 8 – *Memorii în acțiune, 1500-1900*; secțiunea 9 – *Uitare în arta modernă*; secțiunea 10 – *Circuite închise?*; secțiunea 11 – *Memorialul modern: învingători și învinși*.

Cum lucrările secțiunilor s-au desfășurat cel mai adesea simultan (cu excepția celor câteva conferințe în plen), am fost obligată, se înțelege, să procedez selectiv. Așteptatul CD-rom cu lucrările Congresului, care va fi urmat de apariția acestora într-o formă mai convențională, în volum, va fi, fără îndoială, prilejul unei evaluări mai precise și mai nuanțate a acestui eveniment. Observațiile mele au fost și rămân deocamdată – prin forța lucrurilor – doar o schiță preliminară pentru o asemenea evaluare și nu pot decât să-mi asum riscul ca, în funcție de interesele personale și accidentele selecției, ele să fie supărător de parțiale.

Unul dintre aspectele cele mai interesante ale Congresului a fost, după părerea mea, un recurs relativ masiv, în comunicările prezentate, la *ars memoriae*. Având în vedere tema Congresului acest recurs era, poate, previzibil; am avut totuși sentimentul că asist, din acest punct de vedere, la ceva de genul unui „salt metodologic”, care ar putea indica faptul că resursele oferite de investigațiile în acest domeniu au ajuns să fie resimțite ca relevante pentru istoria artei într-un mod în același timp mai larg, mai variat și mai specific decât părea să fie până acum cazul. Problematika *ars memoriae* fusese reactualizată într-un mod semnificativ, și importanța ei pentru tradiția europeană – din antichitate până în pragul epocii moderne – fusese evidențiată cu claritate în cartea devenită de referință a reputei Frances Yates (*The art of Memory*, Routledge & Kegan

Paul, 1966). Dar deși există, în acest prim studiu cuprinzător al problemei, ocazionale sugestii pentru o fructificare mai directă a acestei discipline venerabile în istoria artei, ele rămân, îmi pare, pentru Frances Yates, marginale, în favoarea unei problematice de natură mai generală privind modul în care a fost concepută funcția memoriei și felul în care au fost elaborate tehnici de memorizare în tradiția europeană. În intervalul care s-a scurs de la apariția cărții au continuat să apară contribuții privind aspecte de acest ordin ale problemei, ca și punctuale indicii ale unei abordări a *ars memoriae* dintr-un unghi mai specific istoriei artei, sugerând, de pildă, o continuitate între *ars memoriae* antică (elaborată și practică mai ales în context retoric) și tehnici de memorizare aplicabile (și aplicate) doctrinei creștine și, pe această linie, posibilitatea de a concepe un uz creștin al imaginii care să implice recursul la *ars memoriae*. La Congres, referirile – pasagere sau insistente – la arta memoriei, au indicat configurarea unei concepții care face din ea o tehnică relevantă nu numai pentru exercițiul memoriei în genere, nu doar pentru exercițiul ei aplicat, ci un factor relevant pentru însăși concepția imaginii, pentru modul ei de alcătuire. Sumar vorbind, se desprind, mi se pare, două orientări în investigațiile în această zonă a istoricilor de artă; una dintre ele privește *uzul* imaginii, funcția ei, care, văzută din perspectiva *ars memoriae*, ar fi aceea de suport, adjuvant, cârjă pentru rememorare și în care imaginea artistică ar moșteni trăsăturile mijloacelor de memorizare pe care se bizuie *ars memoriae* în înțelesul ei tradițional: *loci* și *imagines*; a doua (fără îndoială în directă legătură cu o astfel de înțelegere a funcției imaginii, dar focalizându-și interesul în alte zone ale analizei acesteia) privește *structura* imaginii, organizarea ei internă. O contribuție ca cea a Linei Bolzoni – una dintre somitățile actuale ale domeniului, văzută ca o moștenitoare și continuatoare a studiilor inițiate de Frances Yates – în conferința în plen cu titlul „Jocul memoriei între cuvinte și imagini”, îmi pare să fi subliniat în special, deși nu exclusiv – dată fiind interdependența lor – prima dintre orientările pe care le defineam, cu referință, între altele, la predicile sfântului Bernardino și la recursul în acestea la imagini artistice (cele ale fraților Lorenzetti, de pildă) ca suporturi ale rememorării faptelor credinței; comunicări ca cea a lui Manuel Stoffers și Pieter Thijs („Imagine și memorie în

jocul de cărți logic al lui Thomas Murner, 1507”) și mai ales cea a lui Daniel Arasse („Memoria lui Rafael”, o reinterpretare a *Școlii din Atena* prin prisma artei memoriei) – pe cea de a doua. Ambele direcții deschid, îmi pare, posibilități promițătoare pentru investigarea unei problematici încă prea sumar defrișate în istoria artei. În lucrările Congresului acest „motiv” a traversat, aș spune, compartimentarea pe secțiuni, afectând tratamentul unor probleme diverse, inclusiv discuțiile privind tehnica memorizării, organizării și stocării informației de către istoricul de artă (cu o aplicare specială la Aby Warburg și la principiile de organizare ale bibliotecii sale, în comunicarea lui E. W. Dreher, „Istoricul de artă ca Simonides. Importanța memoriei antice în biblioteca de artă, de la Warburg până în prezent”).

Organizarea și stocarea informației de specialitate în formele și prin tehnicile ei mai vechi și mai noi a fost și obiectul altor comunicări; una dintre figurile majore ale istoriei actuale a artei, Philipp Fehl, evoca, în această ordine de idei, un personaj remarcabil al sfârșitului secolului XVIII, în comunicarea sa „Întemeierea unei biblioteci de artă a viitorului: colecția contelui Leopoldo Cicognara”; Gerhard Pfennig se ocupa de „Memoria istoricului de artă în era digitală – aspecte tehnice și legale ale administrării drepturilor de autor pentru imagine și text”, iar Karl Clausberg investiga unele dintre implicațiile utilizării tehnicii video în comunicarea „*Video ergo sum?* Istoria artistică a imaginilor virtuale între tehnica rememorării și cea a proiecției”. Alte comunicări s-au plasat la întâlnirea dintre activitatea colecționarului de opere de artă și aceea a colecționarului de informații despre ele (Debora Meijers, „Locul picturii. Supraviețuirea mnemotehnicii în aranjamentul galeriei de la Viena a lui Christian von Mechel, 1778–1781”; Barbara M. Stafford, „Conexare sau contopire? Colecționarea și persistenta problemă a aranjamentului informației vizuale”).

A vorbi despre memorie și uitare în genere, despre modul în care ele se modelează și afectează reciproc în istoria artei, și despre arta memoriei în speță, ca tehnică elaborată în mod premeditat ca o formă de protecție împotriva uitării, înseamnă – măcar implicit – a vorbi și despre raporturile dintre facultatea memoriei și cea a imaginației și de a sugera solidaritatea, strânsa interdependență a acestor facultăți în înțelegerea lor tradițională. A aborda imaginea artistică prin prisma *ars memoriae* și a face din imagine un potențial suport al memorizării/rememorării presupune o anume înțelegere a rolului artistului tradițional: el este „specialistul” în memorie și imaginație, cel care exteriorizează și fixează durabil conținuturi interne

(și pe care societatea din care face parte îl autorizează să facă acest lucru), instituindu-le în realitate ca pe un adjuvant mereu regăsibil al funcțiilor mnemonic-imaginative, mai nevolnice, ale privitorului. Cum evoluează acest rol și înțelegerea lui de către artist și societatea în care el este activ, care sunt operațiile și efectele celor două facultăți conjuncte sau disjuncte, care este aria lor de referință internă și externă în arta tradițională, dar și în cea modernă și contemporană, în istoria artei, ca și în disciplina care o studiază, a fost, în diverse moduri și din unghiuri foarte diferite, tema unui număr de comunicări prea numeroase și disparate – prin subiectele lor explicite – pentru a putea fi cu folos inventariate aici altfel decât rapid, întrucâtva arbitrar și – din nou, desigur – incomplet. Modul insolit, dacă nu chiar pervers, în care eclipse sau deformări ale memoriei sunt induse de ideologii (Leah Dickerman „Lenin în era reproductibilității mecanice”, Adam Milobedzki, „Monumente, politică și societate”, Katarzyna Murawska-Muthesius, „Memoria curatorului: cazul dispariției «Omului de marmură» sau înălțarea și căderea realismului socialist în Polonia”; eradicări ale memoriei (Anja Kervanto Nevanlinna, „Orașele ca texte; practici urbane reprezentate sau uitate în istoria artei”) sau edificări ale unor false memorii (Ursula Nilgen, „Memoria manipulată: Thomas Becket în legendă și artă”); ambivalențele rememorării, mai cu seamă atunci când ea e menită să prezerve (și în parte să tămăduiască) amintirea unui eveniment traumatic în istoria umanității și/sau a individului (Naomi Miller, „A construi inconstruibilul: Muzeul Memorial al Holocaustului din Statele Unite”; Shelley Hornstein, „Nimic de văzut: memoria privată în spațiul public”; Hellmut Wohl, „Memorie, uitare și «invizibilitatea» monumentelor”; Ernst van Alphen, „Istorici mortali: intervenția lui Boltanski în istoriografia Holocaustului”); statutul aparte al prezenței fizice a operei în epoca reproductibilității (Dario Gamboni, „Distrugere, uitare și memorie”); uitări, omisiuni mascând continuități subterane și implicând o regândire a raporturilor cu tradiția în arta veche (Xenia Muratova în comunicarea sa despre Teofan Grecul, „Arta memoriei și creația artistică medievală”), sau în cea modernă (Michael Fried într-o comunicare legată de cartea sa în pregătire despre Manet, „De la memorie la uitare: originile picturii moderniste”) – iată câteva dintre problemele abordate de participanții la Congres. Felul în care jocul dintre memorie și uitare afectează procesul de creație (implicând ocazionale – deși discrete – recursuri la psihanaliză) a făcut obiectul unui număr de contribuții dintre care le-aș cita pe cele ale lui

Michèle Hannoosh, „Memoria pictorului: *Jurnalul* lui Delacroix” (autoarea lucrează la o nouă ediție, amplu adnotată, a *Jurnalului*); Otto Karl Werckmeister, „Memoria lui Paul Klee în exil”; sau Caroline A. Jones, „Creațiile «pre-conștiente» suprimate ale lui Robert Smithson: intenționalitate și (re)construcție de către istoricul de artă”. Subtila dialectică a retrospecției și prospecției în practica desenului a fost discutată, pe tonuri diverse, de David Rosand („Linii rememorate”) și Paul van den Akker („A desena planuri în atelierul minții. Un scenariu manierist pentru invenția compozițiilor”).

Aș semnala prezența altor două preocupări în lucrările Congresului. Una dintre ele, mai generală, își făcea simțită prezența în majoritatea secțiunilor, scurt-circuitând, ca și altele, compartimentările dintre ele: este vorba de efortul de a depăși o abordare europocentristă a problematicii istoriei artei, cu toate consecințele metodologice pe care le implică această atitudine. Aceasta nu mai este, fără îndoială, o noutate. Dar în secțiunea I (cea care își propunea investigarea memoriei istoricului de artă), Thomas DaCosta Kaufmann s-a străduit să-i reconstituie *pedigree*-ul căutând indiciile unei atitudini binevoitoare față de artele extra-europene în istoria artei dinaintea de Winkelmann („Europocentrism și istoria artei? Istorie universală și istoriografie artistică înainte de Winkelmann”), iar celelalte secțiuni au acordat o anume greutate prezentării unor cazuri extra-europene, sau au căutat să neutralizeze discriminările și ierarhiile centru/margine, fie că a fost vorba de Senegalul contemporan, de arta letonă, de pictura devoțională etiopiană, de preocupări ale istoriografiei artistice mexicane sau sud-africane, ori de arta antică a indienilor Pueblo. Preocuparea a afectat, cu alte cuvinte, atât reflexiile privind metodologia disciplinei, cât și exercițiul ei direct asupra obiectului său. Ea a fost, după impresia mea, deosebit de perceptibilă într-un număr de contribuții la secțiunea de „postere” a Congresului.

O altă preocupare, sesizabilă cu deosebire în secțiunea I (pe care am frecventat-o mai asiduu

întrucât aceasta era secțiunea la care am fost invitată să particip cu o comunicare), se înscrie și ea într-un demers mai larg în cadrul disciplinei istoriei artei. Reprezentanții ei actuali par să resimtă cu acuitate nevoia unei reflecții sistematice asupra premiselor ei metodologice; cum aceste premise sunt rezultatul sedimentării contribuțiilor trecute la domeniu, una din formele de concretizare ale acestui demers este reevaluarea critică a contribuțiilor unor figuri majore ale istoriei artei la constituirea acestei discipline. Alois Riegl, Aby Warburg, Erwin Panofsky, metoda iconologică în genere, au fost și continuă să fie unele dintre țintele predilecte ale unei astfel de reevaluări. Între comunicările de la Congres sunt de pomenit, în această ordine de idei, cea prezentată de Charlotte Schoell-Glass („Mărturiile tăcute ale arhivei: antisemitismul și constituirea unei științe a culturii la Aby Warburg”), sau Deborah L. Krohn („Antal și critica săi. Un capitol uitat în istoriografia Renașterii italiene din secolul XX”).

Congresul s-a încheiat printr-o anticipare a celui viitor. El va avea loc în anul 2000 la Londra și se poate presupune că data însăși, prin inevitabilele ei sugestii milenariste, a sugerat tema – *Timpul*. Între preocupările care par să se fi precizat deja în intenția organizatorilor, am reținut: *Periodizare; Anacronisme în metodologie; Iconografia timpului; Interrelații între lumină și timp; Diviziuni ale timpului. Rituri ale trecerii; Artă și ocazie; Timpuri „propice” și timpuri „primejdiioase”; Teorii ale creativității în relație cu problema timpului. Improvizație, non-finit. Procese ale creativității în relație cu tehnica: rapiditate, constrângeri tehnice; Procese ale lecturii. Narațiuni. Modalități ale reprezentării timpului; Probleme trecute, prezente și viitoare ale restaurării sau reconstrucției*. E cazul, poate, să devenim și noi mai atenți la factorul „timp”, reflectând de pe acum la posibile contribuții românești la această temă atât de încăpătoare.

ANCA OROVEANU

INDICELE ANALITIC AL REVISTEI STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Artă Plastică XXVI–XLI (1979–1994)*

A. GENERALITAȚI

- I. Studii teoretice (859–860)
- II. Istoriografie și critică de artă (861–864; vezi: 999)
- III. Recenzii. Note bibliografice (865–868)

B. ARTĂ POPULARĂ

- I. Generalități (869–870)
- II. Sculptură decorativă (871–872)
- III. Costum (873)
- IV. Recenzii. Note bibliografice (874–881)

C. PREISTORIE (882)

D. ARTA ÎN ROMÂNIA. SECOLELE X–XVIII

- I. Generalități (883–888)
- II. Arhitectură (889–902)
 - Generalități (889–895) ⇨ Monumente (896–902)
- III. Pictură murală
 - Generalități (903–911) ⇨ Monumente (912–921)
 - ⇨ Iconografie (vezi: 904, 909–911, 913, 921).

IV. Icoane (922–927)

Iconografie (vezi: 925, 927)

V. Manuscrise (928–931) ⇨ Carte (932)

VI. Sculptură. Sculptură decorativă (933–940)

VII. Ceramică (941–943)

VIII. Argintărie (944)

IX. Heraldică (945)

X. Restaurare (946–947)

XI. Recenzii. Note bibliografice (948–968)

XII. Expoziții (969)

E. ARTA STRĂINĂ. SECOLELE X–XVIII

I. Pictură (970–971)

II. Arte decorative (972)

III. Recenzii. Note bibliografice (973–977)

IV. Expoziții (978)

F. ARTA ÎN ROMÂNIA. SECOLELE XIX–XX

I. Generalități (979–985)

II. Arhitectură. Urbanism

Generalități (986–987)

III. Sculptură (990–992)

IV. Pictură

Generalități (993–995) ⇨ Artiști (996–1005)

V. Desen (1006–1008)

VI. Fotografie (1009)

VII. Arte decorative (1010)

VIII. Costum (1011)

IX. Recenzii. Note bibliografice (1012–1016)

X. Expoziții (1017–1023)

*Acest indice constituie continuarea celor apărute în tomurile XXII (1975) și XXVII (1980) ale revistei.

I. Arhitectură (1024)**II. Desen (1025)****III. Recenzii. Note bibliografice (1026–1027)****IV. Expoziții (1028)****H. EDITORIALE. CRONICĂ. NECROLOAGE****I. Editoriale (1029–1030)****II. Cronică (1031–1057)****III. Necroloage (1058–1070)**

INDICI

I. Autori**II. Artiști****III. Ctitori, comanditari****IV. Istorici de artă****V. Locuri**

A. GENERALITĂȚI

I. Studii teoretice

859. LIICEANU, GABRIEL: *Simbol lingvistic și simbol artistic*. XXVI (1979), p. 135–145.

860. OROVEANU, ANCA: *Probleme ale creației artistice și interpretării operei de artă din perspectiva gândirii jungiene*. XXVII (1980), p. 143–164.

II. Istoriografie și critică de artă

861. IONESCU, RADU: *Vasile Pârvan către George Oprescu. Mărturia unei prietenii*. XXVI (1979), p. 3–15.

862. PLEȘU, ANDREI: *Ștefan I. Nenișescu. Opera teoretică și colaborarea la „Ideea europeană”*. XXVI (1979), p. 117–133.

863. POPESCU, MIRCEA: *George Oprescu, întemeietor al școlii românești de istoria artei*. XXIX (1982), p. 3–6.

864. VLASIU, IOANA: *George Oprescu, cronicar de artă*. XXXIX (1992), p. 3–5.

**III. Recenzii. Note bibliografice**

865. PLEȘU, ANDREI: *Pitoresc și Melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura modernă*, București, 1980 (Victor Ieronim Stoichiță). XXVIII (1981), p. 186–188.

866. *Amici dei musei. Federazione Italiana Amici dei Musei*, nr. 23, 24, 25, 1982; nr. 26, 27, 28, 1983 (Ena Giurescu). XXXI (1984), p. 103–105.

867. *École du Louvre. Méthodes scientifiques en études et conservation des œuvres d'art*, Paris, 1985 (Liviu Lăzărescu). XXXIV (1987), p. 92–93.

868. DUȚU, ALEXANDRU: *Dimensiunea umană a istoriei*, București, 1987 (Tereza Sinigalia). XXXV (1988), p. 89–91.

I. Generalități

869. BERCEA, RADU: *Artă populară – artă naivă. Încercare de delimitare a domeniilor*. XXVI (1979), p. 147–155.

870. PETRESCU, PAUL: *Muzeul Satului – expresie a unității culturii populare românești*. XXVII (1980), p. 5–7.

II. Sculptură decorativă

875. POP-BRATU, ANCA: *Peceterele din Maramureș – un fenomen de sincretism*. XXVII (1980), p. 9–22.

876. CHERCIU, ION: *Contribuții la studiul ornamenticii tradiționale vrâncene. Tiparele de caș*. XXVIII (1981), p. 127–133.

III. Costum

873. CHERCIU, ION: *O nouă interpretare a unei piese de port românesc*. XXIX (1982), p. 47–54.

IV. Recenzii. Note bibliografice

874. DANCU, IULIANA; DANCU, DUMITRU: *Pictura jărănească pe sticlă*, București, 1975 (Marius Porumb). XXVI (1979), p. 204–207.

875. CIOARĂ, MARIA: *Zona etnografică Rădăuși*, București, 1979 (Maria Elena Enăchescu). XXVII (1980), p. 181.

876. DUNĂRE, N: *Ornamentică tradițională comparată*, București, 1979 (Maria Elena Enăchescu). XXVII (1980), p. 181.

877. GUDUVAN, ALEXANDRU; PETRESCU, PAUL; MARINESCU, MARINA; VLASIU-DRĂGĂNOIU, IOANA; CAJAL-MARIN, IRINA: *Artă populară a aromânilor din Dobrogea*, București, 1979 (Maria Elena Enăchescu). XXVII (1980), p. 180.

878. MAIER, OCTAVIAN RADU: *Arhitectura jărănească și elementele ei decorative în vestul țării*, Arad 1979 (Maria Elena Enăchescu). XXVII (1980), p. 181–181.

879. PETRESCU, PAUL; STOICA, GEORGETA: *Artă populară românească*, București, 1981 (Mihail Ispir). XXIX (1982), p. 69–70.

880. *Études et documents balkaniques*. Colecție îngrijită și publicată de Paul Henri Stahl, Paris (Paul Petrescu). XXX (1983), p. 95–97.

881. BĂNĂȚEANU, TANCRED: *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, București, 1985 (Paul Petrescu). XXXIII (1986), p. 81–84.

C. PREISTORIE

882. CÂRCIUMARU, MARIN: *O peșteră cu pictură rupestră paleolitică descoperită pe Valea Someșului*. XXVIII (1981), p. 123–125.

D. ARTA ÎN ROMÂNIA, SECOLELE X–XVIII

I. Generalități

883. THEODORESCU, RĂZVAN: *Manierism și „prim baroc” postbizantin între Polonia și Stambul. Cazul Moldav (1600–1650)*. XXVIII (1981), p. 63–93.

884. THEODORESCU, RĂZVAN: *Gusturi și atitudini baroce la români în secolul al XVII-lea. Note liminare (I)*. XXIX (1982), p. 34–46.

885. THEODORESCU, RĂZVAN: *Gusturi și atitudini baroce la români în secolul al XVII-lea. Note liminare (II)*. XXX (1983), p. 3–11.

886. ULEA, SORJIN: *O surprinzătoare personalitate a Evului Mediu românesc: cronicarul Macarie*. XXXII (1985), p. 14–48.

887. CRISTACHE-PANAIT, IOANA: *Contribuții la cunoașterea populației românești a județului Alba la mijlocul secolului al XVIII-lea în lumina valorilor de cultură și artă.* XXXIII (1986), p. 31–42.
888. THEODORESCU, RĂZVAN: *Istorie și profesie în arta Țării Românești în prima jumătate a secolului al XVIII-lea.* XXXVIII (1991), p. 37–46.

II. Arhitectură

889. SINIGALIA, TEREZA: *Arhitectura fortificată din epoca lui Matei Basarab.* XXXII (1985), p. 49–66.
890. DRĂGUȚ, VASILE: *Între arhitectul Ion Mincu și Manea Vătaful de Zidari.* XXXIII (1986), p. 43–52.
891. CRISTACHE-PANAIT, IOANA: *Repertoriul de arhitectură în lemn din sudul și centrul Transilvaniei. Valori de istorie și artă.* XXXVII (1990), p. 85–97.
892. SINIGALIA, TEREZA: *Spațiu și decor în arhitectura brâncovenească.* XXXVII (1990), p. 23–42.
893. CRISTACHE-PANAIT, IOANA: *Arhitectura de lemn din Țara Zarandului.* XXXIX (1992), p. 59–86.
894. SINIGALIA, TEREZA: *Programul civil și rolul comanditarului în arhitectura din Țara Românească în secolul al XVI-lea.* XL (1993), p. 9–24.
895. SINIGALIA, TEREZA: *Construcții de influență gotică în ansambluri monastice din Țara Românească în prima jumătate a secolului al XVI-lea.* XLI (1994), p. 3–15.
896. ISPIR, MIHAI: *Conace din județul Neamț.* XXXVI (1979), p. 157–178.
897. MATEI, MIRCEA, D.; EMANDI, I., EM.: *O cititorie din secolul al XIV-lea a vornicului Oană de la Tulova.* XXXII (1985), p. 3–13.
898. DRĂGUȚ, VASILE: *Biserica Domnească din Câmpulung (jud. Argeș).* XXXV (1988), p. 3–15.
899. SINIGALIA, TEREZA: *Locul ansamblului de la Strehaia în arhitectura Țării Românești.* XXXV (1988), p. 17–33.
900. POPA, CORINA: *Schitul Fedeleșoiu (Vâlcea).* XXXVIII (1991), p. 27–35.
901. CRISTACHE-PANAIT, IOANA; ISTUDOR, ION: *Un monument istoric dispărut din bazinul Ampoiului (jud. Alba).* XXVIII (1981), p. 141–147.
902. CRISTACHE-PANAIT, IOANA: *Un monument transilvan în Dobrogea [Techirghiol].* XXXII. (1985), p. 78–87.

III. Pictură murală

903. CINCHEZA-BUCULEI, ECATERINA: *Câteva date noi despre meșterii bisericilor de lemn din Maramureș, secolul al XVIII-lea (Țara Lăpușului).* XXVII (1980), p. 23–40.
904. CINCHEZA-BUCULEI, ECATERINA: *Implicații sociale și politice în iconografia picturii medievale românești din Transilvania, secolele XIV–XV. Sfinți militari.* XXVIII (1981), p. 3–34.
905. KERTESZ-BADRUS, ANDREI: *Aspecte privind tematica picturii transilvănene din secolul al XVI-lea în lumina documentelor de epocă.* XXVIII (1981), p. 135–140.
906. VASILIU, ANCA: *Pictura murală brâncovenească. Context cultural și trăsături stilistice (I).* XXIX (1982), p. 19–36.
907. VASILIU, ANCA: *Pictura murală brâncovenească (II). Artă portretului.* XXX (1983), p. 12–25.
908. CRISTACHE-PANAIT, IOANA: *Rolul zugravilor de la sud de Carpați în dezvoltarea picturii românești din Transilvania (secolul al XVIII-lea – prima jumătate a secolului al XIX-lea).* XXXI (1984), p. 66–88.
909. VOINESCU, TEODORA: *Portretul de familie în Dolj și în Gorj (1750–1850). Incidențe sociale și stilistice.* XXXV (1988), p. 45–62.
910. BARBU, DANIEL: *Preliminarii la o istorie a portretului vechi românesc. Însemnări metodologice.* XXXVIII (1991), p. 3–10.

911. IANCOVESCU, IOANA: *Note asupra iconografiei unor • immuri mariale în pictura brâncovenească.* Notă. XLI (1994), p. 82–93.



912. GUY MARICA, VIORICA; MORARU, ADRIANA: *Implicațiile stilistice ale unei picturi sighișorene din prima jumătate a secolului al XVI-lea.* XXVI (1979), p. 17–33.
913. POPA, CORINA: *Pictura bisericii mănăstirii Hurezi – realitate artistică și culturală a veacului al XVII-lea.* XXXIII (1986), p. 13–30.
914. CINCHEZA-BUCULEI, ECATERINA: *Pictura pronaosului bisericii Mănăstirii Căluu.* XXXVI (1989), p. 19–30.
915. BALACI, RUXANDRA: *Noi aspecte iconografice în pictura murală gotică din Transilvania: Hărman și Sânpetru (I).* XXXIII (1989), p. 3–17.
916. BALACI, RUXANDRA: *Noi aspecte iconografice în pictura murală gotică din Transilvania: Hărman și Sânpetru (II).* XXXVII (1990), p. 3–8.
917. VASILIU, ANCA: *Sensuri ale transparenței în iconografia brâncovenească. Schitul Sfinții Apostoli – Hurez.* XXXVII (1990), p. 43–68.
918. RĂDULESCU, MIHAI SORIN: *Pe marginea tabloului votiv al bisericii din Stănești (Gorj).* XXXVIII (1991), p. 47–54.
919. VASILIU, ANCA: *Un model de iconografie monastică de la începutul veacului al XVIII-lea [Hurez].* XXXVIII (1991), p. 11–26.
920. CINCHEZA-BUCULEI, ECATERINA: *Menologul de la Dobrovăț (1529).* XXXIX (1992), p. 7–32.
921. SABADOS, MARINA-ILEANA: *Considerații în legătură cu tabloul votiv de pe fațada turului-clopotniță de la mănăstirea Bistrița (Neamț). Inscripția originală.* XXXIX (1992), p. 110–114.

IV. Icoane

922. MEDELEANU, HORIA: *Documente referitoare la pictorul bănățean Ștefan Tenețchi.* XXX (1983), p. 72–81.
923. SABADOS, MARINA ILEANA: *O nouă contribuție la cunoașterea picturii de șevalet din Moldova secolului al XVI-lea.* XXXI (1984), p. 89–92.
924. SABADOS, MARINA ILEANA: *Ursul – un zugrav moldovean de la începutul secolului al XVIII-lea.* XXXIV (1987), p. 15–27.
925. COSTEA, CONSTANȚA: *Constantinopolul în iconografia târzie din Țara Românească.* XL (1993), p. 53–67.
926. CRISTACHE-PANAIT, IOANA: *Zugravul zărândeian Iosif și epoca sa (a doua jumătate a secolului al XVIII-lea).* XL (1993), p. 69–83.
927. SABADOS, MARINA ILEANA: *Iconografia temei Deisis în pictura pe lemn din Moldova secolului XVI.* XL (1993), p. 25–41.

V. Manuscrise. Carte

928. ULEA, SORIN: *Gavril Uric. Studiu paleografic.* XXVIII (1981), p. 35–62.
929. SABADOS, MARINA ILEANA: *Un document cu portret votiv de la voievodul Miron Barnovschi.* XXIX (1982), p. 55–57.
930. COSTEA, CONSTANȚA: *Ilustrația de manuscris în mediul cărțurăresc al mitropolitului Anastasie Crimcoviți. Apostolul (Viena, Nationalbibliothek cod. sl. 6).* XXXIX (1992), p. 41–57.
931. COSTEA, CONSTANȚA: *Ilustrația manuscriselor slavone în mediul cărțurăresc al mitropolitului Anastasie Crimcoviți. Psaltirea (Tezaur Dragomirna, ms. sl. 6/1934 „354–32”).* XLI (1994), p. 17–41.



932. CRISTACHE-PANAIT, IOANA: *Carte, artă și istorie în Transilvania secolului al XVII-lea. Un capitol al difuzării culturii brâncovenești*. XXXVI (1989), p. 39–52.

VI. Sculptură. Sculptură decorativă

933. SCULY LOGOTHETI, NICOLAE: *O sculptură în lemn necunoscută a lui Theodosie Monah*. XXVI (1979), p. 179–180.

934. SABADOS, MARINA ILEANA: *Contribuții la studiul sculpturii decorative în lemn din Moldova în prima jumătate a secolului al XVII-lea: două iconostase mai pușin cunoscute din județul Neamț*. XXXII (1985), p. 67–78.

935. ENE, LAURENȚIU: *Ușile împărătești de la Stoenești-Vâlcea. Premise ale unei analize stilistice și iconografice*. XXXIII (1986), p. 3–12.

936. POPESCU, CARMEN ELENA: *Zoomorf și antropomorf. Polisemantismul plasticii monumentale brâncovenești*. XXXIV (1987), p. 3–14.

937. DUMITRESCU, FLORENTINA: *Locul epocii lui Matei Basarab în unitatea și specificitatea artei românești. Câteva din considerațiile asupra unor monumente sculptate în lemn*. XXXV (1988), p. 35–44.

938. ALBU, IOAN: *Contribuții la dezvoltarea sculpturii funerare sibiene (secolele XV–XVII)*. XXXVII (1990), p. 9–22.

939. POPESCU, CARMEN: *Lespezi funerare brâncovenești și postbrâncovenești. Artă și mentalitate*. XXXVII (1990), p. 69–84.

940. MORE HEITEL, SUZANA: *Două sculpturi gotice din lapidarul Institutului de Arheologie din București*. XXXIX (1992), p. 105–109.

VII. Ceramică

941. ISPIR, MIHAI: *Considerații asupra decorației în arhitectura civilă din Moldova. I. Epoca lui Ștefan cel Mare*. XXIX (1982), p. 7–18.

942. BATARIUC, PARASCHIVA-VICTORIA: *Cahle cu Sfântul Gheorghe descoperite la Suceava*. XXXIX (1992), p. 33–40.

943. BĂTRÂNA, LIA și BĂTRÂNA, ADRIAN: *Elemente de iconografie creștină în ceramica monumentală*. XL (1993), p. 43–52.

VIII. Argintărie

944. POPA, CORINA: *Model și variante în argintăria brâncovenească*. XXXVI (1989), p. 31–38.

IX. Heraldică

945. MAREȘ, AL.: *Un desen de Udriște Năsturel reprezentând propria sa stemă heraldică*. XXXIV (1987), p. 28–32.

X. Restaurare

946. SPĂTARU-IANCULESCU, TEODORA: *Biserica „Înălțarea Domnului” de la mănăstirea Neamț. Dosar de restaurare a picturii murale din absida altarului. Cercetarea, conservarea și restaurarea picturilor murale*. XLI (1994), p. 57–59.

947. VASILIU, ANCA: *Biserica „Înălțarea Domnului” de la mănăstirea Neamț. Observații și ipoteze de lucru privind picturile murale aflate în curs de restaurare*. XLI (1994), p. 60–81.

XI. Recenzii. Note bibliografice

948. DUMITRESCU, CARMEN LAURA: *Pictura murală din*

Țara Românească în veacul al XVI-lea, București, 1978 (Corina Popa). XXVI (1979), p. 203–204.

949. GÜNDISCH, GUSTAV; KLEIN, ALBERT; KRASSER, HARALD; STREITFELD, THEOBALD: *Studien zur Kunstgeschichte Siebenbürgens*, București, Editura Kriterion, 1976 (Paul Niedermaier). XXVI (1979), p. 207–209.

950. VOINESCU, TEODORA: *Radu Zugrăvul*, București, 1978 (Corina Popa). XXVI (1979), p. 204.

951. BRYKOWSKI, R.; CHRZANOWSKI, T.; KORNEKI, M.: *Sztuka Rumunii*, Varșovia, 1979 (Maria Elena Ștefănescu). XXVII (1980), p. 179.

952. POPESCU, ALEXANDRU: *Șerban Cantacuzino*, București, 1978 (Maria Cioară). XXVII (1980), p. 182–183.

953. PILLAT, CORNELIA: *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București, 1980 (Tereza Sinigalia). XXVIII (1981), p. 183–186.

954. POPA, RADU; MĂRGINEANU-CÂRSTOIU, MONICA: *Mărturie de civilizație medievală românească. O casă a domniei și o sobă monumentală de la Suceava din vremea lui Ștefan cel Mare*, București, 1979 (Mihai Ispir). XXVIII (1981), p. 181–183.

955. *** *Pagini de veche artă românească*, vol. IV, București, 1981 (Ecaterina Cincheza-Buculei). XXIX (1982), p. 60–65.

956. DRĂGUȚ, VASILE: *Arta românească*, București, 1982 (Mihai Ispir). XXX (1983), p. 91–93.

957. *Baroque, Revue internationale*, nr. 11, Montauban, 1983 [Numeroase conferințe privind aspecte ale barocului în România] (Tereza Sinigalia). XXXII (1985), p. 95–96.

958. THEODORESCU, RĂZVAN: *Civilizația românilor între medieval și modern – Orizontul imaginii (1550–1800)*, 2 vol., București, 1987 (Mihai Ispir). XXXV (1988), p. 85–87.

959. CRISTACHE-PANAIT, IOANA: *Biserici de lemn, monumente istorice din Episcopia Alba Iulia. Mărturie de continuitate și creație românească*, Alba Iulia, 1987 (Tereza Sinigalia). XXXVI (1989), p. 91–94.

960. SEBESTYÉN, GHEORGHE: *O pagină din istoria arhitecturii României. Renașterea*, București, 1987 (Sanda Voiculescu). XXXVI (1989), p. 94–96.

961. MEDELEANU, HORIA: *Valori de artă veche românească în colecția mănăstirii „Sfântul Simion Stâlpnicul” din Arad-Gai*, Ed. de Episcopia Aradului, 1986 (Tereza Sinigalia). XXXVII (1990), p. 113–114.

962. SABADOS, MARINA ILEANA: *Catedrala Episcopiei Romanului / The Diocesan Cathedral of Roman*, Ed. de Episcopia Romanului și Hușilor, 1990 (Ecaterina Cincheza-Buculei). XL (1993), p. 93–96.

963. SABĂU, NICOLAE: *Sculptura barocă în România. Secolele XVII–XVIII*, București, 1992 (Tereza Sinigalia). XL (1993), p. 96–97.

964. *Catalogul expoziției „Barocul în Banat”* (Tereza Sinigalia). XL (1993), p. 97–98.

965. BĂLAN, CONSTANTIN: *Inscripții medievale și din epoca modernă a României. Județul istoric Argeș (secolul XIV – 1848)*. (Ioana Iancovescu). XLI (1994), p. 98–100.

966. CHIHAIA, PAVEL: *Tradiții răsăritene și influențe occidentale în Țara Românească*. (Tereza Sinigalia). XLI (1994), p. 95–97.

967. CRISTACHE-PANAIT, IOANA: *Arhitectura de lemn din Transilvania. Județele Alba, Mureș și Harghita*. (Tereza Sinigalia). XLI (1994), p. 97–98.

968. HEUSEL, KLAUS PETER; SCHMIDT, ELLEN; VOSS HANS: *Zur Holzarchitektur in der Maramureș. Beispiele aus Budești und Rogoz, Offenbach am Main* (Tereza Sinigalia). XXX (1983), p. 94–95.

XII. Expoziții

969. *Expoziție de artă medievală* (Constanța Costea). XL (1993), p. 99–101.

I. Pictură

970. STOICHIȚĂ, VICTOR IERONIM: *Melancolia II. Eseu despre Georges de La Tour și migrația simbolurilor în secolul al XVII-lea*. XXVII (1980), p. 95–131.
971. NICULESCU, REMUS: *Portretul unui domn din epoca Luminilor: Constantin Mavrocordat văzut de Jean-Etienne Liotard*. XLI (1994), p. 43–55.

II. Arte decorative

972. KERTESZ-BADRUS, ANDREI, *Covorul „de Transilvania”*. *Tipologie și ornament*. XXVI (1979), p. 35–52.

III. Recenzii. Note bibliografice

973. BRANDI, CESARE: *Disegno della Pittura Italiana*, Torino, 1980 (Victor Ieronim Stoichiță). XXVIII (1981), p. 188–189.
974. TORRITI, PIERO: *La Pinacoteca di Siena, I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova, 1977 (Victor Ieronim Stoichiță). XXVI (1979), p. 209–210.
975. GRATZIOU, OLGA: *Die dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaios von Myra (1596–1924), Untersuchungen zur griechischen Buchmalerei um 1600*, Atena, 1982 (Tereza Sinigalia). XXXI (1984), p. 100–103.
976. MYLONAS, PAUL: *Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra au Mont Athos et la genèse du type du catholicon athonite în Cahiers archéologiques*, XXXII, 1984, p.89–112; [Observații privind catholiconul de la Hilandar. Evoluția tipului cu abside laterale și liti la Muntele Athos], în *Arhαιologia*, XIV, 1985, 1, p. 64–83 (Vasile Drăguț). XXXIV (1987), p. 94–98.
- 977 *** *Váradi Kötödédékek*, Budapesta, 1989 (Suzana More Heitel). XXXIX (1992), p. 145–152.

IV. Expoziții

978. *Valoarea artistică a izvoarelor sigilare. Pe marginea unei expoziții internaționale de sigilografie*. (Maria Dogaru). XXVI (1979), p. 193–197.

F. ARTA ÎN ROMÂNIA. SECOLELE XIX–XX

I. Generalități

979. MATEESCU, ELENA: *Grupări artistice feminine și unele aspecte ale graficii românești interbelice*. XXVI (1979), p. 53–88.
980. TIGU, VIOREL, GH: *Contribuții privind activitatea artistică în Banatul secolului al XIX-lea*. XXVII (1980), p. 165–175.
981. PINTILIE, ILEANA: *Școala de arte frumoase din Cluj (1925–1933): un capitol al învățământului artistic transilvan*. XXXI (1984), p. 16–30.
982. VIDA, GHEORGHE: *Aspecte ale receptării artei europene în Transilvania secolului al XIX-lea (I)*. XXXIV (1987), p.40–52.
938. VLASIU, IOANA: „Noul clasicism” al anilor ’20 sau echivocul sincronismului. XXXIV (1987), 70–74.
984. IONESCU, ADRIAN-SILVAN: *Mode de tranziție în România secolului al XIX-lea*. XXXV (1988), p. 63–78.
985. ENESCU, THEODOR: *Momentul 1910 în istoria artei moderne românești*. XXXVIII (1991), p. 55–66.

II. Arhitectură. Urbanism

988. SINIGALIA, TEREZA: *Orașul Caracal la cumpăna de veac – o încercare de remodelare urbană*. XXXIII (1986), p. 53–69.

MUCENIC, CEZARA: *Idei, arhitecți și construcții la sfârșitul secolului al XIX-lea în București*. XXXV (1988), p. 79–84 [Ion Mincu, Gh. Rosnoveanu, Alexandru Săvulescu, Ion Socolescu].



988. ISPIR, MIHAI: *Ștefan Emilian și prezența gustului neoclasic în arhitectura secolului al XIX-lea din România*. XXXIV (1987), p. 33–39.
989. ISPIR, MIHAI: *Retorică și utopie*. XXXVII (1990), p. 99–109 [Henri Labrouste, Iacob Melic].

III. Sculptură

990. NICULESCU, REMUS: *Statuia lui Gheorghe Asachi de Ion Georgescu*. XXVII (1980), p. 41–94.
991. NICULESCU, REMUS: *O lecție de anatomie în sculptura românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea*. XXXVI (1989), p. 57–77 [Sculptorul Vladislav Hegel; arhitectul Ștefan Emilian].
992. VELESCU. CRISTIAN: „Cumințenia pământului” și „Sărutul” de Constantin Brâncuși, o abordare iconologică. XXXVIII (1991), p. 67–78.

IV. Pictură

993. CÂRNECI, MAGDA: *Repere în realismele experimentale românești contemporane*. XXX (1983), p. 26–55.
994. TĂTARU, MARIUS: *O alternativă în definirea surselor de inspirație ale artei moderne românești: folclorul*. XXX (1983), p. 56–71.
995. GHERASIM, MARIN: *Pictura castare ciclică. Cichuri tematice în pictura contemporană românească*. XXXI (1984), p. 3–15.



996. NAGHI, GHEORGHE: *Pictorul Nicolae Popescu într-o corespondență inedită*. XXVI (1979), p. 180–192.
997. PINTILIE, ANDREI: *Elemente pentru o redescoperire a lui Corneliu Michăilescu (I)*. XXVI (1979), p. 89–116.
998. BERCEA, RADU: *Folclor și simbol în opera lui Ion Țuculescu*. XXVII (1980), p. 133–141.
999. NICULESCU, REMUS: *William Ritter despre N. Grigorescu. Aspecte ale perioadei finale a pictorului*. XXXI (1984), p. 31–65.
1000. GLÜCK, EUGEN: *Date noi privind viața și activitatea lui C.D. Rosenthal*. XXXIII (1986), p. 70–79.
1001. GLÜCK, EUGEN: *O lucrare necunoscută a lui Constantin Daniel Rosenthal*. XXXIII (1986), p. 80.
1002. GLÜCK, EUGEN: *Noi contribuții cu privire la viața și activitatea pictorului Nicolae Popescu*. XXXVI (1989), p. 53–55.
1003. PINTILIE, ILEANA: *Ștefan Aleksic – un autoportret*. XXXVI (1989), p. 79–81.
1004. NANU, ADINA: *Scrisori ale pictorului Sabin Popp (1895–1928)*. XXXIX (1992), p. 115–136.
1005. IONESCU, ADRIAN-SILVAN: *Mărturii noi privitoare la Theodor Aman*. XL (1993), p. 85–92.

V. Desen

1006. SCULY LOGOTHETI, NICOLAE: *Trei schițe documentare inedite ale lui Henric Trenk privind o cătorie, azi dispărută*. XXVII (1980), p. 175–177 [Ghermăneștii Snagovului, jud. Ilfov].
1007. MATEESCU, ELENA: *Iosif Iser – câteva modalități de reprezentare a figurii umane în grafica interbelică*. XXVIII (1981), p. 149–159.
1008. JUVARA MINEA, RUXANDRA: *Vitold Rola Piekarski – un grafician uitat și legăturile sale europene*. XXXIV (1987), p. 75–88.

VI. Fotografic

1009. IONESCU, ADRIAN-SILVAN: *Arta portretului în fotografia secolului al XIX-lea*. XXXIV (1987), p. 53–69.

VII. Arte decorative

1010. OPREA, PETRE: *Mozaicul modern în România, Nora Steriadi (1885–1948)*. XXVIII (1981), p. 161–176.

VIII. Costum

1011. IONESCU, ADRIAN-SILVAN: *Moda secolului al XIX-lea românesc*. XXVIII (1981), p. 95–121.

IX. Recenzii. Note bibliografice

1012. TONITZA, N. N.: *Corespondență (1906–1939)*, ed. de Barbu Brezianu și Irina Fortunescu, București, 1978 (Ioana Vlasu). XXVII (1980), p. 179–180.

1013. PAVEL, AMELIA: *Desenul românesc în prima jumătate a secolului XX*, București, 1984 (Negoiță Lăptoiu). XXXII (1985), p. 94–95.

1014. ISPIR, MIHAI: *Theodor Pallady*, București, 1987 (Andrei Pleșu). XXXV (1988), p. 87–89.

1015. HULTEN, PONTUS; DUMITRESCO, NATALIA; ISTRATI, ALEXANDRE, *Brâncuși*, Paris, 1986 (Cristian Velescu). XXXVIII (1991), p. 97–99.

1016. VIDA, MARIANA: *Theodor Aman, gravor*, Muzeul Național de Artă, București, 1993 (Pavel Șușară). XLI (1994), p. 100.

X. Expoziții

1017. *Bunescu, Marius. 1881–1981. Expoziție omagială*, Muzeul de Artă al R.S. România, București, 1982 (Ioana Vlasu). XXIX (1982), p. 63–64.

1018. *Expoziția retrospectivă Camil Ressu. Pictură și grafică*, Muzeul de Artă al R.S.R., București, 1981–1982 (Ioana Vlasu). XXX (1983), p. 90.

1019. *Expozițiile anului 1983* (Dan Grigorescu). XXXI (1984), p. 97–99.

1020. *Cronica expozițiilor bucureștene. Galeria Artexpo – Teatrul Național. Expoziția de sculptură contemporană românească în lemn. Afișul polonez.* (Alexandra Titu). XXXIX (1992), p. 138–143.

1021. *Arta plastică din Republica Moldova*. [București, Galeria Teatrului Național] (Pavel Șușară). XL (1993), p. 106–107.

1022. *Catacomba, între recuperare și sinteză* (Pavel Șușară). XL (1993), 107–110.

1023. *Ion Bitzan – Obiecte – scriituri*. [București, Galeria Teatrului Național] (Alexandra Titu). XL (1993), p. 110–111.

G. ARTĂ STRĂINĂ. SECOLELE XIX–XX

I. Arhitectură

1024. ISPIR, MIHAI: *Neoclasicismul și arta americană din perspectiva unei călătorii dedocumentare*. XXXII (1985), p. 87–88.

II. Desen

1025. IONESCU, ADRIAN-SILVAN: *Constantin Guys reporter de front la Dunărea de jos în timpul războiului Crimeii*. XXXIX (1992), p. 87–103.

III. Recenzii. Note bibliografice

1026. STOICHIȚĂ, VICTOR IERONIM: *Mondrian*, București, 1979 (Magda Cârnecki). XXVII (1980), p. 183–186.

1027. BRUNVAND, JAN HAROLD: *The Vanishing Hitchhiker*, New York, London, 1981 (Paul P. Drogeanu). XXIX (1982), p. 70–72.

IV. Expoziții

1028. *Un maestru al realismului – Gustave Courbet*. Royal Academy of Arts, Londra, 19 ianuarie – 19 martie 1978. (Sanda Miller). XXVI (1979), p. 198–201.

H. EDITORIALE. CRONICĂ. NECROLOAGE

I. Editoriale

1029. THEODORESCU, RĂZVAN: *Permanențe și convergențe*. XXVII (1980), p. 3–4.

1030 *** *Oamenii de știință și pacea*. XXIX (1982), p. 73–74.

II. Cronică

1031. *Realizări și perspective în cercetările de istoria artei. Centenarul George Oprescu* (Theodor E[nescu]). XXVIII (1981), p. 177–180.

1032. *Lucrările primei sesiuni anuale a Comitetului național român de istoria artei al CIHA*, București, 10–11 mart. 1982. (M[ihai] I[spir], I[oaana] V[lasu]). XXIX (1982), p. 59–61.

1033. *Masa rotundă româno-americană de etnologie și antropologie culturală* (Cluj-Napoca, 9–19 apr. 1982). (Paul Petrescu). XXIX (1982), p. 61–62.

1034. *Al XVI-lea Congres Internațional de studii bizantine*, Viena, 4–9 oct. 1981. (R[ăzvan] Th[eodorescu]). XXIX (1982), p. 69.

1035. *Centenarul Georgen Oprescu* (Theodor E[nescu]). XXIX (1982), p. 58.

1036. *Adunarea Generală a Comitetului Internațional de istoria artei (CIHA)*, Zürich, 6–11 sept. 1981. (R[ăzvan] Th[eodorescu]). XXIX (1982), p. 59.

1037. *Al II-lea Congres al Societății Internaționale de etnologie și folclor european de la Suzdal* (U.R.S.S.). (Paul Petrescu). XXX (1983), p. 87–89.

1038. *Artă și istorie. Imaginea – document în civilizația românească*. (Tereza Sinigalia). XXX (1983), p. 82–85.

1039. *Sesiunile științifice ale Institutului de Istoria Artei din București*, 1982. (Marius Tătaru). XXX (1983), p. 86–87.

1040. *Adunarea generală CIHA și colocviul internațional „Artă și reformă” de la Eisenach* (R.D.G.), 1982. (Răzvan Theodorescu). XXX (1983), p. 87.

1041. *A treia sesiune anuală a Comitetului Național Român de Istoria Artei*, București, 30–31 martie 1984. (Tereza Sinigalia, Mihai Ispir). XXXI (1984), p. 94–96.

1042. *Sesiunile științifice ale Institutului de Istoria Artei*, București, 1983. (Marius Tătaru). XXXI (1984), p. 93–94.

1043. *A patra sesiune anuală a Comitetului Național Român de Istoria Artei*, București, 26–27 aprilie 1985. (Cezara Mucenic). XXXII (1985), p. 89–91.

1044. *A XIV-a sesiune anuală de rapoarte privind rezultatele cercetărilor arheologice din anul 1984*. (Tereza Sinigalia). XXXII (1985), p. 92–93.

1045. *O manifestare închinată cărții*. (Tereza Sinigalia). XXXII (1985), p. 91–92.

1046. *A V-a Sesiune anuală a Comitetului Național Român de Istoria Artei* (București, 26–27 mai 1986). *Arta românească în context european. Consonanțe și sincronisme stilistice*. (Ruxandra Minea Juvara). XXXIV (1987), p. 89–91.

1047. *Sesiunea de comunicări științifice „Constantin Brâncoveanu”*. (Carmen Popescu). XXXVI (1989), p. 86–89.
1048. *Sesiunea de comunicări științifice „Dimensiunile etico-sociale ale artei contemporane românești”*. (Carmen Popescu). XXXVI (1989), p. 83–86.
1049. *Simpozion Heidegger*. (Thomas Kleininger). XXXVII (1990), p. 111.
1050. *Sesiunile de comunicări științifice ale Institutului de Istoria Artei (1990–1991)*. XXXVIII (1991), p. 95.
1051. *Sesiunile de comunicări științifice ale Institutului de Istoria Artei (1991)*. *Omagierea profesorului George Oprescu* (Ioana Vlasiu, Tereza Sinigalia). XXXIX (1992), p. 137–138, [Oprescu, George].
1052. *Expozițiile și Sesiunea de comunicări organizate la semicentenarul morții sculptorului Frederic Storck*. (Alina-Ioana Șerbu). XL (1993), p. 104–106.
1053. *Sesiunea de comunicări științifice „Patrimoniul religios – patrimoniu cultural”, ediția a II-a, organizată de Secretariatul de Stat pentru Culte* (București, 8–9 decembrie 1992). (Marina Ileana Sabados). XL (1993), p. 102.
1054. *Sesiunea de comunicări științifice „Destin istoric și conștiința artistică națională” – Chișinău, octombrie 1992*. (Marina Ileana Sabados). XL (1993), p. 102–104.
1055. *Sesiunea de comunicări științifice „Arta în spațiul spiritual românesc”, București, 25–26 mai 1993*. (Marina Ileana Sabados). XLI (1994), p. 103–104.
1056. *Simpozionul național de istoria artei, Cluj-Napoca, 7–10 octombrie 1993*. (Marina Ileana Sabados). XLI (1994), p. 104–106.

1057. *Simpozionul „Arta din perioada postbelică: valori și nonvalori”, Chișinău, 14–17 iulie 1994*. (Gheorghe Vida). XLI (1994), p. 106–107.

III. Necroloage

1058. *Maria Ana Musicescu* (Vasile Drăguț). XXVII (1980), p. 191–192.
1059. *In memoriam Émile Langui* (Viorica Dene). XXVIII (1981), p. 191.
1060. *Jacques Lassaigne* (Viorica Dene). XXX (1983), p. 98–100.
1061. *Cornel Irimie* (Paul Petrescu). XXXI (1984), p. 106–107.
1062. *Ion Frunzetti* (Dan Grigorescu). XXXIII (1986), p. 86–87.
1063. *Tancred Bănățeanu* (Paul Petrescu). XXXIV (1987), p. 99–100.
1064. *Emil Lăzărescu* (Răzvan Theodorescu). XXXV (1988), p. 97.
1065. *Maria Golescu* (Andrei Pippidi). XXXV (1988), p. 99.
1066. *Vasile Drăguț* (Tereza Sinigalia). XXXV (1988), p. 93–96.
1067. *Mihai Ispir* (Ioana Vlasiu). XXXVII (1990), p. 115–116.
1068. *O viață consacrată patrimoniului arhitectural autentic românesc: arhitectul Constantin Joja (1908–1991)*, (Nicolae Goga). XXXIX (1992), p. 153–158.
1069. *Teodora Voinescu (1908–1992)* (Ecatarina Cincheza-Buculei) XL (1993), p. 3–7.
1070. *Dan Căceu (1944–1994)* (Ecatarina Cincheza-Buculei). XLI (1994), p. 109–112.

INDICI*

I. AUTORI

Albu, Ioan 938

Balaci, Ruxandra 915, 916
Barbu, Daniel 910
Batarciuc, Paraschiva-Victoria 942
Bătrâna, Adrian 943
Bătrâna, Lia 943
Bercea, Radu 869, 998

Cârciumaru, Marin 882
Cârnci, Magda 993, 1026 (r)
Cherciu, Ion 872, 873
Cincheza-Buculei, Ecatarina 903, 904, 914, 920, 955 (r), 962 (r), 1069 (n), 1070 (n)
Cioară, Maria 952 (r)
Costea, Constanța 925, 930, 931, 969 (e)
Cristache-Panait, Ioana 887, 891, 893, 901, 902, 908, 926, 933, 968

Dene, Viorica 1059 (n), 1060 (n)
Dogaru, Maria 978 (e)
Drăguț, Vasile 890, 898, 976 (r), 1058 (n)
Drogeanu, Paul 1027 (r)
Dumitrescu, Florentina 937

Emandi, I. Em. 897
Enăchescu, Maria Elena 875 (r), 876 (r), 877 (r), 878 (r), 951 (r)
Ene, Laurențiu 935
Enescu, Theodor 985, 1031 (c), 1034 (c)

Gherasim, Marin 995
Giurescu, Ena 866 (r)
Glück, Eugen 1000, 1001, 1002
Goga, Nicolae 1068 (n)
Grigorescu, Dan 1019 (e), 1062 (n)
Guy, Marica Viorica 912

Iancovescu, Ioana 911, 965 (r)
Ionescu, Adrian-Silvan 984, 1005, 1009, 1011, 1025
Ionescu, Radu 861
Ispir, Mihai 879 (r), 896, 941, 954 (r), 956 (r), 958 (r), 988, 989, 1024, 1032 (c)
Istudor, Ion 901

Juvara Minea, Ruxandra 1008, 1046 (c)

Kertesz-Badrus, Andrei 905, 972
Kleininger, Thomas 1049

Lăptoiu, Negoită 1013 (r)
Lăzărescu, Liviu 867 (r)
Liiceanu, Gabriel 859

Mareș, Al. 945
Mateescu, Elena 979, 1007
Matei, Mircea D. 897
Medeleanu, Horia 922
Miller, Sanda 1028 (c)
Moraru, Adriana 912
More Heitel, Suzana 940, 977 (r)
Mucenic, Cezara 987, 1043 (c)

Naghi, Gheorghe 996
Nanu, Adina 1004
Niculescu, Remus 971, 990, 991, 999
Niedermaier, Paul 949 (r)

Oprea, Petre 1010
Oroveanu, Anca 860

Petrescu, Paul 87, 88 (r), 881 (r), 1033 (c), 1037 (n), 1061 (n), 1063 (n)
Pintilie, Andrei 997
Pintilie, Ileana 981, 1003
Pippidi, Andrei 1065
Pleșu, Andrei 862, 1014
Pop-Bratu, Anca 871
Popa, Corina 900, 913, 944, 948 (r), 950 (r)
Popescu, Carmen 936, 939, 1047 (c), 1048 (c)
Popescu, Mircea 863
Porumb, Marius 874 (r)

Rădulescu, Mihai Sorin 918

Sabados, Marina Ileana 921, 923, 924, 927, 929, 1053 (c), 1054 (c), 1055 (c), 1056 (c)
Sculy Logotheti, Nicolae 933, 1036
Sinigalia, Tereza 868 (r), 889, 892, 894, 895, 899, 953 (r), 957 (r), 959 (r), 961 (r), 963 (r), 964 (r), 966 (r), 967 (r), 968, 975 (r), 986, 1038 (c), 1041 (c), 1044 (c), 1045 (c), 1051 (c), 1066 (n)
Spătaru-Ianculescu, Teodora 946
Stoichiță, Victor Ieronim 865 (r), 970, 973 (r), 974 (r)

*Abrevieri: c = cronică; e = cronică de expoziție; ed = editorial; n = necrolog; r = recenzie.

Șerbu, Alina-Ioana 1052 (c)
Șuşară, Pavel 1016 (r), 1021 (e), 1022 (e)

Tătaru, Marius 994, 1039 (c), 1042 (c)
Theodorescu, Răzvan 883, 884, 885, 888,
1029 (ed), 1034 (c), 1036 (c), 1038 (c),
1040 (c), 1064 (n)
Titu, Alexandra 1020 (e), 1023 (e)

Țigu, Viorel Gh. 980

Ulea, Sorin 886, 928

Vasiliu, Anca 906, 907, 917, 919, 947
Velescu, Cristian 992, 1015 (r)
Vida, Gheorghe 982, 1057 (c)
Vlasiu, Ioana 864, 983, 1012 (r), 1017 (e),
1018 (e), 1032 (c), 1051 (c), 1067 (n)
Voiculescu, Sanda 960 (r)
Voinescu, Teodora 909

II. ARTIȘTI

Aleksic, Ștefan 1003
Aman, Theodor 1005, 1016

Bitzan, Ion 1023
Brâncuși, Constantin 992, 1015
Bunescu, Marius 1017

Căceu, Dan 1070
Courbet, Gustave 1028
Crimcovic, Anastasie 930, 931

Emilian, Ștefan 988, 991

Georgescu, Ion 990
Grigorescu, Nicolae 999
Guys, Constantin 1025

Hegel, Vladislav 991

Iosif, zugrav 926
Iser, Iosif 1007

Joja, Constantin 1068

La Tour, Georges, de 970
Labrouste, Henri 989
Liotard, Jean-Étienne 971

Manea, vătaful de zidari 890
Matei al Mirelor 975
Melic, Jacob 989
Michăilescu, Corneliu 997
Mincu, Ion 890, 987
Mondrian, Piet 1026

Năsturel, Udriște 945

Pallady, Theodor 1014
Popescu, Nicolae 996, 1002
Popp, Sabin 1004

Radu, zugravul 950
Rola Pierkaski, Vitold 1008

Ressu, Camil 1018
Rosenthal, C.D. 1000, 1001
Rosnoveanu, Gheorghe 987

Săvulescu, Alexandru 987
Socolescu, Ion 987
Steriadi, Nora 1010

Tenețki, Ștefan 922
Theodosie Monah 933
Tonitza, Nicolae 1012
Trenk, Henric 1006

Țuculescu, Ion 998

Uric, Gavriil 928
Ursul 924

III. CTITORI, COMANDITARI

Constantin Brâncoveanu 892, 906, 907,
911, 936, 944
Constantin Mavrocordat 971

Macarie (episcop, cronicar)
Matei Basarab 889, 937, 954
Miron Barnovschi 929 (emitent document)

Oană vornicul 897

Șerban Cantacuzino 952

IV. ISTORICI DE ARTĂ

Bănățeanu, Tancred 1063

Drăguț, Vasile 1066

Frunzetti, Ion 1062

Golescu, Maria 1065

Irimie, Cornel 1061
Ispir, Mihai 1067

Langui, Emil 1059
Lassaigne, Jacques 1060
Lăzărescu, Emil 1064

Musicescu, Maria Ana 1058

Nenișescu, I. Ștefan 862

Oprescu, George 861, 863, 864, 1035

Ritter, William 999

Voinescu, Teodora 1069

V. LOCURI

Alba, județ 887, 977
Alba, județ Bazinul Ampoiului 901
Alba Iulia, episcopie 959
Arad 961

Argeș, județ 965

Banat, zonă 964, 980
Bistrița, mănăstire, jud. Neamț 921
București 987
București, Institutul de Arheologie 940
București, Muzeul Satului 870
Budești, județul Maramureș 968

Caracal, județul Olt 986
Constantinopol 925
Căluu, mănăstire, jud. Olt 914
Câmpulung, jud. Argeș, Biserica Dom-
nească 898
Cluj 981

Dobrogea 877
Dobrovăț, mănăstire, jud. Iași 920
Doj, județ 909
Dragomirna, mănăstire 931

Fedeleşoiu, schit, jud. Vâlcea 900

Ghermăneștii Snagovului, jud. Ilfov 1006
Gorj, județ 909

Hărman, jud. Brașov 915, 916
Hurezi, mănăstire, jud. Vâlcea 913, 919
Hurezi, schitul Sf. Apostoli, jud. Vâlcea 917

Maramureș 871, 903, 969
Moldova 883, 923, 927, 941
Muntele Athos 976

Neamț, județ 896, 934
Neamț, mănăstire, jud. Neamț 946, 947,
948, 949

Oradea 977

Rădăuți, zonă 976
Rogôz, județul Maramureș 968
Roman 962

Sânpetru, jud. Brașov 915, 916
Sibiu 938
Sighișoara, jud. Mureș 912
Stănești, jud. Gorj 918
Stoenești, jud. Vâlcea 935
Strehaia, jud. Mehedinți 899
Suceava 942, 954

Techirghiol, județul Constanța 902
Transilvania 891, 904, 905, 908, 932, 944,
949, 967
Transilvania, Valea Someșului 882
Tulova, azi Vornicenii Mari, jud. Suceava 897

Țara Românească 888, 894, 895, 908, 925,
948, 953, 966

Vâlcea, județ 935
Viena, Nationalbibliothek 930
Vrancea, zonă 872

Zarand (Țara Zarandului) 893, 926

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

– SERIA ARTĂ PLASTICĂ

– SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

– SÉRIE BEAUX-ARTS

– SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS – BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE
LITTÉRATURE COMPARÉE

REVISTA DE FILOSOFIE

REVISTA ISTORICĂ

STUDII ȘI MATERIALE DE ISTORIE MEDIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES, Mentalités-Civilisa-
tions THRACO-DACICA

DACIA – REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE –
NOUVELLE SÉRIE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE

MATERIALE ȘI CERCETĂRI ARHEOLOGICE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE NUMISMATICĂ

BULETINUL SOCIETĂȚII NUMISMATICE ROMÂNE

ARHEOLOGIA MOLDOVEI

ARHIVELE OLTENIEI

EPHEMERIS NAPOCENSIS

ART TRANSILVANIAE

ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE, CLUJ-NAPOCA

ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE „A. D. XENOPOL”, IAȘI

ISSN 0039-3983

Lei 4 000