

I S T O R I E A C U L T U R I I

PARTICULARITĂȚILE STILISTICE ȘI ICONOGRAFICE ALE ANSAMBLULUI DE PICTURI DIN BISERICA DOMNEASCĂ DIN ȚIRGOVIȘTE

Dr. CORINA POPA, Dr. MARIA GEORGESCU

Biserica domnească din Țirgoviște s-a aflat constant în atenția cercetătorilor de istoria arhitecturii fiind analizată și încadrată fie în lucrările de sinteză de istoria artei, fie în cele de istoria arhitecturii precum și în recenta lucrare cu caracter monografic privind monumentele istorice și de artă ale orașului Țirgoviște datorată arhitectului Cristian Moiescu¹. Nu același lucru se poate spune despre decorul pictat al acestei biserici, prezentat prima dată de I.D. Ștefănescu și mai recent consemnat tangențial în articolele Theoderei Voinescu².

Ansamblul de picturi, așa cum se prezintă azi, după restaurarea monumentului din anii 1962—63 și după decaparea unei zone de pictură contemporană probabil cu biserica n-a constituit pînă acum obiectul unei cercetări mai atente, de aceea ne-am oprit asupra acestei probleme în acest articol, urmînd să revenim mai „în extenso“ în cadrul unui studiu.

Înainte de-a analiza iconografia și stilul picturii bisericii domnești, ținem să precizăm cîteva date cronologice preliminare :

Picturile adăpostite de biserica domnească aparțin a trei momente istorice și stilistice diferite :

1. — Pictura scoasă la iveală prin decapare cu prilejul staurării din 1962—1963, decorează încăperea de la sud de altar, diaconiconul și

¹ N. Ghica Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, veacul al XVI-lea, B.C.M.I., XXIII, 1930 ; Idem, *Biserica domnească din Țirgoviște*, în B.C.M.I., III, 1910 ; Ionescu Grigore, *Istoria arhitecturii românești din cele mai vechi timpuri pînă în 1900*, București, 1937 ; Idem, *Istoria arhitecturii în România*, II, București, 1965, p. 12, 169, 170 ; Idem, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, București, 1982, p. 279, 289, 290 ; Stoicescu N., Moiescu C., *Țirgoviștea și monumentele sale*, București, 1976, p. 83—93 ; C. Moiescu, *Țirgoviște. Monumente istorice și de artă*, București, 1979, p. 193—215.

² I. D. Ștefănescu, *Contributions à l'étude des peintures murales valaques*, Paris, 1928 ; Idem, *La peinture religieuse en Valachie et en Transsylvanie depuis les origines jusqu'au XIX siècle*, Paris, 1932, p. 134—145 ; Th. Voinescu, *Școala de pictură de la Hurezi în „Omagiu lui George Oprescu“*, București, 1961, p. 576 și *Istoria artelor plastice în România*, II, București, 1970, p. 68.

credem că este posibil să fie contemporană cu anul încheierii construcției bisericii 1583³.

2. — Decorul pictat al pereților din altar, proscomidie, din naos și pronaos (deci cca. 90% din pictura bisericii) aparțin epocii brîncovenești, decor încheiat la 1698 și realizat de meșterii Constantin, Ioan, Ioachim și Stan cum precizează inscripția pictată din pronaos⁴.

3. — Picturile ce decorează semicalota și semicilindrul altarului, parțial baza turlei și cele patru bolți semicilindrice ale naosului datează din secolul al XVIII-lea cînd „întimplindu-se mare cutremur s-au surpat și turla și amvonul (1748)“; deci deteriorarea bolților a determinat refacerea lor. Bolțile refăcute au căpătat pictură nouă databilă cu aproximație 1752—1785, întrucît în inscripții se amintesc la ambele date, repictări⁵.

Întrucît pictura brîncovenească a acoperit integral resturile de pictură veche în mod firesc zona de pictură aparținînd secolului al XVI-lea nu se integrează în programul iconografic al picturii brîncovenești, constituind o insulă din vechiul program iconografic. Dimpotrivă, pictura de secol al XVIII-lea s-a limitat la repictarea unor scene și se încadrează în ansamblul programului picturii brîncovenești.

În cele ce urmează vom caracteriza în primul rînd din punct de vedere iconografic și apoi din cel al particularităților de stil, ansamblul de care ne ocupăm.

Pictura de secol XVI, a diaconiconului prezintă pe lîngă scenele obișnuite cum este Învierea din semicalotă (ce apare și în biserica mănăstirii Snagov), Legenda Sf. Ioan Botezătorul (ce apărea în proscomidia bisericii Sf. Nicolae domnesc din Curtea de Argeș) și ilustrări din Fapte și Mari sărbători — (ca la Stănești 1535)⁶, — aceste ultime cicluri indicînd față de ansamblurile mai timpurii cum este biserica mănăstirii Snagov (1563) o mai subliniată tendință spre narativism, tendință ce va caracteriza mai ales pictura secolului al XVII-lea.

În aprecierea (analiza) programului iconografic al picturii brîncovenești din această biserică trebuie avut în vedere faptul că tipul de

³ N. Stoicescu, C. Moisescu, *op. cit.*, p. 89; C. Moisescu, *op. cit.*, p. 193; D. Moraru, *Cîteva lucrări de grafică din epoca brîncovenească la Tirgoviște*, S.C.I.A., 1964, nr. 2, p. 320—325. Autorul precizează că extragerile de frescă brîncovenească au dovedit că pictura de secol XVI nu decora integral monumentul și că sub stratul de frescă de secol XVII au fost descoperite desene de animale, oameni, motive decorative. Acestea pot fi interpretate ca exerciții ale zugravilor lui Constantin Brîncoveanu.

⁴ Gioglovan R., Oproiu M., *Inscripții și însemnări din județul Dimbovița*, I, Muzeul județean Dimbovița, 1975, p. 41—42. În afară de inscripția din pronaos scrisă în românește cu caractere chirilice se mai păstrează cea din proscomidie, iar pe lama sabiei sfîntului militar Nestor în naos, pe peretele nordic este scris „Mîna lui Constantin 1698“; Radu Logofăt Greceanu, *Istoria domniei lui Constantin Basarab Brîncoveanu Voievod (1688—1714)*, București, 1970, p. 125. „Atuncea s-au isprăvit (1699) și biserica domnească din Tirgoviște de zugrăvit măcar că mai fusese mai înainte zugrăvită au fost, ci se învechise și se stricase zugrăveala, iar mîria sa au pus de iznoavă de o au zugrăvit“...

⁵ Gioglovan R., Oproiu M., *op. cit.*, p. 44—45.

⁶ Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978, p. 25—26, 15.

plan cruce greacă înscrisă, al acestui lăcaș nu se mai utilizează în arhitectura secolului al XVII-lea în Țara Românească⁷, deci meșterii ce lucrau în ultimele decenii ale secolului al XVII-lea, sînt familiarizați numai cu edificii de plan triconc sau dreptunghiular, ca atare în această situație de excepție zugravii au fost nevoiți să amplifice și să diversifice tematica picturii prin adăugarea unor cicluri suplimentare, detalierea parțială a celor obligatorii, fapt ce a dus la o oarecare nesiguranță în repartizarea scenelor pe pereți și în interiorul registrelor.

Ciclurile iconografice suplimentare apar pe bolta și pereții altarului (Imnul acatist); în (Pregătirea judecării, scene de martirii), în cafas (Mărturiile apostolilor, pe arcadele dintre stîlpi, Ciclul vieții Mariei, pe pereții laterali ai cafasului). În absida altarului este reprezentat integral Imnul Acatist, renunțîndu-se la selecția ce poate fi întilnită la paraclisul și bolnița de la Hurezi ce corespundea unei mai vechi preferințe de-a ilustra scene din ciclul vieții Mariei în altar (la 1542 apar la bolnița Coziei) obicei reluat în absida de răsărit a bisericii mari a mănăstirii Hurezi. Pictarea acestui ciclu în acest spațiu al bisericii constituie singurul caz în pictura muntenească cînd acest imn componentă obișnuită a tematicii pronaosului este reprezentat în altar ca figură a Întrupării. Aceeași idee este exprimată de tema Cortului mărturiei, amintind de programul iconografic al bisericii Doamnei gîndit de același Constantin, dar această temă putea fi întilnită încă la 1663⁸, la Crețulești și reapare după 1700 la Govora, Cozia, Surpatele.

Proscomidia, încăpere distinctă, la acest monument prezintă un program iconografic neîntilnit în pictura românească. Reprezentarea imaginii lui D-zeu Tatăl înconjurat de prooroci dintre care Moise, David și Solomon în imediata vecinătate sugerează un voit paralelism între Vechiul și Noul Testament, continuat prin alăturare în cadrul registrului narativ a unor scene din Apocalipsă cu altele din Exod⁹. — toate ilustrînd ideea obișnuită a programului iconografic al proscomidiei — necesitatea sacrificiului pentru dobîndirea mîntuirii. Dealtfel, scenele din Patimi ce apar în nișa proscomidiei din altar — variantă detaliată și narativă, în locul scenei Plîngerii — confirmă interpretarea ce poate fi dată scenelor din încăperea proscomidiei.

Programul iconografic al naosului permite discernerea citorva intenții legate poate de rangul de biserică a curții domnești pe care monumentul o are. Comparînd programul iconografic al picturii țirgoviștene

⁷ După construirea bisericii mănăstirii Argeșului ctitorită de Neagoe Basarab (1517) planul acestui edificiu: triconc cu pronaos supralărgit și cu turle pe pronaos va deveni model pentru toate marile ctitorii ale secolelor următoare (Căldărușani, biserica Patriarhiei, Văcărești, Hurezi, etc.) în vreme ce planul în cruce greacă va înceta să mai fie folosit după 1600.

⁸ C. Pillat, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București, 1980, p. 41.

⁹ I. D. Ștefănescu, *La peinture...* p. 142, Apocalipsa, 20, 4 — scenă ce are ca element central pe Isus crucificat, iar în jurul crucii apare Sf. Ștefan lapidat, Sf. Gheorghe decapitat, Sf. Andrei tăiat cu fierăstrăul; Apocalipsa, 21, Pregătirea judecării, reprezentată de cei 12 apostoli temelii ai cetății Ierusalimului ceresc; Exodul 7, (9—18) ilustrează aproximativ minunea transformării toiagului /toiagelor/ în șerpi — prefacerea apei rîului, în sînge. Adaptarea constă în aceea că șarpele lui Aaron se încolăcește pe o cruce. Se sugerează deci indirect puterea credinței, care trebuia să-l scoată pe Israel din Egipt și pe oameni din păcat, prin mîntuire.

cu cel al bisericii mari a mănăstirii Hurezi — realizat de aceiași meșteri din inițiativa aceluiași domn — constatăm că pictura bisericii curții domnești exprimă mai limpede decît la Hurezi dogma sacrificiului și mîntuirii — întrucît Ciclul Patimilor capătă o importanță sporită prin detalierea scenelor, prin alăturarea ca final a Ciclului Învierii precum și prin desfășurarea acestor scene pe primul registru narativ, într-o zonă vizibilă.

În pictura murală din epoca lui Matei Basarab, în mod frecvent acest ciclu iconografic este redus la un număr minim de scene. La Hurezi, întîlnim într-o vizibilă sporire și îmbogățire a sa, dar scenele sînt dispuse în zone atît de puțin vizibile (bolta cilindrică de vest și nord) încît unii cercetători ca I. D. Ștefănescu, Theodora Voinescu, au considerat că în biserica acestei mănăstiri nici nu sînt reprezentate Patimile.

Dispoziția Marilor Sărbători nu urmărește o desfășurare continuă, pe același registru, scenele sînt în majoritate legate sau incluse în cicluri narrative Copilăria, Patimile. Dimpotrivă, la Hurezi ele sînt situate în zona superioară a pereților, respectîndu-se o veche regulă a picturii murale paleologe, iar viziunea monumentală și plasarea în zone vizibile indică clar eventuala intenție a zugravilor de-a pune în valoare acest ciclu iconografic.

Minunile constituie ciclul cel mai amplu al picturii țirgoviștene precum și al celei de la Hurezi. Credem că putem distinge aici o trăsătură comună marilor ansambluri murale brîncovenesti (Hurezi, Cozia) și în mod excepțional predomină aceste scene la Fedeleșoiu, dar poate nu greșim dacă admitem că și de această dată vechea ctitorie a Basarabilor de la Curtea de Argeș a constituit un model pentru pictura medievală din Țara Românească¹⁰.

O problemă aparte o constituie iconografia picturilor ce decorează cafasul construit pe latura apuseană a naosului și care comunica cu casele domnești.

În calotele vestice sînt reprezentați Maica Domnului Platitera, Ioan Botezătorul, pe intradosul arcelor Martiriile apostolilor, șirul de mucenițe, parapetul tribunei, Înmulțirea pîinilor, iar sub tribună Sacrificiul lui Avraam, Carul lui Ilie, Cei 7 Macabei. Aceste teme indică reluarea ideii întrupării și a ceremonialului eucharistic așa cum putem întîlni în mod frecvent în pronaosul bisericilor muntenești. S-ar putea deci crede că pictorii neavînd o soluție iconografică pentru cafas — element de arhitectură neîntîlnit la alte biserici — au recurs la o parte din teme ce reiau în pronaos (ideea întrupării și amintesc ceremonialul eucharistic) ideile majore ale picturii din altar și ca urmare în pronaos a fost pictat numai sinaxarul și tabloul votiv. Această iconografie „monotematică“ a pronaosului este excepțională și poate fi înțeleasă numai prin intenționată împărțire a temelor pronaosului între pictura cafasului și cea a pronaosului propriu-zis.

Pe perețele vestic se desfășoară tabloul votiv, evident repictat în secolul al XIX-lea, care reprezintă alături de ctitorul bisericii Petru Cercel și pe cel al picturii Constantin Brîncoveanu, pe Matei Basarab

¹⁰ Th. Voinescu, *Radu Zugravu*, București, 1978, p. 9.

și Neagoe Basarab pe același perete cu ctitorii, iar pe peretele alăturat pe Mihai Viteazul, Radu Șerban, Constantin Șerban, Șerban Cantacuzino și Mihnea al III-lea. Admițând că repictarea a respectat ordinea inițială, destul de ciudată de altfel, această înșirare merită poate o mai atentă analiză, ce iese din cadrul articolului de față.

În ce privește programul iconografic al acestui ansamblu ținem să precizăm că analiza picturii ne obligă să nu fim de acord cu I. D. Ștefănescu care înclina să considere în multe cazuri că picturile brîncovenești ar fi fost simple repictări ¹¹, susținînd că și la Tîrgoviște sîntem în fața unei atari situații, fapt ce ar fi probat de structura programului iconografic ce i se părea a fi similar cu cel al ansamblurilor de la Snagov (1563) și Căluui (1593). Comparînd însă tematica picturii acestor biserici cu zugrăvelile din lăcașul curții domnești din Tîrgoviște constatăm mai curînd evidente deosebiri ¹².

Nu putem accepta ideea că echipa de pictori de la Hurezi meșteri zugravi ai (domnului) Brîncoveanu a exercitat o umilă repictare a unui vechi ansamblu. Fragmentele scoase la iveală de restaurare, în diaconicon, comparate cu temele pe care le descifrase pe pictura brîncovenească în 1932 I. D. Ștefănescu ¹³ indică clar că zugrăvelile din secolul al XVII-lea n-au ținut cont de inițialul program iconografic.

Deosebirile se pot constata și atunci cînd comparăm ansamblul tîrgoviștean cu cele aparținînd aceleași epoci sau chiar acelorași meșteri. Un exemplu semnificativ ne oferă pictura bisericii mari a mănăstirii Hurezi.

La Hurezi cu toate dimensiunile monumentale ale bisericii, programul iconografic al picturii din naos, este sensibil mai restrîns și ciclurile se desfășoară cursiv și în ordinea lor obișnuită (peretele sud-vest nord) și conform tradiției secolului al XVI-lea Marile sărbători ocupă primul registru de sus, pe cel de al doilea fiind reprezentate numai Minuni. În altar nu apar decît cîteva scene din viața Mariei însoțite în mod firesc de scene vetero-testamentare ale jertfei. Dimpotrivă programul iconografic al pronaosului bisericii de la Hurezi este mai bogat și mai complex decît al bisericii domnești din Tîrgoviște.

În concluzie considerăm că ansamblul de pictură ce îl analizăm prezintă o serie de particularități iconografice :

— în altar întîlnim numai la această biserică o ilustrare completă a Imnului Acatist, ciclul ce apare de obicei reprezentat integral în pronaosurile unor biserici de mănăstire, sau trunchiat pe pereții altarului.

¹¹ I. D. Ștefănescu, *La peinture...* p. 134.

¹² C. I. Dumitrescu, *Pictura murală...* p. 23, 40. La Snagov programul iconografic este axat pe ciclul Patimilor, cel al Învierii ; Marile sărbători se desfășoară într-o surprinzătoare discontinuitate. Iconografia picturii din altar apare săracă în comparație cu cea de la Tîrgoviște, reducîndu-se la Liturgia îngerească și Împărtășania apostolilor.

Se poate admite o parțială asemănare cu programul picturii de la Căluui, unul dintre puținele cazuri în care ciclul Patimilor este însoțit de o detaliată desfășurare a Minunilor.

¹³ I. D. Ștefănescu, *La peinture...* p. 135, amintește de prezența unui șir de profeți și de tema Tufișului arzător — tipică figură a încarnării. Vezi și nota 3.

Pictura a fost realizată așa cum apreciază inscripțiile amintite ¹⁴ de meșterii zugravi Constantin, Ioan, Ioachim și Stan, pe care îi regăsim cu mai multe ajutoare încheind decorarea bisericii mănăstirii Hurezi la 1694. Constantin și Ioan lucraseră prima dată împreună în 1683 la biserica Doamnei ¹⁵ ansamblu de exemplară omogenitate (unitate) stilistică, început al unei îndelungate și rodnice colaborări ce a continuat se pare pînă către 1710. Unii cercetători consideră că după 1705—1707 cînd Constantin lucra în pridvorul Cozicii, acest zugrav împreună cu Ioan ar fi fost chemați să împodobească cîteva biserici din Țirgoviște: Stelea (1705—1706), o parte a vechii mitropolii (1709) și biserica Sf. Ionică (1711) unde se putea citi pînă nu demult, în firida de deasupra intrării în pridvor semnătura meșterilor Constantin și Ioan ¹⁶.

În ansamblu biserica Țirgovișteană prezintă o relativă omogenitate stilistică ce lipsește bisericii mari a mănăstirii Hurezi. Putem deci admite că la Țirgoviște ca și la biserica Doamnei din București, mai ales în naos au lucrat în primul rînd Constantin și Ioan, fapt confirmat parțial de semnătura zugravului Constantin pe sabia Sf. Nestor, pe peretele nordic.

Deși cantitativ pictura brîncovenească este pe primul loc, credem că îi putem defini mai bine parametrii stilistici prezentînd comparativ cele trei momente stilistice (pictura de secol XVI, cea brîncovenească și cea de secol al XVIII-lea), prezente în această biserică.

Pictura de secol al XVI-lea se caracterizează prin monumentalitate, calitate realizată atît prin dimensiunile mai mari ale registrelor cît și prin organizarea clară și simplă prin mari pete de culoare a suprafețelor. Poate și datorită estompării la restaurare a scriiturii ce organiza odinioară suprafețele, astăzi imaginile apar compuse din suprafețe aproape plate de culoare și în tonalități pure (de verde, roșu). Viziunea decorativă este mai vizibilă la fundaluri și la elementele scenografice, personajele înalte și fragile plasate în prim plan fiind construite plastic, deși nu tulbură viziunea prevalent bidimensională a imaginilor.

Scenele aerate cu personaje puține sînt în general lipsite de repere ce să sugereze adîncimea. Expresia dominantă este dată de acordul complementar roșu-verde ce constituie o caracteristică definitorie a cromaticii acestei picturi.

¹⁴ Vezi nota 4.

¹⁵ Corina Popa, *Constantinos și Ioan autorii ansamblului de pictură de la biserica Doamnei — București*, în „Momente istorice și de artă”, nr. 2, 1976, XLV, p. 33 și următoarele.

¹⁶ V. Brătulescu, *Zugravul Constantinos*, în „Mitropolia Olteniei”, nr. 13, nr. 10—12, 1961, p. 688—698, consideră că opera lui Constantinos poate fi identificată la: biserica Doamnei, pridvorul bisericii Dintr-un Lemn, paraclisul mănăstirii Hurezi, biserica domnească din Țirgoviște, biserica palatului Mogoșoia, biserica mănăstirii Cozia, pridvorul bisericii Polovragi și Sf. Maria — Petru Boj din Craiova. Din această înșirare trebuie exclus paraclisul de la Hurezi, unde au lucrat Marin și Preda; Th. Voinescu, *Școala de pictură...* p. 574; C. Moisescu, op. cit. ... p. 163—164, 186—187, 104, 201—208.

Pictura brîncovenească prezintă o viziune marcată de preocuparea pentru narativism. În virtutea acestei intenții majoritatea scenelor sînt compuse din numeroase elemente scenografice (peisaj, arhitecturi, mobilier) ce conferă prin varietate și policromie un caracter pitoresc acestor elemente de fundal adăugîndu-li-se numeroase personaje, divers grupate și în acțiuni contradictorii sau complementare, menite să sugereze acțiune, mișcare, dramatism.

În mod evident, chiar în limitele unei tratări perspective inconsecvente zugravii urmăresc constant sugerarea spațiului atît prin tratarea plastică a personajelor și a arhitecturilor cit și prin alternarea de zone de culoare rece cu altele de culoare caldă.

În ceea ce privește gama cromatică a acestui ansamblu se observă utilizarea preferențială a pămînturilor (ocru, galben, umbră violet) prezența timidă a roșului și verdelui care nu apar nicidecum ca tonalități saturate, de aceea acordul cromatic cel mai des întîlnit este cel de cald-rece. Se observă frecvent în scenele cu peisaj prezența unei dominante cromatice ce constituie în desfășurarea unui registru o zonă de liniște alături de aspectul multicolor al imaginilor ca fundal de arhitecturi.

Aceste caracteristici cromatice nu le întîlnim la biserica Doamnei ¹⁷ sau la Hurezi unde apar culori saturate, contrastul complementar și o creștere calorică treptată de la negrul-albăstrui al fundalului la roșul din prim plan. Viziunea de ansamblu ca și gama cromatică prezente la Tirgoviște caracterizează însă majoritatea ansamblurilor de pictură brîncovenească din jurul anului 1700.

În sfîrșit pictura mai nouă de secol al XVIII-lea indică o mină de lucru inabilă, cu foarte puțină înțelegere pentru elementele ce pot crea unitate de ansamblu; personajele sînt proporționate diferit de la o scenă la alta și chiar în aceeași scenă, mișcările sînt sugerate rigid, chipurile apar stereotipe deși în afara canoanelor consacrate. Aceste scene se deosebesc de cele ale picturii brîncovenești și printr-o preferință netă pentru culorile calde.

Deci pictura bisericii domnești din Tirgoviște constituie un complex ansamblu de pictură medievală, opera anonimului meșter din secolul al XVI-lea, a echipei de zugravi ai lui Constantin Brîncoveanu (Constantin, Ioan, Ioachim și Stan) și probabil a lui Popa Ioan zugrav fiul lui Popa Vintilă din Mălureni Argeș, din 1785 ¹⁸ ce permite surprinderea a trei momente diferite din evoluția picturii murale din Țara Românească.

¹⁷ Corina Popa, *Propositions méthodologiques, dans l'étude de la peinture murale, La chapelle du monastère de Hurezi*, în „Revue des études sud-est européennes“, XVI, 1978, nr. 4, p. 715.

¹⁸ Vezi nota 5.

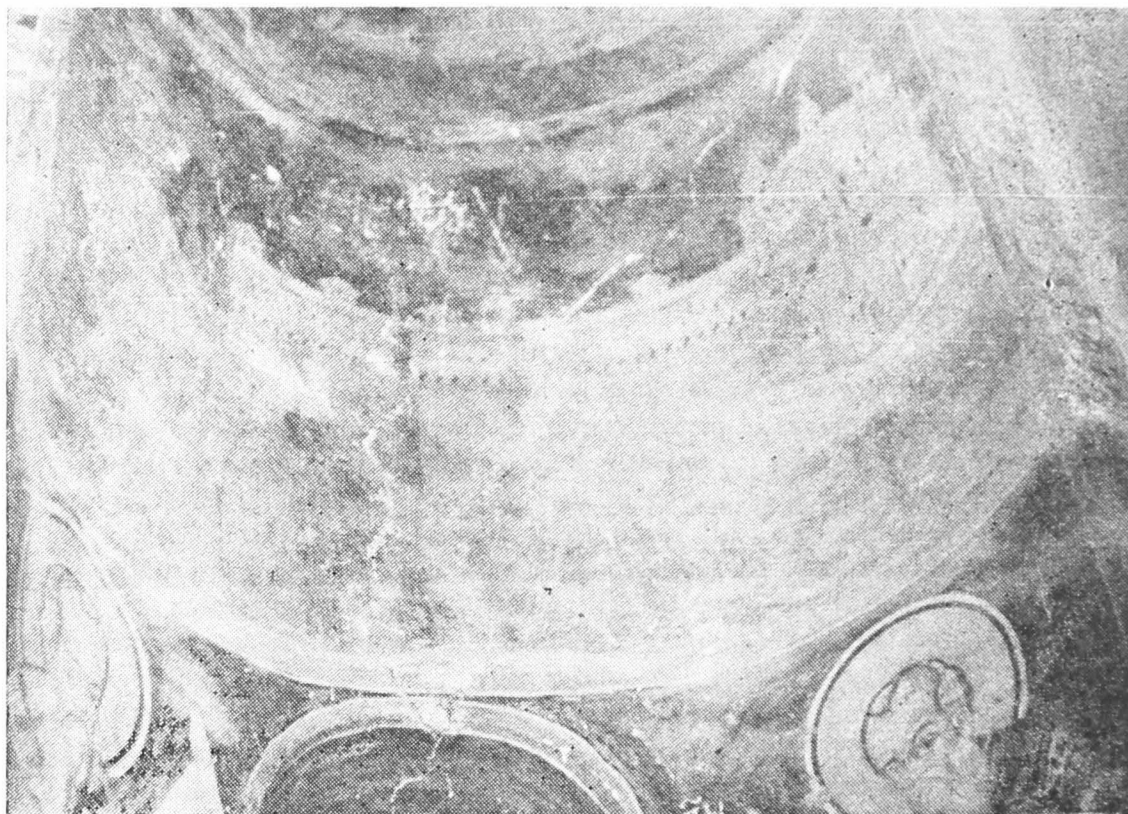


Fig. 1. Intrarea în Ierusalim. Detaliu. Diaconicon. sec. XVI.



Fig. 2. Acatistul Maicii Domnului. Absida altarului. 1698.

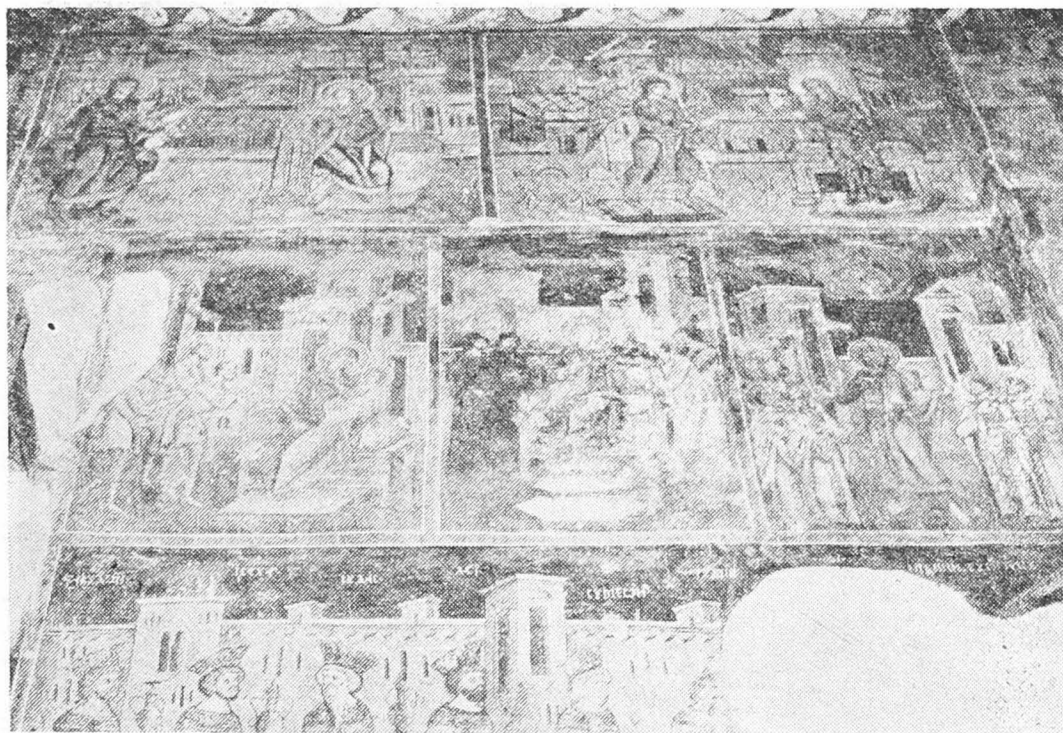


Fig. 3. Scene din Acatistul Maicii Domnului. Absida altarului. 1698.

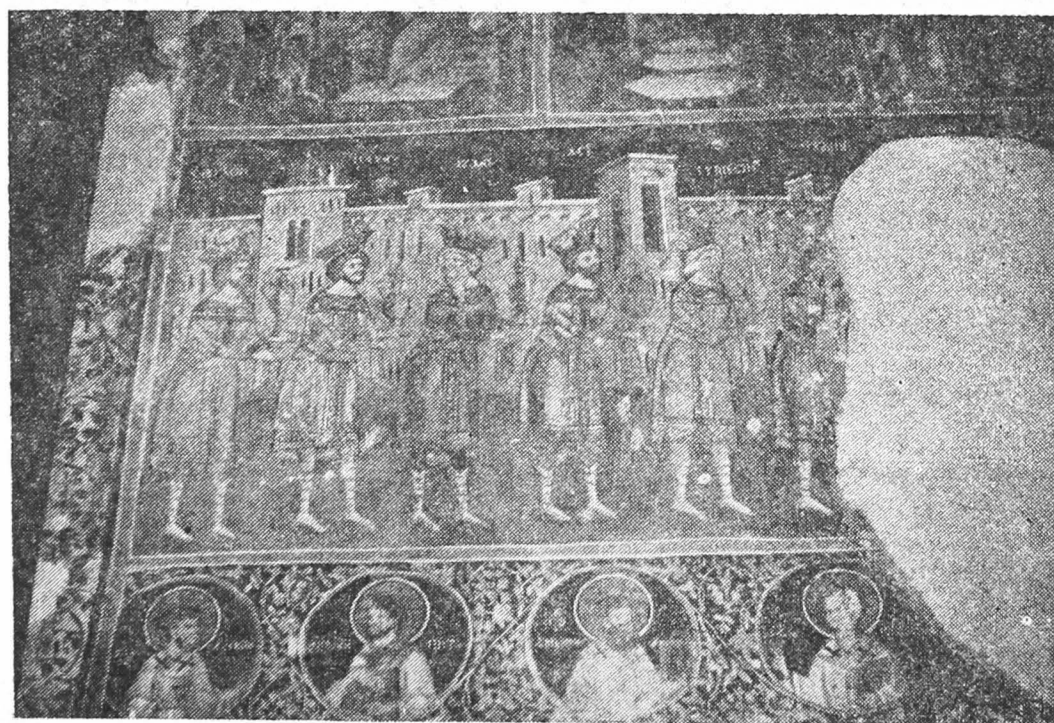


Fig. 4. Cortul mărturiei. Absida altarului. 1698.

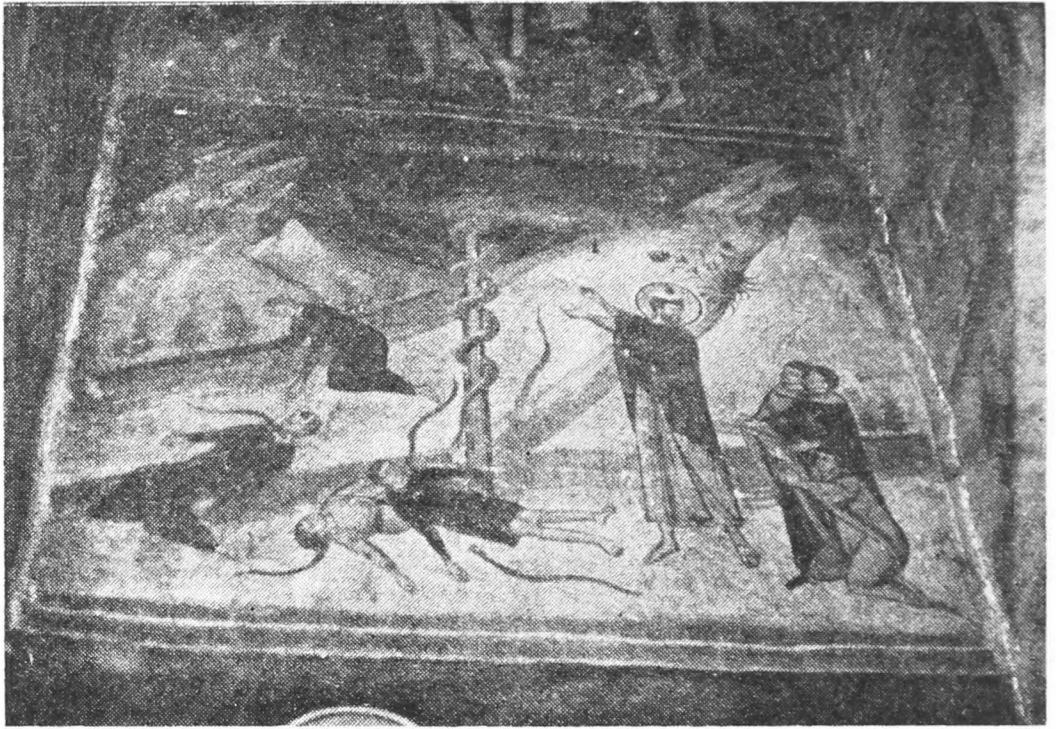


Fig. 5. Moise în fața faraonului. Proscomidie. 1698.



Fig. 6. Sf. Chiril. Absida altarului. 1698.



Fig. 7. Sf. Vasile. Absida altarului. 1698.



Fig. 8. Soborul îngerilor. Peretele de est al naosului. 1698.



Fig. 9. Sf. Nestor, avînd pe sabie sem-nătura zugravului Constantinos și anul 1698. Peretele de nord al naosului.



Fig. 10. Înmulțirea pîinilor și peștilor. Balustrada cafasului. Naos. 1698.

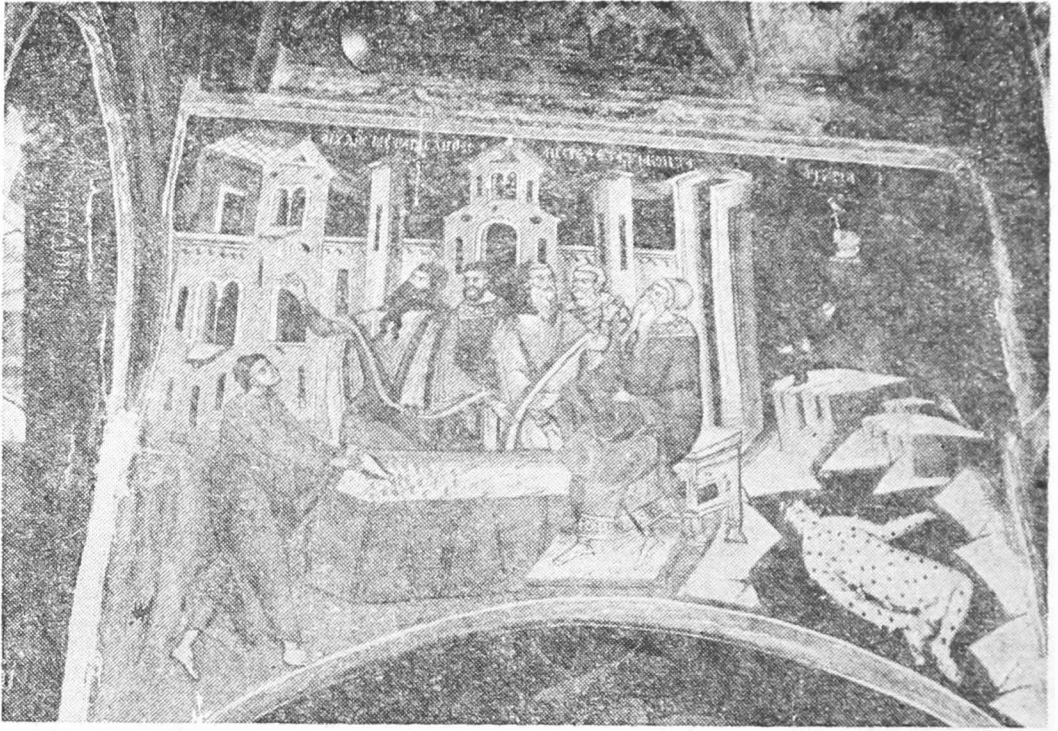


Fig. 11. Iuda își primește cei 30 de arginți. Peretele de vest al naosului. 1698.

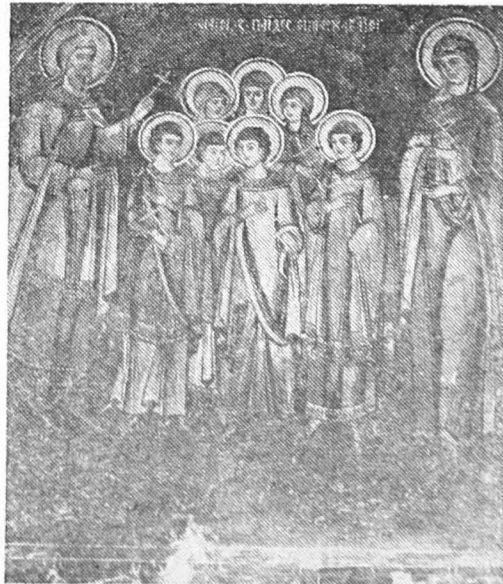


Fig. 12. Eleazar, Salomeea și cei 7 sfinți macabei. Peretele de vest al naosului. 1698.



Fig. 13. Apostoli, sfinți, profeți. Stîlpul de nord-vest al naosului. 1698.

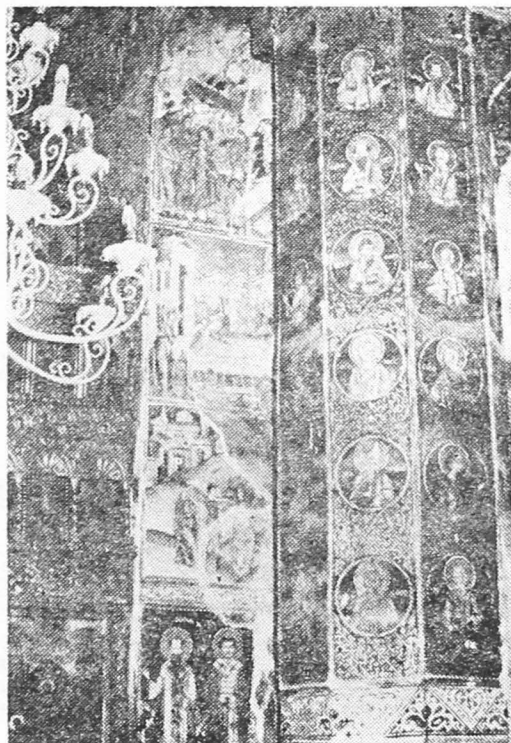


Fig. 14. Apostoli, sfinți, profeți. Stîlpul de sud-est al naosului. 1698.



Fig. 15. Maica Domnului Orantă. Cafas, semicalota de nord-vest. 1698.





Fig. 16. Maica Domnului Orantă. Glaful ferestrei de nord-vest al naosului. 1698.



Fig. 17. Adormirea Maicii Domnului. Cafas. Naos. 1698.

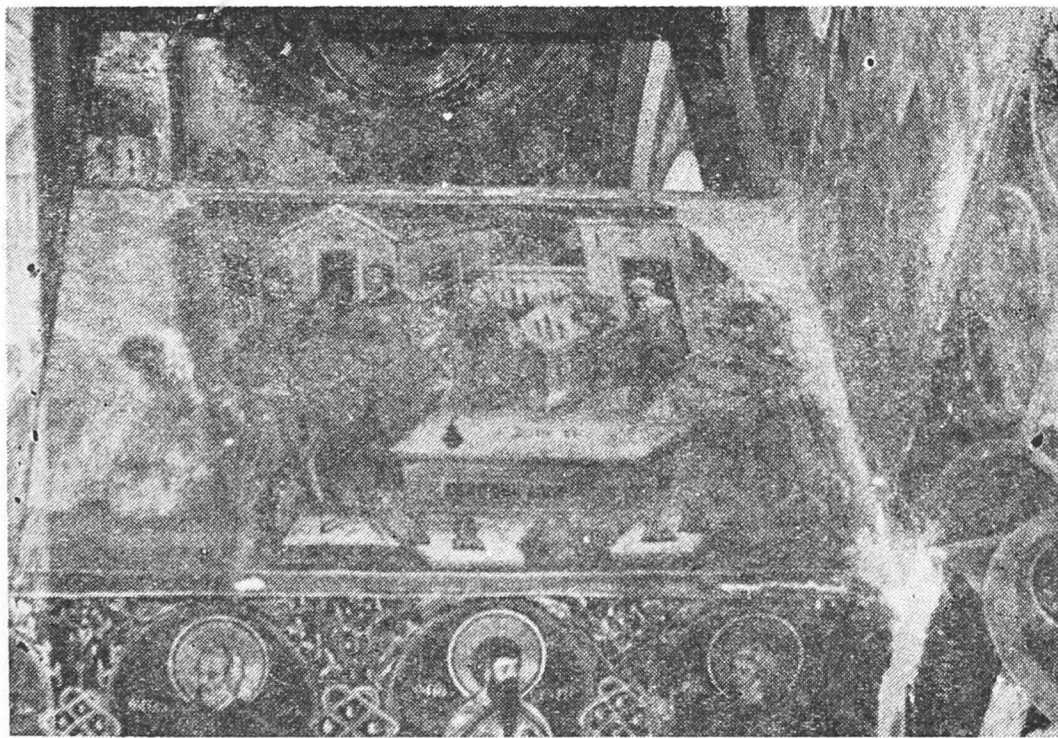


Fig. 18. Isus în fața lui Pilat. Balustrada cafasului. Naos. 1698.

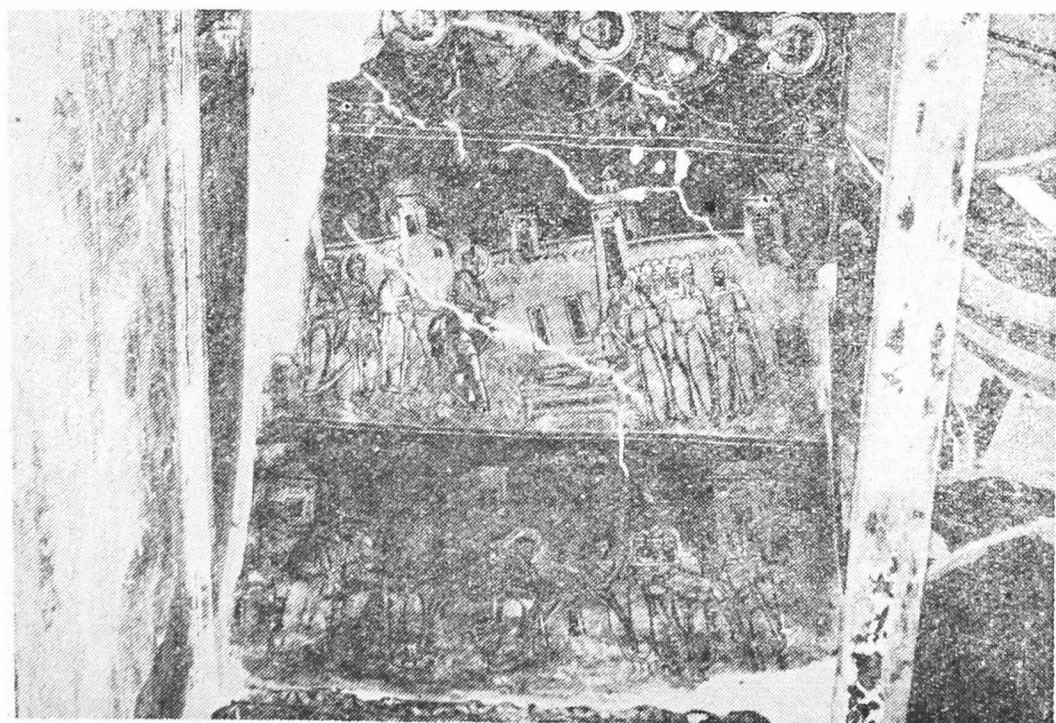


Fig. 19. Minuni ale lui Isus. Intradusul arcului nordic. Naos. 1698.



Fig. 20. Coborîrea la iad. Peretele de nord al naosului. 1698.



Fig. 21. Cina cea de taină. Peretele de sud al naosului. 1698.



Fig. 22 Jertfa lui Avram. Peretele de vest al naosului. 1698.

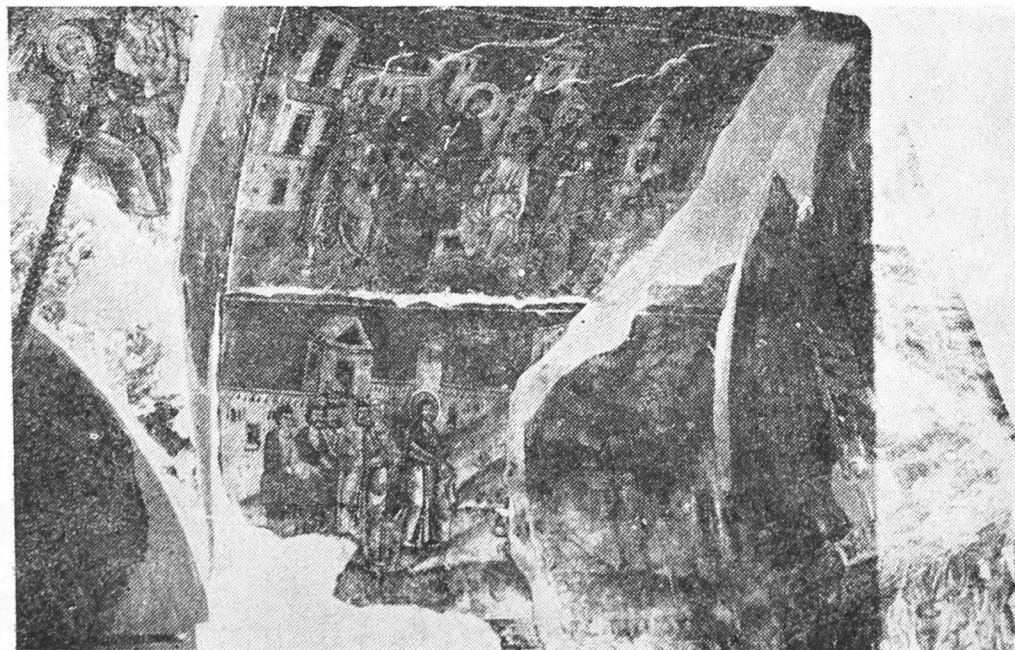


Fig. 23. Isus în templu la 12 ani. Arcul sudic. Naos. sec. XVIII.



Fig. 24. Pictură decorativă. Detaliu. Stilul de nord-vest al naosului. 1698.