

ORNAMENTICA PICTURII PE LEMN — ELEMENT DE UNITATE IN ARTA ȚĂRILOR ROMÂNE DIN SEC. AL XVII-LEA

de FLORIN ȘERBĂNESCU

Istoria artei evului nostru de mijloc înregistrează, pentru răstimpul cuprinzând ca limită finală cel de al XVI-lea veac, împliniri majore situate, cu strălucire, alături de crucialele momente și procese evolutive pe care istoria de ansamblu a statelor feudale românești și le poate revendica pe plan economic, politic, militar și cultural.

Evoluind, încă, până spre sfârșitul sec. al XVI-lea, ca și alte domenii ale artei medievale românești, în primul rînd la școala înaltelor tradiții ale apusului Bizanț, pictura pe lemn cunoaște, odată cu ultima parte a perioadei de timp abia amintite, o efervescentă innoitoare specifică, care, deși nu anulează tradiția, oferă limbajului artistic posibilități noi de exprimare, conforme cu modificările de gust ale unei societăți deschise acum mai mult și spre alte focare de cultură și artă ale vremii, cum ar fi lumea europeană a renașterii tirzii și a barocului sau aceea, luxuriantă, a orientului¹.

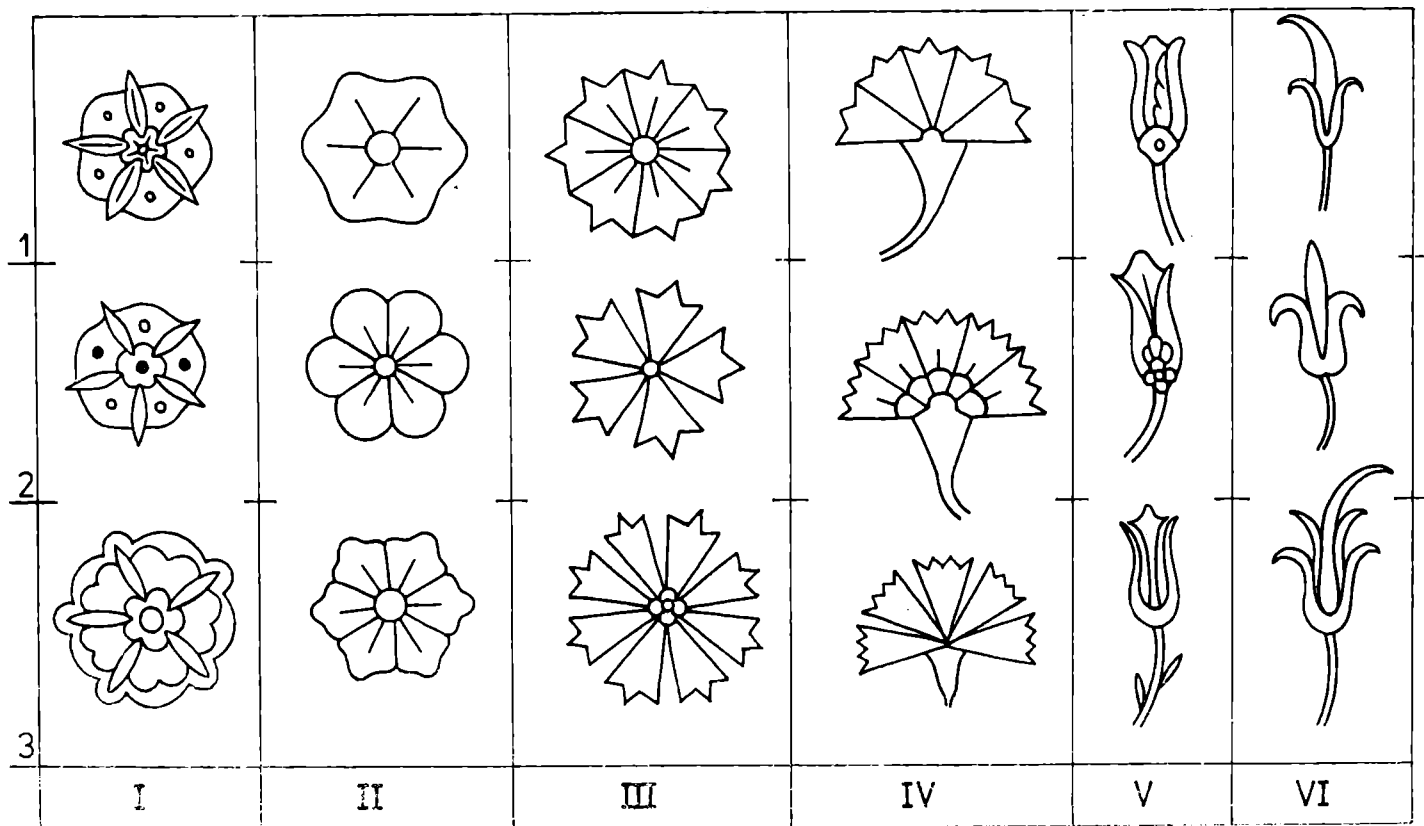
Fenomenul anume la care intenționăm să ne referim este apariția în pictura pe lemn, în sec. al XVI-lea, a unui stil și a unei tehnici pe care le-am putea, generic, numi „decorative”. Caracteristică, prin excelență, noii orientări este incizarea în stratul de preparare de grund, mai gros decît pînă acum, a unor motive ornamentale, în exclusivitate vegetal-florale, și care acoperă părțile libere din cîmpul icoanelor, adică acele părți care nu sînt ocupate de personajele pictate în tempera chenarul marginal, aureolele, puternic reliefate, și chiar cîmpul liber din panoul central. Aceste motive vegetale, incizate îndeobște în „méplat”, sînt acoperite, în final, cu foiță de aur, generînd un efect decorativ deosebit de spectaculos, a cărui dimensiune de bază se vrea a fi prețiozitatea².

Important de subliniat, pe linia aspectelor unității de viață artistică pe care le urmărim, este faptul că stilul, succint prezentat mai sus, este reprezentat în toate cele trei țări române: în Moldova, unde găsim timpurii opere lucrate în tehnica amintită³, în Țara Românească și în Transilvania.

Este cazul să ne punem întrebarea, în acest punct al discuției, asupra originii acestui nou stil apărut în pictura icoanelor. În actualul stadiu de cunoștințe trebuie să pornim, se pare, de la ideea că stilul decorativ, al motivelor incizate, nu are o origine unică. Cel dintîi element lămuritor, ce poate fi adus în discuție, este împrejurarea, deosebit de importantă pentru arhitectura interioară a vechilor noastre

¹ Problemă frecvent abordată în literatura de specialitate. Vezi, de ex.: *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, Edit. Meridiane, București, 1970, p. 12—14 și urm., 103—104 și urm., 157 și urm. (în continuare: IAP, II); Răzvan Theodorescu, *Itinerarii medievale*, Edit., Meridiane, București, 1979, p. 69—79, 155—163 (în continuare: *Itinerarii medievale*); Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, Edit. Meridiane, București, 1979, p. 22 și urm., 95—97 (în continuare: *Arta în epoca lui Vasile Lupu*); idem, *Motive ornamentale în arta moldovenească a sec. al XVII-lea*, în „Revista muzeelor și monumentelor”, Monumente istorice și de artă, an. XLVII, Nr. 2/1978, p. 70 (în continuare: *Motive ornamentale...*) etc.

² Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești*, ed. a III-a, Edit. Meridiane, București, 1976, p. 17; IAP, II, p. 77, 141; Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, p. 60.



monumentele — lăcașuri de cult, că, spre sfârșitul sec. al XVI-lea, apare și la noi iconostasul înalt, cu întreaga sa structură de icoane grupate pe cicluri, el înlocuind mai vechea timplă joasă, de tip bizantin.

Apărut încă din sec. al XV-lea, în Rusia, iconostasul aduce cu sine, ca primă și majoră consecință, sporirea sensibilă a cererilor de icoane, ca atare, implicit, proliferarea meșterilor zugravi de icoane și a operelor lor⁴.

Pe de altă parte, iconostasele sînt sculptate, modelele lor fiind, probabil, inițial, altarele de tip occidental din Transilvania și Polonia. Reliefurile lor par să fi inspirat, în primul rînd, pe meșterii care au trecut la generalizarea motivelor florale incizate și la icoane⁵.

O altă sursă de inspirație au constituit-o ferecăturile de argint sau aureolele stucate, ori numai simplu decorate cu incizii, ale unor icoane mai vechi⁶, precum și aureolele stucate din pictura murală, iar, alături de acestea, reliefurile sculptate în piatră și ornamentația, excizată „au repoussé”, a obiectelor, de argint mai ales, lucrate cu înalt meșteșug de meșterii vremii.

Rămîne, în sfîrșit, de amintit posibilitatea ca, la un moment dat, elementele definitorii ale noului stil „decorativ”, apărut și adoptat în pictura de icoane, să-și fi făcut loc în chiar manualele de zugrăvie, în așa-zisele „erminii”, colportate, în permanență și în diverse variante, de meșterii zugravi înșiși⁷.

Toate acestea vor fi condus, treptat, la formarea și consolidarea gustului pentru ornamentul reliefat și palpabil, care, pe bună dreptate, a putut fi ridicat în rangul aprecierilor, pentru sec. al XVII-lea, la nivelul unei adevărate „civilizații românești a tactilului”⁸, ceea ce înseamnă „triumful plasticității și al tactilului asupra picturalității și al vizualului”⁹, ce dominaseră arta românească în sec. XIV—XVI.

Stilul decorativ, care dă, cel dintîi, nota originală în pictura de icoane a veacului al XVII-lea, nu este altceva decît o ilustrare în plus, foarte sugestivă, a noii mode artistice împămîntenite la noi.

O observație de primă instanță, cu caracter de generalitate, ne impune ideea că, privit în ansamblu, stilul inciziei de motive ornamentale în stratul de grund al icoanelor este prezent, mai mult sau mai puțin, în toate cele trei țări române, cu-prinzînd o perioadă de timp mai întinsă, din sec. al XVI-lea și pînă spre sfîrșitul epocii medievale¹⁰.

Dacă ne referim, în schimb, explorînd unele detalii ale problemei, la reper-toriul motivelor ornamentale folosite și, mai ales, la maniera de stilizare a lor, apar necesare o serie de precizări, delimitări în timp și particularizări.

³ Vezi, de exemplu, icoanele din a doua jumătate a sec. al XVI-lea de la m-reă Humor, reproduceri color : Corina Nicolescu, op. cit., pl. 25—27 ; referiri în text și în IAP, II, p. 77, 141—142.

⁴ IAP, II, p. 76, 141 ; Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, Edit. Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 176—177.

⁵ Corina Nicolescu, op. cit., p. 17.

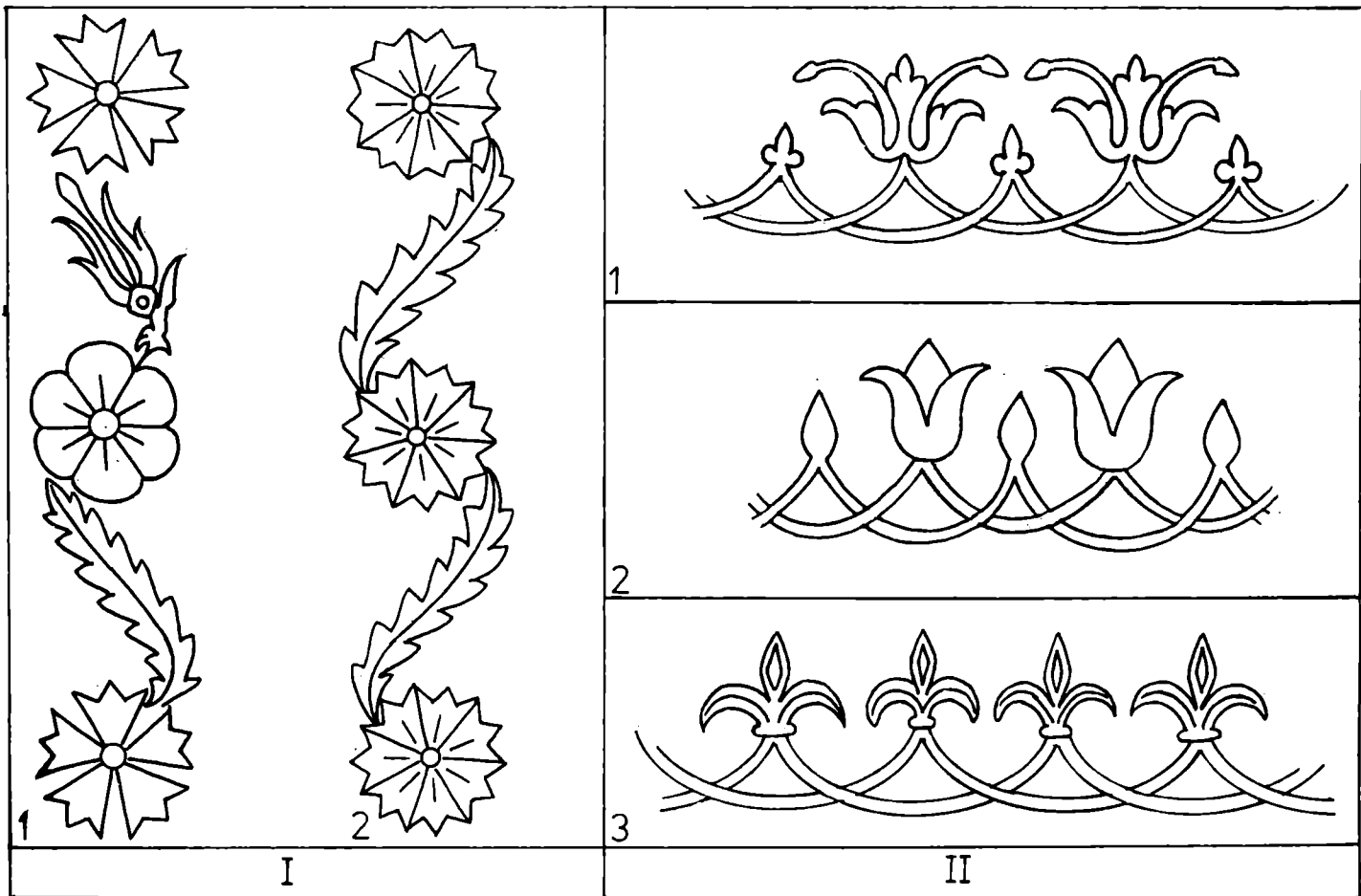
⁶ *Ibidem*, pl. 1, 2—3, 22—23, 24 ; IAP, II, p. 141.

⁷ Un exemplu, în acest sens, poate fi erminia lui Dionisie din Furna, întocmită la Athos, între 1729—1733, după modele anterioare și tradusă, pentru prima dată, în limba română, în 1805, de Macarie de la Căldărușani. Este semnificativ faptul că Dionisie, zugrav atașat tradiției bizantine și, mai exact, aceleia paleologe a „școlii macedonene”, în cadrul căreia la loc de frunte, el însuși îl așează pe Manuil Panselinos din Salonic, indică reliefaarea și decorarea cu motive ornamentale incizate numai pentru aureolele personajelor pictate pe icoane, în vreme ce fondul este recomandat a fi neted, ceea ce poate fi un indiciu în plus că, într-o fază inițială, incizarea motivelor decorative s-a limitat la aureole, pentru ca, abia mai tîrziu, ea să se extindă asupra întregului cîmp liber al icoanelor (vezi : Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, Edit. Meridiane, București, 1979, p. 60—61, 31, 39 ; *Erminia picturii bizantine, după versiunea lui Dionisie din Furna*, ed. îngrijită de C. Săndulescu-Verna, Edit. Mitropoliei Banatului, 1979, p. 39—41).

⁸ Răzvan Theodorescu, Ioan Oprea, *Piatra Trei Ierarhilor*, Edit. Meridiane, București, 1979, p. 34.

⁹ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰ Expresii mai tîrzii ale supraviețuirii stilului ca atare în domeniul picturii de icoane, vezi în IAP, II, pl. 88 (Țara Românească, școala din Cîmpulung, icoană a Sf. Ilie, lucrată de Radu zugravul) ; Corina Nicolescu, op. cit., pl. 70 (Maramureș,



Planşa B.

Astfel, îndreptându-ne atenția asupra Moldovei, constatăm că stilul decorativ nu este caracterizat, pentru sfârșitul sec. al XVI-lea și primele decenii ale sec. al XVII-lea, de un repertoriu de motive ornamentale prea unitar, varietatea fiind caracteristică de bază¹¹. Aceasta este însă perioada cînd, depășind cadrul aureolelor, ornamentica incizată invadează adesea și panoul central, precum și chenarul marginal.

Fig. 1 — „Sf. Nicolae”. Stroe din Tîrgoviște, 1644. Mănăstirea Arnota, jud. Vîlcea (în prezent la Muzeul de Artă al R. S. România).



Trecerea noului stil în Țara Românească are loc, după datele de care dispunem în momentul de față, nu mai devreme de deceniul al patrulea al sec. al XVII-lea. Dacă este să luăm în considerație datarea celor mai vechi icoane munte-nești, păstrate și cunoscute pînă astăzi, lucrate în stilul decorativ cu motive incizate, atunci momentul pe care-l avem în vedere s-ar putea plasa către 1640. Într-adevăr, cele mai vechi icoane, lucrate la sud de Carpați, cu ornamente vegetal-florale incizate, par a fi, pînă în prezent, cele datate în 1640—1644, reprezentînd pe Sf. Nicolae (fig. 1), Arhanghelul Mihail, Iisus Hristos Pantocrator și Maica Domnului cu pruncul¹². Toate sînt opere ale zugravului Stroe din Tîrgoviște¹³, realizate din porunca domnului țării, Matei Basarab, pentru ctitoria sa, mănăstirea Arnota.

La considerentul legat de datarea acestor opere de artă s-ar mai putea adăuga împrejurarea că, după moartea, în 1639, a lui Ioan, fiul lui Vasile Lupu, și după renunțul acestuia din urmă, cel puțin temporar, de a mai aspira la tronul Țării Românești, relațiile dintre Moldova și Țara Românească devin considerabil mai

biserica din Văleni, icoană a Sf. Gheorghe), pl. 75 centrul Transilvaniei, zona Huedin — Cluj, Iisus, învățător, icoană din 1750) etc.

¹¹ Vezi, prin comparație: Corina Nicolescu, *op. cit.*, pl. 25—27, 32, 34, 35; Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Artă în epoca lui Vasile Lupu*, pl. 28, 31.

¹² Reproduceri: *Icoana Sf. Nicolae* — Corina Nicolescu, *op. cit.*, pl. 46; pentru fișa de catalog vezi și p. 29, cat. 30; N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, édition de l'Imprimerie de l'État, Bucarest, 1934, I. Icônes, pl. IX, (color) *Icoana Arhanghelul Mihail* — „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, an. XXXIV, 1941, fasc. 107—110, p. 8 (color). *Icoanele Iisus Pantocrator și Maica Domnului cu pruncul* — „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, an. XXVI, 1933, aprilie-iunie, fasc. 76, p. 61, 62, fig. 12, 13. Icoanele Sf. Nicolae și Arhanghelul Mihail se află, în prezent, în expunere la Muzeul de Artă al R. S. România.

¹³ Despre Stroe din Tîrgoviște vezi și Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 287.



*Fig. 2 — „Iisus Hristos Pantocrator”.
Atelierul din Tîrgoviște, 1644—1650
(1651). Biserica din Simburești, jud.
Olt.*



*Fig. 3 — „Maica Domnului cu pruncul”.
Atelierul din Tîrgoviște, 1644—1650 (1651).
Biserica din Simburești, jud. Olt.*



*Fig. 4 — „Sf. Nicolae”. Atelierul din
Tîrgoviște, 1644—1650 (1651). Biserica
din Simburești, jud. Olt.*

strinse. Într-un asemenea context favorabil circulația meșterilor va fi fost și ea mai intensă, după cum pare, cu elocvență, să o demonstreze însăși construirea, în semn de împăcare, de către Vasile Lupu și Matei Basarab, a cite unui lăcaș de cult, fiecare în țara celui alt : Stelea, respectiv Soveja.

În Țara Românească principalul promotor al noii direcții artistice a devenit atelierul domnesc de la Țirgoviste, căruia îi datorăm și alte opere ale stilului „decorativ” cu incizii, pe lângă cele din 1644, de la Arnota. Personal, am găsit alte patru icoane împărătești, de mare valoare artistică, în comuna Sîmburești, jud. Olt, comandate aliterului amintit de marele armaș Marco Danovici¹⁴. Ele datează din perioada 1644—1650 (1651), sau, poate, mai exact, 1646—1650 (1651), când comanditarul lor figurează în documente în dregătoria de mare armaș, dregătoria amintită de inscripția de pe icoana Pantocratorului¹⁵. Pe lângă această icoană, cu Iisus Hristos (fig. 2), din ansamblul de la Sîmburești fac parte : Maica Domnului cu pruncul (fig. 3), Sf. Nicolae (fig. 4) și Adormirea Maicii Domnului, icoana de hram¹⁶.

Important de subliniat este faptul că atelierul domnesc din Țara Românească preia din Moldova stilul amintit, precum și repertoriul de ornamente al acestuia, dar nu se reduce la actul pasiv al recepției exclusive, ci elaborează vădit tehnica și maniera de stilizare, parvenind la un limbaj personal de expresie artistică, ușor de recunoscut.

¹⁴ Florin Șerbănescu, *Pictura pe lemn de la jumătatea sec. al XVII-lea la monumentul istoric din comuna Sîmburești, județul Olt*, în „Revista muzeelor și monumentelor”, Monumente istorice și de artă, an. XLVII, Nr. 2/1978, p. 78—84. Despre Marco Danovici vezi, pe larg, și Nicolae Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova*, sec. XIV—XVII, Edit. Enciclopedică, București, 1971, p. 167.

¹⁵ Florin Șerbănescu *art. cit.*, p. 79, 80, 84. În *art. cit.*, p. 84, datam icoanele de la Sîmburești între 1646—1650 (1651). Față de această datare aducem aici următoarele precizări : Nicolae Stoicescu, în *op. cit.*, p. 167, îl indică pe Marco Danovici ca mare armaș în perioada 1644, mai 1 — ante 1652, ian. 15, fapt care, discutând numai limita inferioară a intervalului, este posibil, întrucât Marco figurează, pentru ultima dată, în dregătoria anterioară, de mare paharnic, la 22 decembrie 1643. Rămâne, însă, de explicat informația pe care ne-o dă Ion Ionașcu, publicind integral textul unui document, (*in Biserici, chipuri și documente din Olt*, vol. I, Edit. Ramuri, Craiova, 1934, p. 57—58), după care, la 23 aprilie 1645, în dregătoria de mare armaș se afla un anume Ivașcu Ceparu, fiu al lui Stanciu Logofăt. Dacă admitem ca exacte ambele informații concluzia nu poate fi decât una singură : aceea că dregătoria de mare armaș a lui Marco este întreruptă, în prima ei parte, pentru o perioadă ce cuprinde data de 23 aprilie 1645, de vel armășia lui Ivașcu Ceparu. Într-o asemenea situație, datarea icoanelor între 1644—1650 (1651) prezintă limitele maximei siguranțe. Probabilitatea, însă, ca, în cadrul acestui interval de timp, icoanele să fi fost lucrate abia după reluarea dregătoriei de mare armaș de către Marco, dregătorie în care, cu certitudine, îl regăsim la 23 aprilie 1646, este considerabil mai mare. Faptul nu ține numai de lungimea celei de-a doua mari armășii a lui Marco, în comparație cu prima, ci și de împrejurarea că același mare armaș este consemnat și ca ctitor al bisericii ce adăpostește icoanele (vezi Florin Șerbănescu, *art. cit.*, p. 79, inclusiv notele 19, 11 : N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 167. Marco e menționat ca atare de însăși pisania monumentului care, deși datînd de la începutul sec. al XIX-lea, atestă, desigur, o informație mai veche, cunoscută și în tradiția locală). Ori, dacă icoanele au fost comandate de Marco armașul special pentru biserica ctitorită de el, cum aproape sigur a fost cazul aici, devine neîndoielnic faptul că ele nu pot fi mai timpurii decât însuși monumentul în care se află și a cărui zidire, presupusă a fi în legătură cu apogeul carierei politice a acestui boier, a fost săvîrșită, se pare, conform aceleiași tradiții locale, cu unele dificultăți legate de lipsa mîinii de lucru, deci, foarte probabil, într-un timp nu prea scurt. Dacă mai avem în vedere și tehnica superioară în care au fost lucrate ornamentele incizate ale icoanelor de la Sîmburești, față de acelea ale icoanelor de la Arnota, dateate prin 1644, putem admite, pentru actualul stadiu al cercetărilor, următoarea concluzie : 1. datarea icoanelor în funcție de principiul maximei certitudini : 1644—1650 (1651) ; 2. probabilitatea cea mai mare, în cadrul acestui interval : 1646—1650 (1651).

¹⁶ Florin Șerbănescu, *art. cit.*, fig. 5.

Procesul de elaborare se evidențiază, într-o primă etapă, în caracterul unitar al ansamblului de la Arnota din punctul de vedere al viziunii stilistice, al repertoriului ornamental și al tehnicilor de lucru. Pe aceleași coordonate se constituie un caracter unitar similar al ansamblului de la Simburești. Între cele două grupe de icoane se manifestă însă, ca o nouă etapă de elaborare, și o anumită superioritate a concepției, printr-o mai mare densitate a motivelor ornamentale, ca și o superioritate a tehnicilor de incizare, ambele în favoarea operelor de la Simburești. În sfârșit, dincolo de aceste ușoare deosebiri, se impune, cu pregnanță, aspectul general de unitate, ținând de maniera școlii de la Tirgoviște, privită în ansamblu.

Pe baza maturizării limbajului plastic al școlii munteștii, Țara Românească intervine și ea activ în raporturile artistice cu Moldova. Avem dovezi certe ale prezenței unor meșteri iconari din Țara Românească dincolo de Milcov, cum ar fi acel zugrav Tatomir care, în 1651, lucrează, în Moldova, o icoană a arhanghelului Mihail tocmai în stilul avut de noi în vedere, cu motive vegetale incizate¹⁷.

Se ajunge astfel, în deceniile de la jumătatea sec. al XVII-lea, în pline epoci culturale ale lui Vasile Lupu, și, respectiv, Matei Basarab, la o fază decisivă a configurării trăsăturilor unitare în aplicarea stilului decorativ cu incizii în țările române. Se poate adesea vorbi de folosirea unui repertoriu ornamental înrudit, mergând, uneori, chiar pînă la pregnante identități de stilizare, la care se adaugă și o anume viziune, îndeobște asemănătoare, în repartizarea ornamentelor pe suprafață, deci în compunerea ritmicității decorative a ansamblului.

Dintre icoanele moldovenești care constituie sugestiv argumente în sprijinul ideii menționate, de unitate stilistică, menționăm aici câteva: Iisus Pantocrator (fig. 5), datînd din 1666, aflată în colecția Mitropoliei Moldovei¹⁸, apoi icoana sfinților Teodor Tiron și Teodor Strilat (fig. 6), datorată, împreună cu un Iisus Pantocrator, lui Grigorie din Bierilești, amîndouă datate în 1665 și aflate, în prezent, în biserica Sfinții Teodori din Iași¹⁹. Aceștia li s-ar putea adăuga și altele, cum ar fi acel Iisus Hristos binecuvîntînd (fig. 7) sau Maica Domnului cu pruncul, opere ale unui Maler Baraski, lucrate în 1643 și provenite de la Vinători-Neamț²⁰.

Deși, în mod deliberat, nu ne-am propus să facem, în acest context, referiri la stilul picturii propriu-zise în tempera, tratînd numai aspectele legate de ornamentica incizată, trebuie, totuși, să nu omitem precizarea că, în ceea ce privește pictura icoanelor în discuție, în special la cele din Moldova, putîm apărea unele deosebiri de stil.

Astfel, în vreme ce tradiția locală răzbate cu vigoare în icoane ca acelea ale lui Grigorie din Bierilești, alte opere vădesc anumite înrîuriri, fie ale picturii occidentale, fie ale celei rusești²¹. Dincolo de asemenea firești particularități, ținînd de formația artistică a fiecărui meșter iconar, se impune, însă, cu pregnanță, acel climat de unitate a repertoriului ornamental, mergînd chiar, după cum încercăm să exemplificăm prin cele câteva icoane reproduse alăturat, pînă la elocvente identități de stilizare a unor ornamente.

În ceea ce privește repertoriul propriu-zis de motive decorative, regăsit edificat atît în icoane moldovenești, cit și în opere din Țara Românească, prezentăm o selecție de șase asemenea categorii de ornamente florale (planșa A), în cadrul cărora am ales cite trei variante apropiate de redare, deși numărul acestora este, evident, mai mare.

Categoria I grupează motive ce amintesc de florile de căpșun, frag etc. (AI—1,2), precum și de flori ca cele cu petale bilobate de măceș sau mărtișor (AI—3). În toate aceste reprezentări separele apar, cu pregnanță valoare decorativă, între petalele florii.

Categoria II prezintă diferite stilizări ale unui model floral care, la origine, va fi putut fi, de exemplu, margareta. Primele două categorii pot fi reunite și sub denumirea generic-convențională de rozete.

¹⁷ IAP, II, p. 143.

¹⁸ Vezi și Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, pl. 46.

¹⁹ Ibidem, pl. 34, 35.

²⁰ Ibidem, pl. 44—45; IAP, II, pl. 215 (cu ansamblul iconostasului). În prezent întregul iconostas se păstrează la m-reă Neamț.

²¹ Vezi Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, p. 59—62.

Categoria III grupează variante de redare frontală a garoafei sau, în poziția A III—3, și a albastrelor.

Categoria IV este rezervată garoafei-profil.

Categoria V cuprinde reprezentări profil, sau secțiuni-profil, ale lălelei.

Categoria VI prezintă diferite forme ce amintesc de crin sau de floarea de rodie.

Ne facem o datorie din a preciza că regăsirea, într-un ornament, a unei forme florale din realitate, prin care acesta poate fi, în mod expres, definit, este un lucru, de multe ori, posibil, alături, însă, destul de delicat, purtând oarecum pecetea convenționalului. Faptul își găsește explicația în maniera și măsura în care respectivul ornament este stilizat de un meșter sau altul, precum chiar și de unul și același zugrav iconar. De asemenea, parte dintre ornamentele în discuție, prin redarea artistică transfigurat-sintetică, fie că își pot găsi corespondențe chiar mai numeroase, decât am menționat noi, în flora reală, fie că, dimpotrivă, se îndepărtează, mai mult sau mai puțin, de un model real foarte tranșat.



Fig. 5 — „Iisus Hristos Pantocrator”. Detaliu. Moldova, 1666 (colecția Mitropoliei Moldovei).

Rămâne, însă, oricum, de subliniat faptul că în ornamentală unul dintre imperatiile artistice ale vremii îl constituie apropierea, mai declarată decât pînă acum, de realitate, prin tendința contrabalansării non-figurativului geometric de către ornamentală figurativă vegetal-florală, cu sau fără tendințe geometrizante, care ce va fi continuată și chiar amplificată în deceniile de la sfîrșitul sec. al XVII-lea și în sec. al XVIII-lea²². Climatului acestor exprimări decorative este conferit de



Fig. 6 — „Sfinții Teodor Tiron și Teodor Stratilat”. Detaliu. Grigorie din Bierilești, 1665. Biserica Sfinții Teodori, Iași.

²² Idem, *Motive ornamentale...*, p. 70—72 (vezi și sugestivul tabel sintetizator de la p. 78). Pentru definirea conceptelor folosite vezi: Florentina Dumitrescu, *Geometricul în decorația sculptată medievală din România, Bulgaria și Iugoslavia* în „Studii și cercetări de istoria artei”, seria artă plastică, tom. 25, 1978, p. 45, 49.

înfrîurirea exercitată asupra artei ultimelor veacuri ale evului nostru mediu de către ecurile, deja amintite, ale renașterii tîrzii și ale barocului, de sorginte central și vest-europeană, precum și ale artei orientale care, toate, își vor găsi, în țările române un fericit mediu de confluență²³.

Înrudirile de stil și de stilizare a ornamentelor invocate, între opere din Țara Românească și Moldova, transpar, cu forța evidenței, fie și prin simplă indicare, în dreptul cîtorva categorii de motive florale, dintre cele prezentate, în primul rînd semnificative, a unor icoane, alături reproduse, pe care acestea pot fi regăsite :

- A I { A I 1—fig. 2, 3, 4 (Țara Românească) ; fig. 5 (Moldova)
A I 2—fig. 1 (Țara Românească)
A I 3—fig. 6 (Moldova)
- A III { A III 1—fig. 2, 3, 4 (Țara Românească)
A III 2—fig. 1 (Țara Românească)
A III 3—fig. 7 (Moldova)
- A IV { A IV 1—fig. 1 (Țara Românească) ; fig. 5 (Moldova)
A IV 2—fig. 3 (Țara Românească)
- A V { A V 1—fig. 1 (Țara Românească) ; fig. 6 (Moldova)
A V 2—fig. 3 (Țara Românească)
A V 3—fig. 5 (Moldova)

Se cuvine menționat faptul că tabelul de mai sus, avînd, pe de o parte, doar caracter de exemplificare și referindu-se, pe de altă parte, în exclusivitate, la cele numai cîteva icoane reproduse în însoțirea prezentelor considerații, nu și-a propus să epuizeze, pe linia reliefării aspectelor de unitate urmărite, întreaga gamă, mai larg cuprinzătoare, a surselor fiecărei variante ornamentale în parte, dintre cele prezentate în planșa A.

Alte elemente de unitate în ornamentica unor icoane le constituie tipurile de chenare marginale din planșa B I.

Astfel : B I 1 prezintă o alternanță combinată : garoafă frontal, frunză crestată, rozetă-margaretă, lelea, garoafă frontal etc. (fig. 1).

B I 2 prezintă o alternanță simplă : garoafă frontal, frunză crestată, garoafă frontal, frunză crestată etc. (fig. 3, 4).

Uneori, neregulat, trifoiul cu patru foi intervine în această alternanță simplă, înlocuind garoafa (fig. 3, 4).

La categoriile ornamentale menționate se adaugă, cu valoare de unitate majoră, aureolele, puternic reliefate, decorate, în unele cazuri, asemănător chenarelor marginale (fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6).

În sfîrșit, nu trebuie omise cartușele cu inscripții care, de multe ori, au forme comune, după cum și caracterele literelor incizate sînt, adesea, practic identice (fig. 1, 2, 3, 4).

În ceea ce privește aspectul unitar al raporturilor artistice dintre pictura pe lemn din Țara Românească și Moldova, asupra căreia, pe de o parte, ne-am referit pînă aici, și o serie de opere ale aceluiași gen din Transilvania, pe de altă parte, se cuvine remarcată conturarea, în a doua jumătate a sec. al XVII-lea, a unei înrudiri în folosirea stilului și tehnicii pe care le-am numit „decorative”²⁴.

Un prim exemplu, în acest sens, l-ar putea constitui o icoană a Maicii Domnului cu pruncul dăruită, în 1681, bisericii din Nicula Transilvaniei, de Ioan Cupșa, nemeș din același sat (fig. 8)²⁵. Pictată pe lemn de brad de preotul Luca din Iclodul Mare, nefiind, totodată, unica operă care ni s-a păstrat dintre cele lucrate de acest zugrav transilvănean, icoana menționată ne reamintește aureolele reliefate și fondul, bogat decorat cu motive vegetal-florale, pe care le-am întîlnit în Moldova și Țara Românească. Recunoaștem chiar o serie de motive apropiate de cele pe care le-am prezentat în categoriile I—II și VI din planșa A.

Un alt exemplu edificator este cel al icoanei „Deisis”, din biserica Sf. Nicolae din Hunedoara, semnată de meșterul Constantin și datată în 1654 (fig. 9). Această

²³ Vezi, mai sus, nota 1.

²⁴ Vezi nota 9 de mai sus.

²⁵ IAP, II, pl. 335. Pe larg despre această icoană și despre interesanta și zbuciumata sa istorie vezi Iuliana Dancu, Dumitru Dancu, *Pictura țărănească pe sticlă*, Edit. Meridiane, București, 1975, p. 41—46.



Fig. 7 — „Iisus Hristos Pantocrator“. Maler Baraski, 1643. Provine de la Vinători, jud. Neamț (în prezent la mănăstirea Neamț).



Fig. 8 — „Maica Domnului cu pruncul“. Luca din Iclodul Mare, 1681. Transilvania, Nicula, biserica ortodoxă.



Fig. 9 — „Iisus Hristos Pantocrator“. Constantin zugravul, 1654. Hunedoara, biserica Sf. Nicolae.

operă, făcând parte dintr-un ansamblu de icoane împărătești, în care mai figurează și o icoană a Adormirii Maicii Domnului, lucrată de același zugrav,²⁶ vedește o puternică înrîurire a stilului decorativ, în special din Țara Românească, într-o zonă în care foarte aproape, într-o ruină de la Riu de Mori, se mai văd, încă, picturi cu aceeași influență, datînd din 1692²⁷.

Icoana menționată prezintă identități cu stilul muntenesc în ce privește aureola stucată în relief, chenarul marginal, reliefat și el față de panoul central, cartușele cu inscripții și forma literelor, care amintesc, pînă la detalii, maniera școlii de la Tirgoviște. Esențial semnificativă este și concepția de decorare a aureolei și a cadrului marginal, prin ornamente florale incizate, unite prin vrejuri arcuite și împletite. Măsura în care această opțiune decorativă își găsește corespondențe și înrudiri la sud de Carpați, în arta din Țara Românească, este ilustrată, desigur numai cu simplul titlu exemplificator, prin categoria II de ornamente din planșa B. Astfel B II 2 prezintă un detaliu de ornament de pe aureola lui Iisus Hristos din icoana de la Huneodara, care cuprinde o alternanță de boboci și de flori stilizate, de crin sau de lalea, înălțuite prin vrejuri arcuite și împletite. Identic înălțuite prin vrejuri ca în schița B II 1 se prezintă bobocii și florile de crin stilizate pe operele de artă de la Simburești, din Țara Românească, anume pe chenarele marginale ale icoanelor Iisus Hristos Pantocrator (fig. 2) și Adormirea Maicii Domnului²⁸, precum și pe aureola Maicii Domnului din reprezentarea ei cu pruncul (fig. 3).

Schița B II 3 prezintă o succesiune înălțuită de flori de crin sculptate în piatră pe portalul, din 1541, de la intrarea în biserica mănăstirii Tismana²⁹. Aspectul identic al vrejurilor arcuite și împletite denotă, exemplificator, o filiație mai veche a unui atare tip de ornament, cu ecouri venind din alte domenii ale artei feudale spre pictura pe lemn, respectiv spre repertoriul acestuia de motive vegetal-florale incizate³⁰.

Sugestia viabilității unor filoane de unitate între ornamentica unor opere de artă din Transilvania, Țara Românească și Moldova ni se pare a fi, pentru perioada istorică la care ne referim, consolidată, odată în plus, de termenul de comparație pe care-l oferă motivelor decorative din categoria B II biserica Trei Ierarhilor din Iași.

Ne referim, anume, la faptul că motivul succesiunii unor stilizări florale, legate între ele, la partea inferioară, prin două rînduri de vrejuri, multiplu semicircular arcuite și împletite, este prezent și în densa decorație, de factură accentuat orientală, armeano-georgiană mai ales, sculptată în piatră pe pereții exteriori ai renumitei ctitorii a lui Vasile Lupu³¹. Îl întîlnim în cele dintîi frize care încing, la bază, atît monumentul, în ansamblu, cît și cele două turle³². Într-o dispunere dreptunghiulară, motivul apare, de asemenea, deasupra intrării în pronaos, încadrînd, ca un chenar, pisană³³.

²⁶ IAP, II p. 169; Marius Porumb, *Pictura românească din Transilvania*, I (sec. XIV—XVII), Edit. Dacia. Cluj-Napoca, 1981, p. 85—87.

²⁷ *Ibidem*, p. 168.

²⁸ Această icoană, ca și precedenta, prezintă, pe o latură, variația unei simplificări accentuate a motivului ornamental, deși împletirea vrejurilor arcuite se menține, în esență. Asemenea variații simplificatoare, pe care le-am semnalat și pentru celelalte două icoane de la Simburești (Maica Domnului cu pruncul și Sf. Nicolae), privind, însă, alt motiv ornamental, nu pot fi puse decît pe seama unei lipse de rigurozitate din partea zugravului iconar.

²⁹ IAP, vol. I, Edit. Meridiane, București, 1968, pl. 255; Rada Teodoru, *Mănăstirea Tismana*, Edit. Meridiane, București, 1966, pl. 15.

³⁰ Vezi și lespezea de mormînt, cu motiv decorativ asemănător, a Irinei (+1576—1577), soția lui Albu Golescu, înmormîntată în biserica fostei mănăstiri Vierosi. Tranziția de la repertoriul decorativ, predominant geometric, pînă atunci, în Țara Românească, către cel vegetal floral e și mai vizibilă în acest caz (IAP, I, pl. 254 și p. 283).

³¹ Despre ornamentația exterioară, sculptată, a Trei Ierarhilor vezi Răzvan Theodorescu, Ioan Oprea, op. cit.; Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, p. 41—44; N. Grigoraș, *Biserica Trei Ierarhi*, Edit. Meridiane, București, 1965, p. 12—14.

³² Răzvan Theodorescu, Ioan Oprea, op. cit., fig. 20, 38, 41, 42, 43; IAP, II, pl. 173, N. Grigoraș, op. cit., pl. 9, 15, 21, 22, 24, 25.

³³ N. Grigoraș, op. cit., p. 7, pl. 2.

Tot cu rol de ancadrament, el urmărește traiectul, de astă dată semicircular, al arhivoltei ce delimitează luneta cu stema Moldovei³⁴.

Un alt aspect, parțial prefigurat mai sus, pe care, fie și numai enunțat, trebuie să-l avem în vedere, este acela că unele dintre motivele repertoriului ornamental folosit masiv de zugravii iconari, reprezentanți ai stilului decorativ cu incizii din sec. al XVII-lea, sînt mai de timpuriu apărute pe melegurile noastre. Prezența lor se plasează în contextul general al ornamenticii de tip vegetal-floral, care, deși situată, pînă în sec. al XVI-lea, în conul de umbră al predominanței geometrismului, nu lipsise, totuși, a se face simțită, mai mult, de exemplu, în Moldova și mai puțin în Țara Românească³⁵, și iarăși, ceva mai mult, în unele domenii ale artei feudale și mai puțin, sau chiar cu totul sporadic, în altele, cum este cazul picturii de icoane³⁶.

Repertoriul ornamental pe care-l avem, în particular, în vedere, în planșele A și B, precum și ornamentica vegetal-florală, privită în general, își dobîndesc treptat caracterul accentuat programatic, începînd, după cum deja am amintit, odată cu ultima parte a veacului al XVI-lea, continuînd în cel următor³⁷ și atingînd pragul înfloririi depline în epocile lui Vasile Lupu și Matei Basarab, sau, altfel spus, în deceniile de la mijlocul secolului al XVII-lea.

Este perioada cînd motivele decorative la care ne raportăm invadează, în cadrul unei adevărate mode a timpului, mai toate domeniile artei feudale: sculptura în piatră și în lemn, pictura murală, broderia, miniatura, argintăria etc. Pictura pe lemn se înscrie și ea, în sensul și măsura pe care am încercat să le prefigurăm în rîndurile de față, pe făgașul general adoptat de arta vremii din țările române. Gama specifică de ornamente revine peste tot, cu asiduitate, în forme identice, asemănătoare sau variate, constituînd unul din acele atît de dezbătute elemente de fast și somptuozitate, care făceau epocă în perioada, bine denumită dintr-un anume punct de vedere, a „oamenilor noi”, „homines novi”³⁸, fără ascendență în vechile familii domnești, sau cu origine domnească, mai mult sau mai puțin, discutabilă, „oameni noi” cum au fost, în acest al XVII-lea veac, un Ieremia Movilă, Vasile Lupu, Matei Basarab, Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu, pentru a-i aminti numai pe cei mai reprezentativi și care au ajuns în scaunul domnesc al uneia din țările române. Fastul prețios, somptuozitatea strălucitoare au constituit pentru asemenea „homines novi”, pentru unii mai mult, pentru alții ceva mai temperat, una dintre modalitățile de legitimare a autorității și un însemn al izbîndei sociale. Înaltul patronaj al domniei asupra noului stil devine, într-un atare context, un firesc postulat, explicînd, odată mai mult, noile sinteze caracteristice artei românești a sec. al XVII-lea.

Această receptare de elemente, provenite, în principal, fie din Occidentul renașterii tîrzii și al barocului, trecut, îndeobște, prin filtrul Poloniei, fie din Orientul turco-persan sau armean-georgian³⁹, a fost grefată însă pe tradițiile și specificul artei românești, ajungîndu-se la o sinteză autohtonă specifică, înconfundabilă și creatoare.

Dacă este să căutăm originile motivelor ornamentale, vegetal-florale, utilizate, alături de alți artiști, și de meșterii iconari din țările române, pe la jumătatea sec. al XVII-lea, le vom găsi, în majoritatea cazurilor, în arta orientală, chiar dacă unele dintre ele vor fi pătruns și prin filiera occidental-europeană⁴⁰.

Asemenea elemente de decorație definesc, credem, în mare măsură, acea sugestiv denumită etapă a „barocului ortodox postbizantin”⁴¹, cristalizat cu nu multă vreme înaintea pătrunderii la noi a însemnelor propriu-zise ale barocului occidental, al cărui cap de serie pare a fi, în spațiul extra-carpatic, biserica Göllei din Iași,

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Motive ornamentale...*, p. 70.

³⁶ Orientativ vezi Corina Nicolescu, op. cit., pl. 1—24.

³⁷ Una dintre cele mai caracteristice expresii timpurii ale noii orientări, cu referire specială la categoriile de ornamente din planșa A, este acoperămîntul de mormînt, de factură manieristă, al lui Ieremia Movilă, pe care apar lalele, garoafe profil și crini (Răzvan Theodorescu, *Itinerarii medievale*, p. 155 și urm., fig. 35).

³⁸ Ibidem, p. 39 și urm.

³⁹ Vezi nota 1 de mai sus.

⁴⁰ Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Motive ornamentale...*, p. 75.

⁴¹ Răzvan Theodorescu, *Itinerarii medievale*, p. 162.

ctitorită de Vasile Lupu și terminată de fiul acestuia, Ștefăniță⁴². Fastul, strălucirea, somptuozitatea aulică ce animă operele acestui baroc postbizantin românesc, sint, de fapt, specifice, pe fondul unor particularități spiritual-culturale, atât luxuriantei ornamenticii orientale, cât și barocului occidental.

Pe calea, deci, a unor afinități de principiu, stiluri și repertorii ornamentale esențial diferite, precum cele de mai sus, se vor putea înscrie, spre finele veacului, în spațiul românesc, pe un unic făgaș al expresiei, generind, pe fondul perpetuării ornamenticii de inspirație vegetal-florală, tot mai lămuritele forme ale unei mutații stilistice, preponderent occidental-barocizante. Ne putem referi, ca semnificativ exemplu, la epoca de mare înflorire culturală și artistică a lui Constantin Brâncoveanu, cind formele ornamentale de la jumătatea sec. al XVII-lea dobîndesc, de cele mai multe ori, forme mai pline, mai bogate, unele motive dispar, iar cele rămase, sau mai nou adoptate, capătă o ritmicitate nouă, mai unduitoare și mai rotunjit-luxuriantă, într-un cuvînt, mai declarat barocizantă⁴³.

O asemenea stare de lucruri se reflectă și în pictura de icoane a epocii brâncovenești unde, de exemplu, pe tronul împărațesc, frecvent introdus acum, apar motive ornamentale stilizate în sensul mai sus amintit⁴⁴. Ele sînt, însă, departe de stilul de la jumătatea sec. al XVII-lea, deși constituie, în parte, o rezultată a transformării acestuia din urmă. Deosebirea începe, însă, chiar înaintea detaliilor de stilizare, căci ornamentele vegetal-florale de pe icoanele brâncovenești nu mai sînt incizate în stratul de grund, ci se înscriu, din punctul de vedere al tehnicii, în ansamblul firesc al picturii în tempera, nelipsit, este adevărat, de același fond de aur, acum aplatizat.

Cît privește evoluția în perspectivă a ornamenticii de factură vegetal-florală, privită în general, ea își va păstra importanța pe parcursul sec. al XVII-lea, în variate forme, asupra cărora, însă, nu ne-am propus să stăruim în prezentul context.

În încheiere ne simțim datori a reveni cu precizarea să stilul decorativ, al motivelor vegetale incizate în grundul icoanelor și aurite, nu este singurul care se exprimă, în arta picturii pe lemn, nici chiar în deceniile de la mijlocul sec. al XVII-lea. Dominînd însă, am zice, cu o anumită autoritate, epoca respectivă, el ne-a inspirat, cu forța evidenței, prin trăsăturile sale definitorii, ideea prezentării de față, care, fără a-și fi putut propune epuizarea unui subiect de largă reverberație în arta medievală românească, a urmărit numai evidențierea unui element sugestiv în plus al unității permanente a românilor de pretutindeni⁴⁵.

L'ORNEMENTATION DE LA PEINTURE SUR BOIS — ÉLÉMENT D'UNITÉ DANS L'ART DES PAYS ROUMAINS DU XVII^e SIÈCLE

R é s u m é

En abordant plusieurs aspects concernant l'ornementation incisée de la peinture sur bois du XVII^e siècle des pays roumains, la communication se propose de mettre en évidence l'existence en ce domaine de l'art féodal d'un climat stylistique ayant certaines tendances convergentes, d'unité, entre la Valachie, la Moldavie et la Transylvanie.

Les traits communis se rapportent au repertoire de motifs incisés employé et même à la manière de stylisation de ceux-ci, ce qui nous mène, dans les plus éloquents des cas, vers des identités dans la rythmicité décorative de l'ensemble.

Il s'agit dans ce cas d'un autre exemple concernant l'unité permanente de Roumains de partout, des étroites relations continuellement manifestées entre les trois pays roumains, exemple offert cette fois par un certain chapitre de l'histoire de l'art. Il s'agit en fin de compte d'une nouvelle et suggestive expression de l'unité du peuple roumain.

⁴² Ibidem, p. 73; Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Artă în epoca lui Vasile Lupu*, p. 49.

⁴³ Vezi IAP, II, p. 86—91 și urmă.

⁴⁴ Ibidem, p. 77, pl. 85, 86; vezi și Corina Nicolescu, op. cit., pl. 53 (color).

⁴⁵ Apariția, după predarea manuscrisului, a lucrării lui Marius Porumb, *Pictura românească din Transilvania, I (sec. XIV—XVII)*, Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, nu ne-a permis utilizarea ei, fapt care sugerează posibilitatea unei reluări, confirmări și consolidări a problematicei aici în discuție.