

# ANSAMBLURILE DE PICTURĂ DE LA MĂNĂSTIREA PLĂTĂREȘTI ȘI BISERICA DIN DOBRENI

CORNELIA PILLAT

Deoarece primii treizeci de ani ai secolului al XVII-lea au fost neliniștiți de numeroase schimbări de voievozi, o înflorire culturală și artistică a fost greu să se dezvolte. Din al treilea deceniu, Matei Basarab, luptând pentru tron, a câștigat domnia pentru timp mai îndelungat (1632–1654). Militar și diplomat lucid el își consolida țara, dorind în aceeași măsură să reînsofletească cultura din vremea lui Neagoe Basarab, înaintașul său cu un secol și mai bine, căci – după cum se știe – păstrarea riguroasă a ortodoxismului pur și a vechei slavone ca limbă de cult, însemna atunci, ca și altădată, pentru toată lumea sud-estului european, un mijloc de rezistență împotriva stăpînilor turci. Prin așezarea țării sale, Matei Basarab era deci antrenat în acest curent, contemporanii occidentali socotindu-l un sprijin important într-un eventual război antiotoman<sup>1</sup>.

Matei Basarab nu era el însuși un intelectual al vremurilor sale, cum fusese Neagoe Basarab<sup>2</sup>, și nici un deliberat mecena și un inițiator al unor frumoase ansambluri artistice cum va fi Constantin Brîncoveanu, la curtea căruia vor străluci însemnați prelați ai răsăritului ortodox și cunosători ai clasicismului antic și ai Renașterii, avînd în fruntea lor pe învățatul stolnic Constantin Cantacuzino<sup>3</sup>. El corespundea însă epocii sale, căci bunul simț îl făcea să atragă în jurul său pe cei mai învățați oameni pe care îi avea la îndemînă și care, sub oblăduirea sa, au început să răspîndească cultura și în limba națională<sup>4</sup>.

Personalitățile importante, care au dat impuls vieții intelectuale și care au hotărît coordonatele ce vor sta la baza eflorescenței culturale de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, au fost, după cum se știe, Udriște Năsturel<sup>5</sup>, cumnatul voievodului, mitropoliei țării, Teofil și Ștefan, precum și Pantelimon Ligarides, grec din Chios, umanist, erudit și teolog, chemat la Iași de Vasile Lupu, dar oprit la Tirgoviște de postelnicul Constantin Cantacuzino pentru a fi preceptorul fiilor săi și a încă zece fii de boieri<sup>6</sup>. Iar cînd a fost să ceară sprijin și îndrumare pentru reînsofleteșrea activității tipografice, Matei Basarab s-a adresat strălucitului apărător al ortodoxismului, mitropolitului Kievului, Petru Movilă<sup>7</sup>.

Dar încercarea de a întări tradițiile ortodoxismului sub scutul medieval al limbii slavone nu va reuși, căci pentru educarea clerului, pentru care slavona devenea tot mai în afara înțelegerii, cît și pentru culturalizarea laicilor în vederea înarmării atît împotriva pericolului protestant cît și a celui catolic, sub mitropolitul Teofil și mai ales din iniția-

tiva mitropolitului Ștefan<sup>8</sup>, alături de tipăriturile slavone încep să fie traduse în românește cărțile eclesiastice și legile de drept bizantine. Cu aceeași intenție de popularizare și de îmbogățire a patrimoniului cultural tradusesse și Udriște Năsturel, într-o înflorită limbă literară, romanul lui Varlaam și Ioasa<sup>9</sup>. Munca de mlađiere a limbii noastre, în stare să redea în chip expresiv Biblia, tradusă în 1688 de frații Greceanu, începe acum.

Lui Pantelimon Ligarides, la cursurile căruia se preda paralel în greacă și latină, i se datora formarea intelectuală a cîtorva din membrii unei generații care va sprijini năzuința către o adevărată renaștere culturală, ce se va manifesta începînd cu domnia lui Șerban Cantacuzino, înfăptuindu-se – pe măsura noastră – sub Constantin Brîncoveanu.

Aceleași curente care străbăteau literatura se percep și în arta vremii.

Din cauza modestelor posibilități materiale, construcții nu mai puteau da replici potrivite faimoaselor monumente ale secolului al XVI-lea, mănăstirilor Dealu, Tismana, Snagov, aceleia a lui Neagoe de la Curtea de Argeș sau mitropoliei din Tirgoviște. Nestatornicia vieții politice de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea nu mai dăduse răgazul necesar și se pierduse din practica fabricării materialului de calitate. Așadar, rareori se mai putea realiza acum pitorescul parament al atîtor monumente din secolul al XVI-lea, format din fișii de cărămidă aparentă alternînd cu benzi tencuite. Căci, de cele mai multe ori, pe fațadele în întregime tencuite, pe care se desfășurau obișnuitele elemente ale plasticii decorative, se imita prin pictare această fantezie bicromă. Meșterii vor da numeroase interpretări originale experiențelor trecutului, găsind noi soluții, impuse de materialele vremii și generalizînd unele elemente arhitecturale, ca bunăoară pridvorul sau turnulețul alipit uneia din fațadele pronaosului, unde se adăpostea scara ce suia în turla clopotniță de pe pronaos<sup>10</sup>, inovații apărute încă din secolul al XVI-lea<sup>11</sup>. Așadar evoluția arhitecturii din vremea lui Matei Basarab arată popularizarea cu iscusință a modelelor trecutului, dar cu impunerea în mai modest a aceleiași fericite alegeri a proporțiilor, calitate reprezentativă a construcțiilor noastre medievale. Inovațiile arhitecturale – de o vădită utilitate practică – vor căpăta o nouă sprinteneală și eleganță în epoca brîncovenească.

Nici decorația sculptată nu mai căuta să reproducă măestrile împletituri geometrice de la mănăstirile Dealu sau Curtea de Argeș, ci vădea curiozitatea pentru forme noi, inspirate de decorația vegetală de proveniență occidentală, ce împodobeau acum manuscrisele și tipăriturile, de sculptura populară în lemn<sup>12</sup>, de motivele armenesti<sup>13</sup> sau de dantelăria arabescurilor orientale<sup>14</sup>. Ele se răspîndeau pe cadrele de piatră ale ușilor și ferestrelor cu des-

<sup>1</sup> Victor Papacostea, *Les origines de l'enseignement supérieur en Valachie*, în „Revue des études sud-est européennes”, I (1963), nr. 1–2, p. 7–40.

<sup>2</sup> *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, text ales și stabilit de Florica Moisil și Dan Zamfirescu, București, 1970.

<sup>3</sup> Corneliu Dima Drăgan, *Cultura teologică a stolnicului Constantin Cantacuzino*, în „Biserica ortodoxă română”, 1966, nr. 9–10, p. 943–945; idem, *Orizonturi umaniste în cultura românească din secolul al XVII-lea*, „Studii, revistă de istorie”, t. 19, 1966, nr. 4, p. 633–650; Virgil Cindea, *Stolnicul Constantin Cantacuzino. Omul politic-umanistul (I)*, „Studii, revistă de istorie”, t. 19, 1966, nr. 4, p. 651–656; I. Ionașcu, *Din viața și activitatea stolnicului Constantin Cantacuzino, 1640–1716*, „Studii, revistă de istorie”, t. 19, 1966, nr. 4, p. 633–650.

<sup>4</sup> P. P. Panaitescu, *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, București, 1965.

<sup>5</sup> Virgil Cindea, *L'humanisme d'Udriște Năsturel et l'agonie des lettres slavones en Valachie*, „Revue des études sud-est européennes”, VI (1968), nr. 2, p. 239–287.

<sup>6</sup> Victor Papacostea, *op. cit.*

<sup>7</sup> P. P. Panaitescu, *L'influence de l'oeuvre de Pierre Mogila, archevêque de Kiev, dans les Principautés Roumaines*, „Mélanges de l'école roumaine en France”, 1926; G. Ștrempel, *Sprijinul acordat de Rusia țiparului românesc în secolul XVII*, (comunicare, București, 1955).

<sup>8</sup> R. P. N. I. Șerbănescu, *Mitropolii Ungro-Vlahiei*, „Biserica ortodoxă română”, 1959, nr. 7–10, p. 775–776, 778, 779.

<sup>9</sup> P. V. Năsturel, *Viața sfinților Varlaam și Ioasa*, București, 1904.

<sup>10</sup> N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, vol. III, „B.C.M.I.”, 1932; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. II, București, 1965, p. 77–130; *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, București, 1970, p. 157–165.

<sup>11</sup> Rodica Mănculescu, *Date noi referitoare la aspectul inițial al bisericii Sf. Vineri din Tirgoviște apărute în cursul lucrărilor de restaurare (1961–1962)*, Comunicare; Vasile Drăguț, *Pridvorul fostului schit Hotărani*, „Omagiul lui Petre Constantinescu-Iași”, București, 1965, p. 651–659; Cornelia Pillat, *Biserici de plan dreptunghiular în Țara Românească în secolul al XVI-lea*, „SCIA”, 1971, nr. 1 (sub tipar).

<sup>12</sup> De exemplu, portalurile pronaosului și naosului mănăstirii Plătărești.

<sup>13</sup> Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 171, fig. 117 (Biserica din Golești).

<sup>14</sup> De exemplu, portalul bisericii din Dobreni.





Fig. 1. Mănăstirea Plătărești, Iupan Albul Cluceru și Iupan Mitrea Pitarul.

chidere câteodată în acoladă orientală, dar de cele mai multe ori în arc frânt. Uneori aceste ancadrame erau mărginite de baghete încrucișate, decorație de influență occidentală, adaptată arhitecturii Țării Românești, amintind de sculptura în piatră ce împodobește, după cum se știe, ușile și ferestrele bisericilor moldovenești. Variatele aspecte ale ornamenticii sculptate vor rodi, combinându-se somptuos, cu preponderența motivelor florale în epoca brîncovenească<sup>15</sup>.

Așadar, ca și în acea literatură a vremii, datorată clericii învățați, unii din ei ridicați din popor, care se străduiau să împlinească prin traduceri cit mai bune cerințele de culturalizare ale vremurilor, tot astfel și în arhitectură și ornamentică, meșterii români răspundeau numeroaselor comenzi, minuind elementele artei tradiționale, adaptându-le condițiilor materiale și combinându-le cu altele noi, inovații și interpretări originale, ce se vor desăvîrși mai târziu.

Pictura bisericilor lui Matei Basarab și ale boierilor săi a fost în cea mai mare parte distrusă fie de trecerea anilor, fie de Constantin Brîncoveanu sau de alți voievozi ulteriori, care reparind unele monumente, au pus să se acopere cele mai multe din vechile fresce cu noi picturi. O cercetare a celor câteva resturi de frescă rămase este absolut necesară pentru cunoașterea evoluției artistice a secolului al XVII-lea și întărirea diverselor curente manifestate în cultură. Din punctul de vedere al evoluției artistice, socotim prelungirea epocii lui Matei Basarab pînă în preajma urcării pe tron a lui Șerban Cantacuzino (1678), căci în acest răstimp încep să se manifeste diverse tendințe în interpretarea și tratarea picturii tradiționale, febrile căutări ce își vor împlini realizarea la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea. Apariția germinilor inovatori corespunde faptului că în Țara Românească, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, stilul picturii de tradiție

bizantină se transformase în timp într-un grafism, care repeta aceleași scene ale căror acțiuni își pierduseră expresivitatea și dinamismul dramatic o dată cu diminuarea sentimentului religios. Spre deosebire de pictura religioasă din secolul al XVI-lea, executată în cea mai mare parte de zugrăvi veniți de la sudul Dunării<sup>16</sup>, în secolul al XVII-lea pictorii sînt în majoritate români. Ei popularizează înaltele principii estetice ale artei de tradiție bizantină și stilizează cu o nouă prospețime și naivitate vechile scene, simțind în același timp nevoia să reînnoiască o iconografie obosită, golită de substratul său mistic, prin amănunte care să ilustreze senzaționalul și sentimentalismul mai ușor accesibil al povestirilor apocrife sau prin elemente și scene inspirate din arta occidentală. Deci și în pictură ca și în arhitectură și sculptură – și asemănător, de asemenea, activității literare – se tinde să se dea o interpretare românească moștenirii artistice și culturale de tradiție bizantină sau influenței artei apusene.

Decorațiile pronaosurilor mănăstirii Plătărești<sup>17</sup> și bisericilor din Dobreni<sup>18</sup> sînt semnificative pentru altele din caracteristicile picturii din prima jumătate a secolului al XVII-lea. Pictura celor două monumente reprezintă caracterul livresc al culturii acestei epoci. Decorațiile sînt rezultatul reproducerii cu știință a principiilor estetice ale unei arte imuabile și, după cum se va concluda, ele formează o notă aparte față de celelalte monumente de pictură ale epocii lui Matei Basarab.

\* \* \*

Se spune că mănăstirea Plătărești ar fi fost ridicată în amintirea luptei lui Matei Basarab cu tătarii, ce năvăliseră

<sup>16</sup> V. Drăguț, *Pictura murală din Țara Românească și din Moldova și raporturile sale cu pictura Europei de sud-est în cursul secolului al XVI-lea*, „Buletinul Monumentelor Istorice”, XXXIX, 1970, nr. 4, p. 16–32.

<sup>17</sup> N. Stoicescu, *Bibliografia monumentelor feudale din Țara Românească*, (Extras), Craiova, 1966, p. 150.

<sup>18</sup> N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 511.

<sup>15</sup> Teodora Voinescu, *Observații asupra stilului brîncovenesc*, *Portalul „SCIA”*, XV, 1968, nr. 1, p. 3–23.





Fig. 2. Mănăstirea Plătărești, Tabloul ctitoricesc: Sf. Gvdela, jupan Barbu, jupan Vulsan, jupinița Calea.

în 1632 să dea ajutor lui Radu, fiul lui Alexandru Iliș, domnul Moldovei pentru cucerirea tronului<sup>19</sup>. O altă tradiție a locurilor transmite că în preajma Plătăreștilor, veche așezare<sup>20</sup> în stînga vărsării apelor Colentinei în Dimbovița, poposisse Matei Basarab în ajunul uneia din luptele sale cu Vasile Lupu, venit să-i ia domnia<sup>21</sup>. Într-adevăr, bătălia avusese loc în anul 1639 la Nenișori, azi Armășești, ceva mai sus pe apa Ialomiței<sup>22</sup>. El dedică monumentul sfîntului militar Mercurie, tot astfel după cum remarcase Nicolae Iorga<sup>23</sup> că și alte ctitorii ale sale au fost dedicate sfîntilor martiri ostași sau arhanghelilor Mihail și Gavril. În timp ce pisaniile sau pietrele de mormînt ale unora dintre biserici – ca de pildă la Hierăștii<sup>24</sup> sau Negoeștii<sup>25</sup> din apropiere – sînt scrise într-o limbă slavonă cu efecte literare, amintind de stilul căutat al lui Udriște Năsturel, pisanția mănăstirii Plătărești, scrisă în românește, lămurește simplu că a fost ridicată de Matei Basarab și Doamna Elina, ispravnic fiind pan Albul Clucerul, iar după moartea lui – survenită în anul 1645<sup>26</sup> –, tatăl său Mitrea Pitarul<sup>27</sup>; biserica

a fost terminată la 3 aprilie 1646<sup>28</sup>. Dar, din importantul document din 27 noiembrie 1640, prin care Matei Basarab scoate de sub închinarea la muntele Athos unele din însemnatele mănăstiri ale Țării Românești, reiese că la această dată el începuse să ridice „de iznoavă de în temei” mănăstirea Plătărești, ea fiind ultima pe lista mănăstirilor citate<sup>29</sup>. Se confirmă deci spusurile că lăcașul a fost ridicat imediat după anul 1639, în amintirea luptei de la Nenișori și terminat abia în 1646, după cum confirmă pisanția.

Tabloul ctitoricesc, pictat în pronas, la stînga ușii de intrare și pe peretele de nord, reprezintă rude ale lui Matei Basarab, decedate la data ridicării lăcașului: jupan Barbu, fratele lui Matei Basarab, și jupinița Calea<sup>30</sup>, sora lor, au între ei un copil, jupan Vulsan<sup>31</sup> (fig. 1). La nord se află jupinița Stanca, probabil nepoată de vară a lui Matei Basarab. Lîngă ea este jupan Stanco, desigur un fiu al său mort de timpuriu. La dreapta ușii sînt: jupan Albu Clucerul și tatăl său Mitrea Pitarul (fig. 2) iar pe peretele de sud este portretul egumenului Vasile (fig. 3), care ține în mînă o filacteră pe care este însemnat faptul că și el a contribuit la ridicarea mănăstirii și că pictura a fost terminată abia în anul 1649. Astăzi naosul este complet lipsit de pictură și nu se știe dacă a fost vreodată decorat. Desigur că por-

<sup>19</sup> Pr. Marin Dumitrescu, *Istoricul a 40 de biserici din România*, București, 1907, p. 52–53.

<sup>20</sup> Satul Plătărești este dat mănăstirii Tinganu printr-un hrisov din 14 mai 1580, emis la București de Mihnea Vodă, *D. I. R., Veacul XVI, B, Țara Românească*, vol. IV (1571–1580), 1952, p. 472–474.

<sup>21</sup> V. Brătulescu, *Biserici de cîmp*, „B.C.M.I.”, 1939, p. 125–132.

<sup>22</sup> Constantin C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. III, partea I, București, 1942, p. 57.

<sup>23</sup> N. Iorga, *Histoire des roumains et de la romanité orientale*, vol. VI, București, 1940, p. 103–105.

<sup>24</sup> P. V. Năsturel, *Inscripții vechi de la biserica din Fierăști-Ilfov, „Albina”, IX (1906–1907)*, p. 225–232, 312–316, 343–347.

<sup>25</sup> N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 1007.

<sup>26</sup> Mormîntul lui Albul Clucerul, cu data morții lui, 20 mai 1645, se află așezat pe latura de sud a pronaosului. Vezi inscripția în V. Brătulescu, *op. cit.*

<sup>27</sup> Lui Dumitru, fost mare pitar, Alexandru Iliș îi întărește, la 6 martie 1617, o ocină cu rumîni în satul Tătarul din apropierea Plătăreștilor, *D. I. R., Veac XVII, B, Țara Românească*, (1616–1620), vol. III, p. 103.

<sup>28</sup> N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, București, vol. II, 1908, p. 6.

<sup>29</sup> Arh. St. București, Peceți, nr. 54.

<sup>30</sup> Părinții lui Matei Basarab erau Danciu Vornicul și Stanca, ce se află pictați în tabloul ctitoricesc de la mănăstirea Arnota. După ce Danciu a murit în pribegie în Transilvania, Stanca împreună cu copiii ei: Matei Postelnic, Barbu și jupinița Calea, căsătorită cu Calotă banul, miluiesc pe sluga lor Alexie, cu jumătate ocină de la Hărvătești... „pentru slujba lui credincioasă prin țări străine, pe care a slujit-o părintelui nostru”... *D. I. R., Veac XVI, B, Țara Românească* (1571–1580), București, 1952, p. 303.

<sup>31</sup> La mănăstirea Arnota, lîngă Danciu vel vornic se află pictat copilul Vulsan, probabil nepot al său, mort tînr. Vezi N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, vol. I, 1905, p. 203–204.



tretele inițiatorilor mănăstirii, Matei Basarab și Doamna Elina, avînd alături pe moșii și strămoșii voievodului, la fel ca la mănăstirile Arnota și Brîncoveni<sup>32</sup>, erau destinate naosului<sup>33</sup>.

În partea de sud a județului Ilfov, în lunca unde se unește Argeșul cu Sabarul, se înalță biserica din satul Dobreni, a cărei pisanie, scrisă de asemenea în românește, arată că ea a fost ridicată de Serdarul Constandin, fiul lui Șerban Voievod, și de jupînița Bălașa și terminată la 15 august, tot în anul 1646 ca și mănăstirea Plătărești, ispravnic fiind logofătul Vlad<sup>34</sup>. Ctitorul era fiul nelegitim al voievodului Radu Șerban și al frumoasei preotese din Dobreni<sup>35</sup> și urmașul la tron (1654–1658) al lui Matei Basarab. Ca și tatăl său, care refăcuse în 1588 mănăstirea Comana<sup>36</sup> și avea la Coiani, pe moșia rămasă de la bu-

<sup>32</sup> Tatăl lui Matei Basarab, Danciu Vornicul avea un frate, Radu, postelnicul din Brîncoveni (vezi hrisovul din 3 mai 1590 în *D. I. R. Veac XVI, B. Țara Românească*, 1581–1590, vol. II, București, 19, p. 463). Fiica acestuia Maria, căsătorită cu David din Brîncoveni, a avut copii pe Preda din Brîncoveni, pe Danciu și Stana, care ar putea fi Stanca din tabloul nostru, (Vezi hrisovul din 13 ianuarie 1599 în *D. I. R. Veac XVI–XVII, Țara Românească*, 1591–1600, vol. VI, București, 1953, p. 351 și Șt. Greceanu, *Genealogiile documentate ale familiilor boeresti*, 1913, vol. II, p. 319, 327, 328).

<sup>33</sup> S-a emis părerea că voievodul și soția sa ar fi fost pictați deasupra ușii, unde se află astăzi scena liturgică *Somnul lui Isus* (vezi V. Brătulescu, *op. cit.*, p. 132). În timp ce această compoziție se încadrează perfect forme suprafeței de deasupra ușii, portretele ctitorilor principali, pictați în același loc, ar fi părut disproportionat de mici și de înghesuite față de celelalte personaje, fapt de neînchipuit pentru importanța lor și pentru rolul ce le era conferit de concepția tabloului ctitoricesc medieval.

<sup>34</sup> N. Iorga, *Inscripții*, vol. I, 1905, p. 89.

<sup>35</sup> N. Iorga, *op. cit.*, p. 90.

<sup>36</sup> Alexandru Lapedatu, *Mănăstirea Comana. Note istorice*, „B.C.M.I.”, 1908, p. 9–13.

Fig. 3 Mănăstirea Plătărești, Egumenul Vasilie.



nica sa<sup>37</sup>, un frumos palat cu o largă vedere deasupra Argeșului, și Constantin Șerban își ridicase la Dobreni curțile și biserica la margine de eleșteu. După descrierile lui Paul de Alep, cele două palate par a fi fost asemănătoare. La Coiani, decorația turnurilor „în linii curbe imită marmora”, în timp ce la Dobreni clădirile mari și spațioase ar fi avut turnuri „zugrăvite cu portrete de sfinți și cu descrieri de lupte”<sup>38</sup>. Devenit domn, el este ctitorul mitropoliei din București, iar la Dobreni așază, în anul 1656, o frumoasă lespede peste rămășițele mamei sale, moartă în 1642<sup>39</sup>. Frate vitreg al Ilincăi, fiica lui Radu Șerban și soția postelnicului Constantin Cantacuzino, serdarul Constantin trăia în atmosfera de cultură a Cantacuzinilor, fiind desemnat de Matei Basarab ca urmaș al său, fapt care explică de ce decorația bisericii lui este pe măsura unei ctitorii voievodale.

În pronaosul bisericii din Dobreni, pe primul registru al peretelui de nord, s-a zugrăvit tabloul ctitoricesc. Serdarul Constantin Șerban și soția sa Bălașa țin modelul zugrăvit al bisericii, între ei fiind fetița lor, Bălașa (fig. 6).

Ca și la mănăstirea Plătărești, și la biserica din Dobreni din decorația originală nu a mai rămas decît pictura pronaosului. La Dobreni, încăperea este boltită cu o calotă pe pandantivi și este despărțită de naos prin două coloane de zidărie, ce se sprijină direct pe pardoseala din dale mari de piatră. Lumina care pătrunde din naos cît și ferestrele de la nord și sud din pronaos dau posibilitatea ca pe o zi însorită de vară, pictura în culori limpezi și calde să strălucească fermecător.

Pictura mănăstirii Plătărești este tot atît de frumoasă, dar mai greu accesibilă unei largi priviri de ansamblu din cauza spațiului îngust și înalt al pronaosului, strîns între naos și pridvor. Perspectiva este împiedicată și de faptul că pronaosul este despărțit de naos printr-un zid plin, străbătut de o ușă în axul bisericii. Încăperea este îngustă, dar suprafața pereților de la răsărit și apus este lată, ceea ce a determinat ca boltirea să se facă prin două calote ovoidale sprijinite pe pandantivi și despărțite între ele printr-un arc. La amiază, lumina filtrată prin ferestre înguste, cîte două la nord și la sud, dezvăluie o măiestrită decorație.

\* \* \*

La biserica din Dobreni, din repertoriul iconografic obișnuit pronaosului<sup>40</sup>, s-a ales *Acatistul Maicii Domnului*,

<sup>37</sup> Nicolae Ilie, *Din descendența Craioveștilor*, „Revista pentru istorie, arheologie și filologie”, V, vol. 9, București, 1903, p. 200–212.

<sup>38</sup> Paul de Alep, *Călătoriile Patriarhului Macarie al Antiohiei*. Traducere de Emilia Cioran, București, 1900, p. 209.

<sup>39</sup> N. Iorga, *op. cit.*

<sup>40</sup> Din nefericire nu se poate face un studiu asupra evoluției iconografiei picturii pronaosurilor bisericilor din Țara Românească din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XVII-lea, deoarece, după cum se știe, din cauza grelelor împrejurări istorice, au fost distruse monumentele veacului al XV-lea și mari goluri întrerup desfășurarea picturii în secolul al XVI-lea (vezi *Istoria artelor plastice în România*, București, 1968, p. 262). Din ceea ce a mai rămas se poate schița totuși, în linii mari, o tipologie a programelor iconografice destinate pronaosurilor. Decorația era consacrată fie vieții sfîntului patron al bisericii, ca la Sfîntul Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș, fie *Acatistului Maicii Domnului*, *sinoadelor ecumenice* și *menologului*, ca la mănăstirea Cozia, al cărei bogat program era realizat, după modelul unei picturi monastice, în scene mici cu compoziții schematice. Aproape aceeasi alegere a subiectelor se repetă la mănăstirile Tismana și Snagov, unde scenele *Acatistului* au compoziții mai complexe, rezultate dintr-o sinteză a diferitelor tipuri iconografice ale picturii sud-est europene, dar cele ale *menologului* amintesc mai degrabă de figurarea sobră a picturii monastice, în care scenele erau reduse la elementele strict necesare, cu gesturile personajelor de un înțeles simbolic imediat și cu peisajul destul de sumar schițat. Ca de obicei, portretele în picioare ale sfinților nemartiri, reprezentări statice în stare de beatitudine, alternau cu scenele reprezentînd sărbătorile și martiriile în ordinea calendaristică. Despărțite între ele prin benzi înguste, după modelul picturii cretane, scenele, în sine monotone, par, privite în ansamblu, ilustrațiile unor fabuloase narațiuni, acționînd asupra imaginației și prin cele cîteva culori dispuse caleidoscopic.

Uneori însă, din cauza spațiului îngust, nu se mai reprezintă ciclurile în întregime. Astfel, la bolnița mănăstirii Cozia sînt pictate doar cîteva din scenele *Acatistului* și din viața sfîntului Ioan Botezătorul. La biserica din Stănești s-a optat doar pentru reprezentarea *Intregului Acatist*, iar la mănăstirea Bucovăț s-a pictat doar *menologul*. (Vezi I. D. Ștefănescu, *La peintures religieuses en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 185, 91, 117).

În bisericile din Moldova de nord: Popăuți, Hîrlău, Voroneț, Sfîntul Ilie și Bălinești, s-a zugrăvit viața sfîntului patron al locașului



reprezentat pe ultimele două registre de sus, apoi *sinoadele ecumenice* și friza sfinților cuvioși și martiri, pictați ca de obicei pe primul registru de jos. Programul se înscrie logic și clar pe suprafețele date.

La mănăstirea Plătărești, nu se poate stabili componența întregii decorații, deoarece pictura timpanelor este distrusă iar câteva din scene deteriorate. Totuși resturile de frescă rămase duc la unele concluzii interesante pentru semnificația programului<sup>41</sup>. Pe cele două calote și pe arcul ce le desparte, la mijloc s-a reprezentat divinitatea sub forma Sfintei Treimi, alcătuită din portretul Celui vechi de zile<sup>42</sup>, al lui Isus Pantocrator și al Sfântului Duh închipuit ca porumbel, înlocuindu-se astfel obișnuita *Cină de la Mamvri*. Deși pictura boltirii este foarte deteriorată se vede că puterile cerești: îngerii, heruvimii și tronurile, înconjoară cele două calote, iar aripile serafimilor împodobesc pandantivii. Profeții au fost și ei pictați pe timpanele de la nord și sud și la extremitățile arcului dintre calote. Pe unele din timpane – cu pictura încă descifrabilă – se mai văd scene din viața lui Isus și câteva dintre minunile pe care el le-a săvârșit. Scena liturgică *Somnul lui Isus*<sup>43</sup>, înțilnită uneori fie în naos<sup>44</sup>, fie chiar în pridvor<sup>45</sup>, dea-

supra ușilor încăperilor respective, se află aici deasupra intrării în pronaos și grupează în jurul ei o pictură dedicată martirilor ce au urmat exemplul jertfei lui Isus. De cealaltă parte, pe zidul de răsărit, din adâncimea nișei de deasupra ușii de intrare în naos, se desprinde imaginea sfântului Mercurie. La dreapta și la stînga icoanei de hram s-au pictat, potrivit legendei, scenele de tortură ale acestui martir oriental<sup>46</sup>. Pe celelalte registre se află scene cu martirii, cele mai multe dintre ele ilustrînd chinurile apostolilor, câteva martirii ale sfinților militari, ale marilor mucenici, sfîrșitul citorva pustnici și uciderea sfântului Ioan Botezătorul. Cu toate că suita scenelor nu respectă ordinea cronologică a calendarului, deci nu este vorba de un menolog, se păstrează și convenția de a se reprezenta și cîțiva sfinți care au murit de moarte firească<sup>47</sup>. Ei nu sînt însă arătați ca de obicei în picioare, deoarece busturile lor au fost introduse în cadrul unora dintre compozițiile cu martirii la una din extremități, fără nici o legătură cu subiectul scenei, dar fiind astfel nelipsiți, cum este și firesc, din cortegiul sfinților.

La dreapta ușii de intrare în naos, pe primul registru de jos, pictura este distrusă, așa că nu se poate cunoaște în întregime componența frizei de sfinți în picioare.

Atît pe peretele de apus cît și pe jumătățile pereților de nord și de sud, s-au pictat, după cum s-a mai spus, portrete ale ctitorilor: jupan Barbu, jupan Vulsan, jupanița Calea, unii din ei morți la data terminării bisericii. Ei au trupurile și chipurile îndreptate pe trei sferturi spre sfîntul martir Govdelav, ce se află reprezentat la stînga ușii, în poziție frontală cu mina stîngă ridicată spre ctitori, ca prim personaj al tabloului. Brațele orante îndreptate spre martir ale jupanului Barbu și ale jupiniței Calea arată că în viața de apoi cele două personaje au fost recomandate de acest mucenic. Se reproduce astfel o veche concepție a introducerii ctitorilor în lumea cerurilor de către un intercesor conventil, datorată iconografiei tablourilor ctitoricești ale vechilor locașuri ridicate în amintirea martirilor<sup>48</sup>.

De cealaltă parte a ușii s-a zugrăvit sfîntul Grigorie Decapolitul, care a călătorit luptînd împotriva iconoclasului în Asia, Bizanț și la Roma<sup>49</sup>. El poartă tonsură și are veșminte de cuvios ortodox. Lingă el se află ispravnicii bisericii: jupan Albul Clucerul și tatăl său, Mitrea Pitarul.

La nord, pe peretele pe care s-a zugrăvit chipul egumenului Vasile, au fost aleși cei mai importanți pustnici, sfinții Eftimie și Sava, iar la sud, alături de jupinița Stanca și jupan Stanco, îndreptați și ei cu trupurile și chipurile înspre sfîntul Govdelav, s-au pictat sfinții doctori fără de arginți: Cosma și Damian. Pe peretele de răsărit au rămas doar imaginile sfinților Antonie și Ioan Botezătorul.

La altar se mai află și astăzi frumoasele icoane împărătești originare, unele din ele însă acoperite cu ferecături noi. Ele reprezintă pe Maica Domnului cu Isus pe genunchi,

<sup>46</sup> Gherasim Timuș, *Dicționar aghiografic*, București, 1898, p. 573.

<sup>47</sup> În Menologul împăratului Vasile al II-lea, ilustrat în anul 986, s-au prezentat narativ și pitoresc martiriile, marile sărbători și portretele sfinților care nu au fost martiri, ce se sărbătoresc cronologic în zilele lunilor septembrie și februarie (André Grabar, *Martyrium*, Album, Paris, 1943, pl. XVII; A. Frolov, *L'origine du ménologe du Vatican*, „Recueil des travaux de l'Institut d'Études byzantines,” nr. 6, Beograd, 1969, p. 29–41). Din secolul al XI-lea, miniaturile manuscriselor sporesc în număr și frumusețe, influențînd pictura unor icoane de la Muntele Sinai cu scene din menolog, distribuite strict cronologic pe diferite luni ale anului (Kurt Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, „Thirteenth International Congress of Byzantine Studies”, Oxford, 1966, p. 13–14). Scenele pictate pe icoane sînt rezumate la elementele strict necesare, fiind unul din sistemele de ilustrare a menologului și în pictura murală, (op. cit., pl. 21 și 35). Pavle Mișović în *Une classification de ménologes enluminés* în „Actes du XII-e Congrès international d'études byzantines,” Ohrid, 10–16 septembrie 1961, t. III, Beograd, 1964, p. 271–279, împarte modul de ilustrare a temei în manuscrise, în: a) menologul ilustrînd portretele și scenele martiriilor și b) menologul cuprinzînd mai ales portretele martirilor, cuprinzînd în plus și scene din viața lui Isus și a Fecioarei Maria. Desigur că menologurile din manuscrise au servit ca model nu numai icoanelor, dar și picturii murale. La mănăstirea Plătărești, deși nu se respectă ordinea calendaristică, căci programul iconografic are o semnificație deosebită, totuși ansamblul de scene s-ar apropia de al doilea tip de menolog conținînd și scene din viața lui Isus și a Mariei.

<sup>48</sup> André Grabar, *Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 1946, p. 39–104.

<sup>49</sup> Gherasim Timuș, op. cit., p. 339.

respectiv. În celelalte biserici programul este format din *menologul* extins pe toată durata anului și din *sinoadele ecumenice*. Amețitoarea ratire a scenelor cîștigă în pitoresc, față de cele prezentate în pictura Țării Românești, prin dantelăria zidurilor crenelate și a turnurilor, – ansambluri de arhitectură elenistică – împodobite cu stucaturi și străbătute de uși și ferestre printre care flutură velumurile care, după modelele reprezentărilor narative ale *menologului*, sugerau locurile unde s-au petrecut martiriile și siluetele lăcașurilor care adăposteau rămășițele lor pămîntești. La începutul secolului al XVII-lea, la mănăstirea Sucevița, scenele din viețile sfinților cîștigau în pitoresc, nu atît prin prezentarea acțiunii cît mai ales prin înlocuirea peisajului tradițional prin profiluri de arhitectură după modele contemporane. (Vezi Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du nord*, Paris, 211–273; *Istoria artelor plastice în România*, București, vol. I, 1968, p. 348–365; M. A. Musicescu și M. Berza, *Mănăstirea Sucevița*, București, 1965).

<sup>41</sup> Programul iconografic de la mănăstirea Plătărești se desfășoară astfel: Boltirea: pe calota nordică – *Cei vechi de zile*; pe cea sudică – *Isus Pantocrator*; la mijloc pe arc – *Sfîntul Duh*, sub formă de porumbel. La baza calotelor: îngerii heruvimi și tronuri; pe pandantivi – serafimii.

Timpanele: doar la nord se mai văd sfinții Ghedeon și Zaharia. Peretele de est: pe primul registru la dreapta ușii de intrare în naos, pictura este distrusă; la stînga ușii: sfinții Ioan Botezătorul și Antonie. Deasupra ușii: icoana de hram a sfîntului Mercurie, avînd deasupra pe arhanghelul Gavriil. Pe registrul II, de la stînga la dreapta, friza reprezintă: ciopîrtirea sfîntului Mercurie, culcat pe scîndură, atîrnarea sa între stîlpi, biciuirea, judecarea și decapitarea lui. Pe registrul III: decapitarea a doi martiri; omorîrea sfîntului Dimitrie, decapitarea sfîntului Nestor, decapitarea a doi martiri, spînzurarea sfîntului Filip cu capul în jos, scenă de decapitare. Pe registrul IV: *Potalirea turtunii*, *Tămăduirea bolnavilor*, *Isus în fața preoților*, *Isus tămăduiește femeia bolnavă*, *Lăsați copiii să vină la mine*. Peretele de vest: pe primul registru la stînga ușii: sfîntul Govdelav, jupan Barbu, jupan Vulsan, jupinița Calea. La dreapta ușii: sfîntul Grigorie Decapolitul, jupan Mitrea Pitarul, jupan Albul Clucerul. Deasupra ușii: *Somnul lui Isus*. Registrul II, de la stînga la dreapta: martiriul sfîntului Simion episcopul Ierusalimului, martiriile sfinților apostoli: Marcu, Iacob, Vartolomei, Petru și Pavel, al sfințelor Chiriachia și Marina, *Ridicarea la cer a sfîntului Ilie*. Registrul III: martiriul apostolului Andrei, al sfintei Varvara, decapitarea a trei martiri, o scenă distrusă, *Cei trei coconi din Efes*, lapidarea arhidiaconului Ștefan, decapitarea a trei martiri. Registrul IV: scenă de ardere, scenă de decapitare, sfîrșitul sfîntului Antonie, arderea martirilor într-un animal de aramă, scenă de decapitare, scenă indescifrabilă, sfîrșitul sfîntului Toma, scene de biciuire și decapitare. Peretele de sud: Registrul I: portretul egumenului Vasile, sfîntul Eftimie, sfîntul Sava. Registrul II: martiriul sfîntului Ignatie și portretul sfîntului Pafnutie, omorîrea sfîntului Teodor Stratilat, decapitarea sfîntului Gheorghe și a împărătesei Alexandra. Registrul III: scenă de decapitare, scenă distrusă, martiriul sfîntului Iacob Persul. Registrul IV: la dreapta ferestrei, *Isus vindecă un orb*; la stînga ferestrei: *Zahei în pom*.

Peretele de nord: Registrul I: jupan Stanco, jupinița Stanca, sfinții Cosma și Damian. Registrul II: decapitarea sfîntului Pantelimon și a sfintei Paraschiva și portretul sfîntului Ermolaos, *Cei șapte Macabei*, sfîrșitul sfîntului Ioan Botezătorul; Registrul III: decapitarea a trei martiri și portretul apostolului Luca, martiri închiși în peșteră, scenă de decapitare; Registrul IV: pictură distrusă.

<sup>42</sup> André Grabar, *La Présentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge*, în *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris, 1968, p. 51–52.

<sup>43</sup> I. D. Ștefănescu, *Illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936, p. 63.

<sup>44</sup> În sec. XVI scena se află pictată astfel la bolnița mănăstirii Cozia.

<sup>45</sup> În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, la biserica din Preejba, scena *Somnul lui Isus* este în pridvor, pictată deasupra ușii de intrare în pronaos.





Fig. 4. Biserica din Dobreni, Constantin Șerban, jupinița Bălașa și cocoana Bălașa.

Fig. 5. Mănăstirea Plătărești, vedere de ansamblu a peretelui de vest (detaliu).





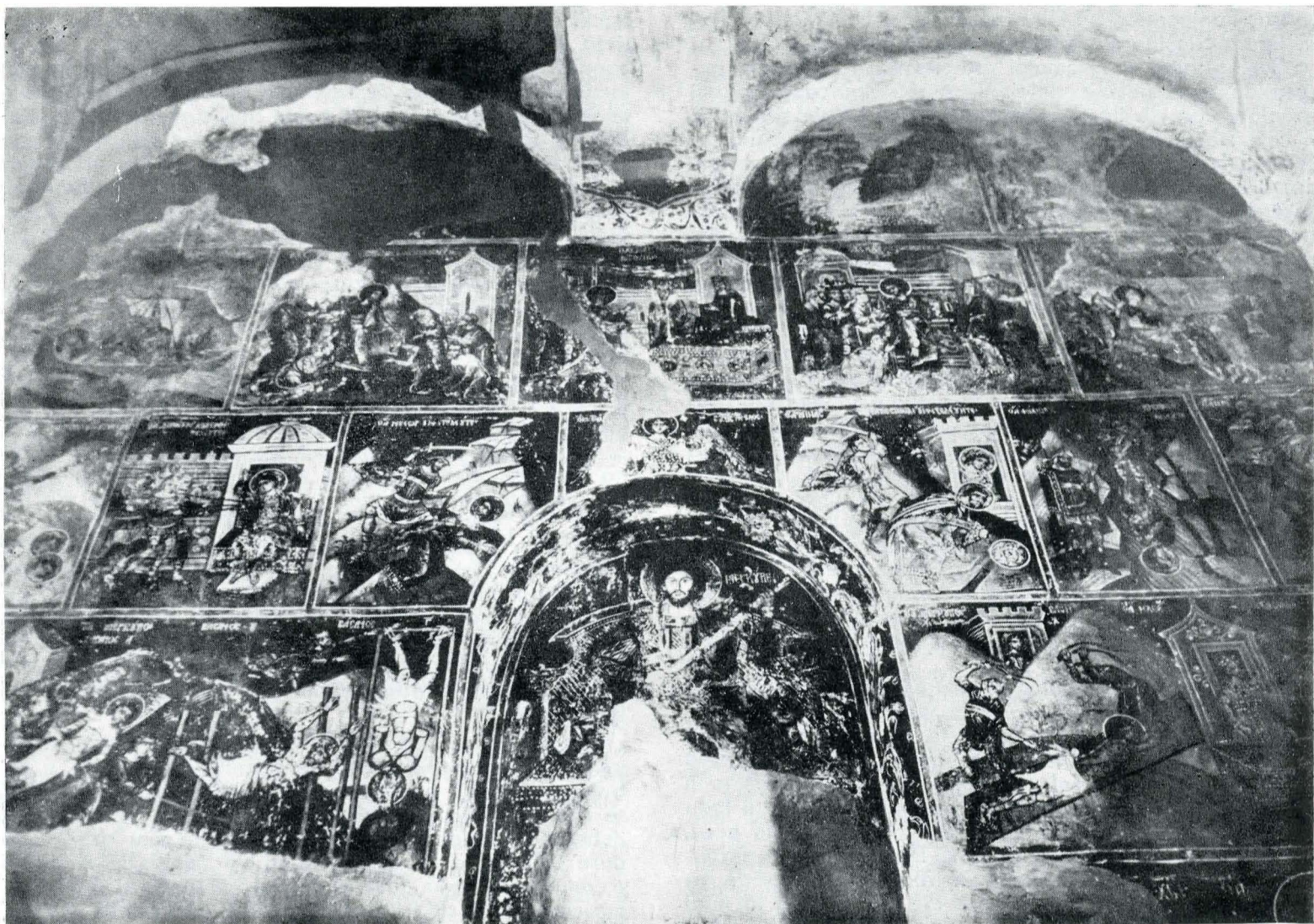


Fig. 6. Mănăstirea Plătărești, vedere de ansamblu a peretelui de răsărit.

Fig. 7. Mănăstirea Plătărești, vedere de ansamblu a peretelui de vest (detaliu).





pe Isus Pantocrator, pe sfinții Mercurie și Dimitrie, pe sfântul ierarh Nicolae și pe sfântul Ioan Botezătorul.

Desfășurarea programului este lipsită de rigoarea impusă de canoanele erminiei. Înșiruirea riguroasă a unui menolog, care să illustreze mecanic zilele calendarului, ca în cele mai multe din pronaosurile bisericilor secolului al XVI-lea, a fost înlocuită cu scene, în aparență disparate, dar a căror asociație este de o logică stringentă. Așadar, ansamblul este dominat de divinitate sub forma Sfintei Treimi și de scene care demonstrează natura divină a lui Isus prin minuni, sacrificiul lui fiind simbolizat prin scena liturgică *Somnul lui Isus*. Reprezentarea patimilor sfântului militar Mercurie, ce s-a împotrivit în Orient necredincioșilor, însoțită de martiriile celor mai mulți dintre apostoli, ale sfinților militari, ale mucenicilor și mucenițelor, zugrăvirea de trei ori a sfântului Ioan Botezătorul<sup>50</sup>, alegerea pentru a fi pictat în loc deosebit în rindul sfinților din friză a lui Grigorie Decapolitul, luptător împotriva iconoclasmului, cum și recomandarea ctitorilor de către sfântul Govdelav, martir oriental, ce a primit în mod miraculos botezul<sup>51</sup>, alcătuiau miezul teologic al unui program care ilustra tăria și valabilitatea tradițiilor ortodoxe, în momentul în care, pe lângă opresiunea otomană, se adaugă militantismul protestant și catolic. În plus, este lesne de înțeles că pictura bisericii, dedicată în special martirilor, era un omagiu adus ostașilor morți în acele locuri, în luptele lui Matei Basarab pentru cucerirea și păstrarea domniei.

Frumusețea ansamblului de pictură din pronaosul mănăstirii Plătărești o formează în primul rînd echilibrata împărțire a suprafeței de decorat și felul cum au fost scoase în evidență anumite scene și portrete pentru înțelegerea cuprinzătoarei semnificații teologice. Din rîndul sfinților în picioare se remarcă, la răsărit, în primul rînd, sfântul Ioan Botezătorul la stînga ușii de intrare în naos, iar la apus, sfântul Govdelav și sfântul Grigorie Decapolitul, ce străjuiesc intrarea în pronaos. Larga suprafață a pereților de est și vest și suprafețele mai înguste ale zidurilor de la nord și sud au fost compartimentate în cîte trei registre cu scene egale între ele, despărțite prin benzi înguste tivite cu alb. Icoana de hram domină întregul ansamblu de pictură al zidului de răsărit, deoarece ea este o dată și jumătate mai înaltă decît registrul cu scene (fig. 6). Sfântul Mercurie a fost zugrăvit stînd pe un tron împărațesc și pregătindu-se să-și scoată sabia din teacă, imaginea amintind de reprezentarea sfântului Gheorghe, brodat pe steagul dăruit de Ștefan cel Mare mănăstirii Zografu de la muntele Athos<sup>52</sup>. Pentru a se deosebi imediat patimile sfântului Mercurie de celelalte scene, ele nu au mai fost zugrăvite în panouri despărțite între ele — după modelul picturii cretane — căci la dreapta și la stînga portretului său, chinurile la care a fost supus s-au ilustrat pe rînd, în friză, revenindu-se la sistemul narativ al picturii macedonene. După cum se știe, în secolul al XIV-lea tot astfel se pictase și viața sfântului ierarh Nicolae în biserica domnească de la Curtea de Argeș. Celelalte martirii de sfinți înscrise în scene egale între ele alcătuiesc o expunere de o mare claritate. Ansamblul nu mai este așadar format din acea obositoare mulțime de scene înguste, cuprinzînd portretele sfinților care nu au fost martiri, alternînd cu altele mai late reprezentînd martiriile. Portretele sfinților nu au fost excluse, după cum s-a mai spus, dar busturile lor completează unele compoziții în partea lor superioară. Mărima scenei ultimului registru de sus diferă însă, ele fiind mai late, potrivit compozițiilor cu mai multe personaje reprezentînd minunile și cîteva din episoadele vieții publice a lui Isus. Benzi cu motive decorative alcătuite din flori și împletituri de vrejuri subțiri, împrăștiate cu o sobră eleganță pe fondul negru, se desfășoară pe intradosul arcului ce încadrează icoana de hram sau se aștern pe grosimea arcelor ce susțin pandantivii.

După cum asociația scenelor are o logică, tot astfel și înlănțuirea lor, potrivit unei alternanțe ritmic-decorative, formează o împletire de linii și forme de o armonie indes-

tructibilă. Pe al doilea registru al peretelui de răsărit, omorîrea sfântului Dumitru și spînzurarea sfântului Filip cu capul în jos, scene în care predomină liniile verticale, sînt încadrate fiecare de reprezentări în care supliciul prin tăierea capetelor este definit prin linii curbe. Gesturile călăilor și înclinarea trupurilor decapitate se repetă de la o scenă la alta aproape paralel. Înșiruirea de mișcări ritmice ar fi devenit monotonă dacă registrul nu ar fi fost întrerupt la mijloc de bustul arhanghelului Gavriil cu aripile simetric întinse în lături deasupra portretului sfântului Mercurie. Pe ultimul registru, format din minunile lui Isus, se observă realizarea aceleiași armonii interioare. În scenele de la extremități, *Potolirea furtunii* și *Lăsați copiii să vină la mine*, predomină orizontala, formată în prima de corabia ce pluteste pe marea înfuriată, iar în a doua de zidul care formează decorul. În celelalte două scene, simetric așezate la nord și la sud, la mijlocul fiecăreia din ele, Isus se întoarce către bolnavii de la picioarele lui cu aceeași mișcare grațioasă de un simetrisim aproape perfect. Compoziția de la mijlocul registrului, *Isus în fața preoților*, rămîne de sine stătătoare ca punctul fix al unei balanțe. Pe perețele de vest (fig. 6), pe primele două registre, liniile care compun reprezentările se adună, condensîndu-se imaginar în ondulațiile largi a două paralele șerpuitoare, care leagă melodios compozițiile între ele. La nord, la mijlocul primului registru, personajele scenei *Martiriul sfântului Teodor Stratilat* (fig. 8), aranjate în evantai, iar la sud, *Cei șapte Macabei*, dispuși tot radial (fig. 9), formează nodurile centrale către care converg liniile scenei laterale.

Faptul că nu s-a mai ținut seama de cronologia calendaristică a îngăduit deci ca scenele să fie alese și potrivite astfel încît compozițiile să se valorifice reciproc și să se dea decorației o inteligibilitate maximă. Gesturile care definesc acțiunea fiecăreia dintre scene sînt astfel conduse încît toate să contribuie la un acord de o majoră plenitudine. Așadar, atît la fixarea conținutului programului iconografic, cît și la baza hotărîrii dimensiunii registrelor și a scenelor, și la înlănțuirea lor, potrivit coordonatelor compoziționale, a stat un raționament pus de data aceasta în slujba esteticului.

Deși desfășurarea scenelor este atît de fin împletită, totuși fiecare dintre ele este tratată cu mîgală, căci plăcerea de a povesti pictînd înlocuiește schematicismul devenit formal al unei picturi monastice. În torturarea sfântului Mercurie, relatată exact ca în legendă, redarea mișcărilor înmoaie rigiditatea vechilor reprezentări. În celelalte scene, reproducerea unor amănunte de culoare locală a unei anumite perioade a istoriei în care s-au petrecut evenimentele<sup>53</sup>. De pildă, sfântul Filip este păzit de un soldat cu un coif cu pene și costum militar roman. Sfântul Andrei este și el păzit de un ostaș, iar mulțimea orașului, înveșmîntată în frumoase costume bizantine, sosește să-i asiste sfîrșitul. Caligrafia colțuroasă a vechilor reprezentări ale menologului din secolul al XVI-lea din Țara Românească s-a transformat, încercîndu-se să se exprime mlădiera gesturilor naturale, ce se încarcă cu o expresivitate narativă. Astfel trupurile martirilor decapitați sînt aplecate în curbe aproape paralele, dar fiecare din capete își are mișcarea sa proprie. Sfântul Ilie se înalță la cer într-un car tras de doi cai înaripați, dar privirea sa întoarsă arată că pînă în ultimul moment el stătuse de vorbă cu discipolul ce-l însoțea.

Relatarea mai în amănunt a narațiunii se condensează în compoziții perfect închegate, cu personajele de cele mai multe ori dispuse simetric față de o axă. Astfel apar scenele martiriilor sfinților apostoli Andrei, Filip, Vartolomei, sfântului Simion, episcopul Ierusalimului. Alteori, coordonatele compozițiilor sînt mai baroce prin așezarea personajelor în linii frînte, impuse de felul acțiunii, ca de exemplu în *Sfîrșitul sfinților apostoli Marcu și Iacob* sau *Ridicarea la cer a sfântului Ilie*. Întotdeauna însă suprafețele rămase libere în cadrul unui tablou sînt compensate prin decorul închipuind conglomerate solide de stînci în trepte abrupte, turnuri crenelate sau ziduri de incintă împodobite cu stucaturi. Densitatea mai accentuată a decorului redată

<sup>53</sup> André Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, 1961, p. 49–50.

<sup>50</sup> Reamintim că Ioan Botezătorul se află pictat în friza de sfinți în picioare, martiriul său în scenă și portretul ca icoană împăratească.

<sup>51</sup> Idem, p. 322–324.

<sup>52</sup> V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, Bucu-  
rești, 1959, p. 935, fig. 898.



prin modelaj și construirea lui potrivit compoziției respective, dau senzația că între personaje și peisaj există o legătură reală. Astfel, siluetele nu se mai decupează pe o cortină întunecată, ca în scenele de menolog ale picturii din secolele XIV și XVI din Țara Românească și nici nu se mai pierd pe spațiile cu decorul din carton spoit, ca de cele mai multe ori în pictura secolului al XVIII-lea, ci ele sînt împlintate printre profile de arhitecturi și peisaj, asemănându-se mai de grabă cu fundalurile scenelor de menolog din pictura moldovenească din secolul al XVI-lea și amintind de una din însușirile picturii monumentale bizantine. Fondul nu mai este plat, căci prin culoare se sugerează cea de a treia dimensiune. Alternanța, gîndită, de umbră și lumină dată prin valoarea culorii – tinzîndu-se astfel să se sugereze distanțele dintre planuri – se poate urmări în toate scenele.

Ca de obicei, chipurile nu au expresivitate, căci se păstrează o veche tradiție a picturii bizantine, ca victimele să suporte senine un destin prestabilit. Ele sînt însă diferențiate, sugerîndu-se vîrsta personajelor. Un modelaj delicat indică fără insistență relieful formelor.

Culoarea este incununa acestui frumos ansamblu de pictură, în care imaginația este, după cum s-a văzut, supusă raționamentului. Figurile diferențiate, somptuozitatea veșmintelor bizantine împodobite cu perle, varietatea costumelor soldaților, de modă romană sau uneori chiar occidentală, distribuie cu discreție accente pitorești. Nu o oprire asupra detaliilor, ci o privire de ansamblu, descoperă o pictură cu aspectul variat al unui mozaic format din pătrate divers colorate. Efectul nu este bălțat căci fondul se schimbă ritmic. Siluetele se decupează în culori clare pe fond întunecat și în pete mai dense pe fondul limpede. Se păstrează paleta picturii de tradiție bizantină formată din roșu ca mărganul, galben palid, verde clar sau stins, ôcre-jaune, liliachiu, trandafiriu sau tonuri de albastru, fără stridențe. Relieful faldurilor este sugerat prin nuanța mai deschisă a culorii de bază a veșmîntului, străfulgerată de albul de pe rotunjimi, iar adîncimea umbrei este indicată prin tonul mai închis al aceleiași culori. Personajele, valorate în contrast de umbră și lumină, se desprind pe un decor al cărui modelaj este ceva mai estompat.

Desenul are însă fluiditatea unei caligrafii învățate pe dinafară. Lipsa de nuanțare și de spontaneitate a liniei trădează o artă în faza de stagnare a academismului. Decorația, frumos gîndită, apare pînă la urmă lipsită de viață.

Scenele cu martirii au inscripții scrise îngrijit în limba grecească, rezumînd subiectul respectiv; și tot astfel sînt scrise și inscripțiile icoanelor împărătești de la altar, reprezentînd pe sfinții Mercurie (fig. 10) și Dimitrie. Portretele celor doi martiri ostași se desprind pe decorul dantelat al unei stufoase ornamentații aurite. Platoșele și scuturile au podoabe imitînd fine cizeluri, bătute cu nestemate. Nimburile sînt ornamentate cu împletituri de fleuroane. Figurile fine sînt asemănătoare ca trăsături, diferențîndu-se doar prin culoarea tenului și prin coafură. Sfîntul Mercurie, cu pielea oacheșă de orient, pare maturizat de barba scurtă și mustață. În timp ce busturile au rămas plate, modelajul fin al figurilor, format prin trecerea catifelată de la umbră la lumină, arată influența procedeele picturii apusene, care în tot sud-estul Europei înlocuia acum stilizarea artei de tradiție bizantină.

Portretele sfinților în picioare au numele scrise în slavonește, dar dedesubtul lor sînt explicații date în grecește. Portretele ctitorilor poartă însă indicat numele și rangul lor în limba română. Nu numai scrierea diferită, dar și factura picturii arată că este vorba de doi pictori. Portretele sfinților au înfățișarea convențională dictată de erminie. Lipsa de expresivitate a figurilor, faldurile draperiilor în cute prea multe, căzînd rigid, arată că este vorba de un pictor mai puțin abil decît zugravul scenelor. Unde însă intră în joc sensibilitatea lui este la tratarea portretelor ctitoricești, fin și nuanțat stilizate. Unora din ele li se redă aspectul real și chiar personalitatea. Jupanii Albul Clucerul și Mitrea Pitarul au trupurile vînjoase, în grele mantii îmblănite și figuri energice cu osatura puternică, în timp ce jupan Barbu se diferențiază delicat, cu capul înclinat cu prețiozitate. Asemănătoare sînt figurile copiilor și jupinițelor. Aceași seninătate li se citește din trăsături. În schimb, egumenul Vasile se deosebește prin privirea

grea a ochilor negri în orbitele adînci și prin obrajii supti. Sîntem departe de expresivitatea unora dintre portretele secolului al XVI-lea, ca de pildă cele de la bolnița Bistriței sau mănăstirea Bucovăț, dar și de cea convențională a grandioaselor efigii aulice ale tabloului ctitoricesc reprezentînd pe membrii familiei lui Neagoe Basarab de la mănăstirea Argeșului. Este însă vorba de o interpretare în stil popular a portretelor ctitoricești, trădînd atitudinea față de realitate a zugravului, eliberat în parte de rigorismul vechiului tipic, care voia ca portretele ctitorilor să fie asemănătoare sfinților.

Arta mai spontană a portretelor conviețuiește însă foarte bine cu execuția îngrijită din restul ansamblului, înviorînd-o printr-un accent de prospețime și naivitate.

\* \* \*

Și ansamblul de pictură din pronaosul bisericii din Dobreni are aceeași limpede prezentare. La Dobreni, se remarcă în plus că temele s-au diferențiat între ele și prin dimensiunile diferite ale registrelor. Deasupra înaltei frize de sfinți se desfășoară, începînd de la răsărit, cele șapte sinoade ecumenice, cîte două de fiecare perete, ciclul încheindu-se cu *Întoarcerea sfințelor icoane în biserică*. Partea superioară a timpanelor este împărțită în două registre mai mici dar de înălțime egală, pe care s-au ilustrat cele 24 de strofe ale *Imnului Acatist*. Micșorarea treptată a registrelor, de jos în sus, creează în același timp iluzia că scenele din partea superioară sînt mult mai îndepărtate și astfel că biserica pare mai înaltă decît e în realitate (fig. 11). În stînga cadrului tabloului votiv se află *Fecioara Maria*, patroana bisericii, cu fața îndreptată spre ctitori, recomandîndu-i lui Dumnezeu, simbolizat printr-o mînă, care iese din nori și binecuvîntează.

De cealaltă parte a tabloului ctitoricesc, imaginea sfințului Cristofor este scoasă în evidență, fiind înscrisă într-un cadru asemănător cu acela al *Fecioarei Maria*. Cu calitatea de protector al călătorilor și apărător împotriva morții subite, imaginea lui, deseori întîlnită în pictura murală medievală occidentală și în decorația bisericilor din Transilvania, se află de nenumărate ori, în secolul al XVI-lea, și în pictura ortodoxă<sup>54</sup>. Astfel, în exonartexul mănăstirii Dochiaru, sfîntul Cristofor este pictat vizavi de portretul voievodului Moldovei, Alexandru Lăpușeanu. La biserica din Dobreni scoaterea lui în evidență, ca pandant al *Fecioarei Maria*, arată că el fusese poate desemnat în mod special ca apărător al ctitorilor. Ca și la mănăstirea Plătărești, se introduc ctitorii în ansamblul picturii religioase prin intermediul intercesorului, la Dobreni, – Maica Domnului, reprezentare mai rar adoptată în Țara Românească dar frecventă în Moldova.

După cum s-a arătat, cele 24 de scene ale *Imnului Acatist* s-au zugrăvit pe timpane. Pentru aceasta registrul de sus a fost compartimentat în două scene largi, iar cel de jos în patru scene mai înguste. Ilustrarea *Acatistului* începe pe primul registru de sus al timpanului de răsărit continuîndu-se pe al doilea. Mai departe, pe timpanele de la nord, vest și sud scenele se succed în același mod, într-o ordine perfectă, demonstrîndu-se astfel, ca și la Plătărești, că gîndirea a ales nu numai miezul teologic al picturii dar și figurarea lui cît mai explicit estetică. Dar cele trei scene ale *Bunevestiri* nu au fost pictate în mersul lor progresiv, deoarece compozițiile momentului al doilea și al treilea se potriveau mai bine pe suprafața care forma creștetul timpanului. Din numeroasele variante ale *Imnului Acatist*, imaginate de-a lungul secolelor, zugravul a ales ceea ce convenea mai bine suprafețelor date, reușind, după cum se va vedea, să creeze un ansamblu de pictură, în care ritmul mișcărilor și echilibrul compozițiilor au fost deplin realizate. Astfel, scenele alcătuiesc o sinteză a diferitelor tipuri iconografice, create în Orient sau la Bizanț, a interpretărilor diferitelor școli de pictură medievală din sud-estul Europei. Căci în secolul al XVII-lea nu credem că se mai poate vorbi de preponderența unei anumite influențe, deoarece creațiile iconografice își pierduseră identitatea ori-

<sup>54</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, Paris, 1958, p. 304–309; Vasile Drăguț, *Considerații asupra iconografiei picturii murale gotice din Transilvania*, „Buletinul Monumentelor Istorice”, XXXIX, 1970, nr. 3, p. 20–21; Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos. Les peintures*, album, Paris, 1927, p. 242.





Fig. 8. Mănăstirea Plătărești, vedere de ansamblu a peretelui de nord.

ginală, amalgamate în timp în rezervorul comun al picturii de tradiție bizantină. Zugravii puteau să impună, după bunul lor plac, potrivit cunoștințelor, temperamentului și formeii suprafețelor de decorat sau gustului ctitorului, imagini mai vechi sau mai noi, alese din vastul repertoriu iconografic, îmbogățit mereu cu noi variante sau chiar cu noi compoziții, prilejuite și de pătrunderea din ce în ce mai activă a influenței artei occidentale.

În primele 12 scene ale *Acatistului*, care alcătuiesc partea istorică, povestind viața Mariei, de la *Bunavestire* pînă la *Prezentarea lui Isus la templu*, anumite amănunte dau picturii un caracter narativ. După cum se va vedea însă imaginația nu-l va îndepărta niciodată pe pictor de calitatea lui esențială, aceea de a coordona compozițiile într-o maximă armonie, potrivit structurii lor și formeii suprafeței de decorat.

În prima scenă a registrului de sus, îngerul *Bunevestiri* aleargă spre *Fecioara Maria*, mișcare imaginată de pictorii cappadocieni și adoptată în secolul al XII-lea și de bizantini<sup>55</sup>. În fața lui stă neclintită *Fecioara*. Ea are brațul drept cu cotul strîns în maphorion și palma desfăcută în dreptul umărului, gest de împotrivire și de rezervă deliberată, caracteristic raționalismului bizantin. În mina stîngă ține purpura. Alegerea acestei compoziții convenea admirabil suprafeței jumătății de timpan. Direcția aripilor desfăcute ale îngerului urmează la o oarecare distanță linia coboritoare a timpanului, pe cînd silueta *Fecioarei* este paralelă cu verticala despărțitoare a suprafeței în două jumătăți. Chiar decorul fantezist, destul de îndepărtat acum

de modelele inițiale, s-a potrivit formeii suprafeței căci turnul din spatele *Fecioarei* se ridică pe toată înălțimea registrului, pe cînd arhitecturile dindărătul îngerului sînt micșorate treptat, corespunzător îngustimii timpanului, obținîndu-se astfel ca și la Plătărești, o strînsă legătură dintre personaje și decor. Pe suprafața alăturată, după cum se vede, se potrivea mai bine acea *Bunavestire*, care o arată pe *Maica Domnului* așezată pe jîlt cu brațele orante, în semn de supunere. Pînă în momentul sosirii îngerului, ea meditate în fața unui pupitru, așa cum fusese închipuită de unii pictori orientali, imagine adoptată de primitivii italieni<sup>56</sup>. De data aceasta, paralel cu verticala despărțitoare, se înalță trupul îngerului cu aripile strînses. Și în această scenă decorul arhitectural coboară în trepte după linia arcului.

Registrul al doilea începe cu *Bunavestire la fîntînă*, de fapt prima scenă a *Acatistului*, figurare orientală a scrierilor apocrife și iubită de pictorii slavi<sup>57</sup>. În secolul al XV-lea, la mănăstirea Tismana, *Acatistul* începe cu această reprezentare, deseori întilnită în manuscrisele și pictura sirbească și primită și de pictura de la muntele Athos. Confuzia observată în succesiunea cronologică a scenelor *Bunevestiri* nu este proprie numai bisericii din Dobreni, căci această neorînduială se manifestă în secolul al XIV-lea în Serbia, la mănăstirile Markov și Matejić și în psaltirea sirbească păstrată la München, procedee, care în timp, s-au transmis poate, decantate prin diferite intermedii, și la noi, dar al căror drum nu se poate urmări, date fiind marile goluri din pictura Țării Românești din secolele XV și XVI. În pictura noastră nu credem însă că este vorba

<sup>55</sup> Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1960, p. 86; A se vedea și studiul lui O. Tafrali, *Iconografia 'mnului Acatist*, „B.C.M.I.”, 1914.

<sup>56</sup> Gabriel Millet, *op. cit.*, p. 73 și p. 84.

<sup>57</sup> Gabriel Millet, *op. cit.*, p. 83.





Fig. 9. Mănăstirea Plătărești, vedere de ansamblu a peretelui de sud.

de o confuzie, ci de o alegere potrivit unei largi vederi de ansamblu. Astfel, scena îngustă cu *Bunavestire la fîntînă*, formată din două personaje: Maria și însoțitoarea ei care duc urciorul, are ca pendant pe cealaltă parte a registrului *Îndoiala lui Iosif*, scenă compusă tot din două personaje. Amindouă compozițiile, asemănătoare în acest sens, încadrează între ele ampla reprezentare a *Coborîrii Sfințului Duh asupra Mariei și Vizitațiunea*. Ele au avut modele athonite. Ca și în trapeza mănăstirii Lavra de la muntele Athos<sup>58</sup>, s-a ales acea dezvoltată reprezentare cu Maica Domnului stînd pe un tron, ținînd batista în mînă, ocrotită de vălul alb, în cute bogate, susținut în acoladă de miinile a patru fecioare. În *Vizitațiunea* se repetă schema respectivă a picturii din trapeza mănăstirii Hilandar<sup>59</sup>. Maria și Elisabeta stau însă și mai strîns îmbrățișate, cu obraji lipiți, gest de o mare afectivitate. Cele două clădiri în trepte, ce închipuie locuința lui Zaharia, încadrează simetric personajele și sînt mai puțin schematice decît la Hilandar.

Pe primul registru de sus al timpanului nordic s-au scos în evidență *Nașterea și Călătoria magilor* (fig. 12). De data aceasta s-a renunțat la amănuntele pitorești, căci cele două compoziții de o mare simplitate, au fost aranjate astfel încît alăturarea lor să dea o pozoabă monumentală virfului timpanului. De o parte, compoziția formată din raza stelei ce coboară deasupra peșterii în care Isus înfășat, culcat în iesle, este încălzit de un cal și de un bou și din Maica Domnului, ce se odihnește după modelul cappadocian — promovat de Bizanț și adoptat în toată pictura sud-estului european<sup>60</sup> —, iar de cealaltă

parte, cei trei magi călare, strînși în grup compact, se echilibrează perfect la dreapta și la stînga verticalei ce desparte timpanul în două. La cele două extremități se contrabalansează reprezentarea lui Iosif ce stă gînditor cu aceea a îngerului, care arată magilor drumul. Pe al doilea registru, însă, amănunte pitorești măresc farmecul povestirii, fără să se piardă însă din vedere nici un moment aranjarea ritmic echilibrată a personajelor.

*Închinarea magilor* nu mai este reprezentată ca de cele mai multe ori, reproducîndu-se tipul primitiv, cu Maica Domnului cu Isus în brațe, așezată la una din extremitățile scenei, primindu-i pe magii ce vin din cealaltă parte. În pictura noastră, Fecioara se diferențiază stînd pe un larg taburet la mijlocul scenei. Steaua s-a oprit deasupra capului său. Maica Domnului este încadrată de un înger și de Iosif ce se află la spatele ei. Magii, grupați la una din extremitățile scenei, se înclină imaginii ei monumentale. În erminie<sup>61</sup>, explicarea acestei scene conține și amănuntul că în timp ce magii se închinau, în afara casei un tînăr le ținea caii de frîu, amănunt figurat în scena respectivă din biserica Matejić<sup>62</sup>. În pictura noastră detaliul a fost dezvoltat și reprezentat separat, înlocuind obișnuita *Plecarea a magilor*. Iată deci pe cei trei magi îmbrăcați de drum, cu bonete tivite cu blană și mantii îmblănite fără mîneci deasupra tunicilor. Tînărul ține căpăstrul cailor în mișcare neastîmpărată. Zidurile și turnurile crenelate închipuie un oraș medieval, dar stîncile arată obișnuitul drum sterp de întoarcere.

*Fuga în Egipt* figurează și ea mai amplu narațiunea și nu respectă recomandările erminiei<sup>63</sup>, căci alte surse îl inspiră pe zugrav. Scena de la noi este asemănătoare

<sup>58</sup> Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos. Les Peintures*, album, Paris, 1927, p. 145.

<sup>59</sup> Gabriel Millet, *Recherches...*, p. 99.

<sup>60</sup> Gabriel Millet, *op. cit.*, p. 94–118.

<sup>61</sup> V. Grecu, *Cărți de pictură bisericească*, 1936, p. 216.

<sup>62</sup> O. Tafrales, *op. cit.*, p. 85, fig. 18.

<sup>63</sup> V. Grecu, *op. cit.*, p. 216.





Fig. 10. Mănăstirea Plătărești, Icoana Sf. Mercurie.

reprezentării respective din biserica Matejić<sup>64</sup> și păstrează de asemenea ideea miniaturilor manuscrisului grec 74 al Bibliotecii Naționale din Paris și a psaltirei sîrbești de la München, elemente iconografice răspindite deci acum pe toată aria picturii creștine ortodoxe. Maica Domnului, pe calul alb, condus de Iacob, întoarce capul spre Iosif, care merge în urma ei purtîndu-l pe umeri pe Isus. În pictura noastră, în plus, lingă Iosif, se află un alt catir încărcat cu o desagă. Dar mulțimea, arătată la Matejić venind să întîmpine cortegiul la poarta orașului, în scena de la Dobreni, este simbolizată doar printr-o singură femeie cu brațele deschise în poarta unei case.

Întîmpinarea Domnului reproduce însă tipul – deseori întîlnit la muntele Athos – cu Simion primindu-l în brațe pe Isus cu Maica Domnului urmată de prorocița Ana, și Iosif aducînd în dar doi porumbei<sup>65</sup>.

Aproape în fiecare din reprezentările acestui registru grupurile sînt orînduite simetric față de o axă. Personajele sînt dispuse pe aceeași linie potrivit firului narațiunii. Doar în scenele *Închinarea magilor* și *Fuga în Egipt*, imaginea Maicii Domnului reiese cu puțin mai înaltă, ea rămînînd însă în strînsă legătură cu acțiunea din jurul ei.

În partea a doua a *Acatistului*, cu conținut mistic, se glorifică alternativ Isus și Maica Domnului. În fiecare din aceste scene, Christos sau Maica Domnului sînt prezențați static, frontal, izolați, monumentali, la mijloc. Gesturile de adorație ale îngerilor, sfinților, ierarhilor sau credincioșilor, simbolizați prin cîteva personaje, converg toate spre figura centrală. Cele mai multe dintre scene reproduc, cu foarte mici deosebiri iconografia athonită a *Acatistului*. La trapeza mănăstirii Lavra scenele: *Christos mintuitor*, *Christos Pantocrator* și *Maica Domnului luminătoare* nu respectă reprezentarea frontală a personajului principal și gruparea strict simetrică a celorlalte personaje<sup>66</sup>. La Dobreni în schimb, absolut toate compozițiile au o construcție simetrică, alcătuiindu-se o înlănțuire de un ritm

facil și oarecum monoton. Uneori pentru păstrarea simetriei, zugravul inovează repetînd același motiv la extremitățile scenei. De obicei în scena *Christos ca mintuitor*, a cărei compoziție era inspirată de *Coborîrea la iad*, Christos era reprezentat din profil, aplecat deasupra oamenilor închiși într-o peșteră figurînd întunericul. De asemenea, *Maica Domnului luminătoare* avea numai la stînga ei grupul oamenilor îngămădiți în vîgăuna din stîncă. La Dobreni, în amîndouă din aceste scene, Isus și Maica Domnului sînt încadrați de motivul oamenilor închiși în peșteră.

Compozițiile astfel încheiate au un înțeles simbolic imediat reprezentînd fiecare pe Christos sau Maica Domnului într-o apoteoză finală. Doar scena a XV-a, *Christos carele e în cer și pre pămînt*, are o prezentare mai neobișnuită stimulînd gîndirea. În partea de jos a scenei Christos e adorat ca Dumnezeu. În partea superioară se vede Maica Domnului primind bunavestire a îngerului în zbor, motiv simbolizînd încarnarea lui Christos din Duhul Sfînt și fecioara Maria.

Ne amintim că la mănăstirea Plătărești mișcările atît de diverse ale personajelor sugerau vîrtejul acțiunii supliciilor, iar costumele diferite și figurile deosebite între ele imaginau lumea unor povestiri fantastice. Cu toate acestea, structura compozițiilor și înlănțuirea lor în ansamblu alcătuiau o armonie de un perfect echilibru. La biserica Dobreni, subiectul picturii *Acatistul și sinoadele ecumenice* au permis o și mai mare realizare a unei picturi cu un evident scop decorativ. Aproape nimic nu este aranjat mecanic în compozițiile gîndite teologic dar de un monoton simetrism ale acestor scene. Gesturile largi ale personajelor au o gravitate plină de noblețe, iar trupurile lor nu prea înalte, pe care faldurile sînt distribuite potrivit unor vechi procedee, sînt conturate cu asprime. Pe un decor complicat cu profile de arhitecturi de tradiție elenistică, printre care flutură faldurile velurilor moi, trupurile se desprind cu claritate, umbre adînci și lumini lucioase definesc viguros formele. O liniște adîncă și gravă este expresia gesturilor ponderate. Figurile sînt mai puțin senine decît acelea de la Plătărești, căci ochii negri strălucesc în orbitele întunecate iar conturul nasului și al obrazului este chiar dur.

Adîncimea spațiului este ușor sugerată prin culoare, după sistemul observat și la mănăstirea Plătărești. În scena *Fuga în Egipt* perspectiva este dată și prin mișcarea gradată a personajelor. Femeia care s-a ivit în prag, în fundul scenei, are trupul de o proporție mai mică decît figurile de pe primul plan. Compozițiile *sinoadelor ecumenice* au personajele împărțite în trei grupuri dispuse piramidal în jurul tronului pe care prezidează conducătorul sinodului respectiv. Culoarele sînt așternute plat și mișcările înțepenite potrivit unor scene care simbolizează formularea unor decizii infailibile, iar lîncile ostașilor, profilate la mijloc pe fondul sumbru, creează iluzia adîncimii spațiului.

Friza sfinților în picioare, de o eleganță calculată a fost pictată cu un alt sentiment decît *Acatistul* și *sinoadele ecumenice*. Dacă în aceste scene inspirația a fost ținută în friu prin realizarea prea supravegheată a unei picturi cu caracter simbolic – căci impulsul către îndulcirea rigurozității canoanelor prin narațiune a fost cu severitate în-cătușat în coordonatele unor compoziții riguros simetrice – în schimb o anumită moleșală și dulceață evocă defilarea grațioasă a siluetei. Ne amintim de gesturile precise, de severitatea desenului aspru, de duritatea privirii arhanghelului Mihail pictat în secolul al XVI-lea în biserica din Stănești. La Dobreni, ochii febrili ai arhanghelului Mihail, buzele moi, nasul delicat și obrazul dulce au un farmec care primejduiește cu o anumită morbidează chipul pur de tradiție elenistică. Podoabele platoșei și conturul aripilor caută înadins împodobirea personajului. Gestul mîinii drepte cu sabia scoasă din teacă nu mai are o expresivitate înspăimîntătoare. De cealaltă parte a ușii, arhanghelul Gavriil înclină grațios capul său asemănător figurilor elenistice, iar mișcările încete au o nesiguranță timidă. Mînuirea deosebit de expertă a faldurilor căzînd în cute drepte, aranjate în vederea obținerii unui efect decorativ, este exemplificată de imaginile efilate ale sfin-

Fig. 11. Biserica din Dobreni, vedere de ansamblu a peretelui de vest. ►

<sup>64</sup> Vlad R. Petković, *La peinture serbe au Moyen Âge*, 1930, p. 137, fig. 1; O. Tafrahi, *op. cit.*, p. 129, fig. 21 și p. 131.

<sup>65</sup> Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos. Les peintures*, album, Paris, 1927, p. 145<sup>2-3</sup>, 146<sup>2</sup>, 147<sup>2</sup>.

<sup>66</sup> Gabriel Millet, *op. cit.*, p. 119<sup>5</sup>, 159<sup>2</sup>, 174<sup>1</sup>, 188<sup>3</sup>, 198<sup>2</sup>, 222<sup>3</sup>.







ților Sava și Eftimie (fig. 13), ale căror figuri frumos caligrafiate au pierdut însă mult din expresivitatea ascetică de altădată.

Ca și la mănăstirea Plătărești, pictura este formată din aceeași paletă cu culori limpezi și calde, care se desprind pe fondul cenușiu al scenelor. Ele sînt distribuite întotdeauna ritmic. Culoarea *sinoadelor ecumenice* creează un efect de o somptuozitate strălucitoare. Culoarele blinde ale sacosurilor: ôcre-jaune cald, alb umbrat cu galben, cu roz sau cu albastrui, pe care se desenează puternic ornamentul crucilor negre, formează o decorație cu aspectul unor fine broderii.

Portretele ctitoricești sînt realizate mai savant decît cele de la mănăstirea Plătărești. Trupurile deosebit de înalte ale ctitorilor apar plate, dematerializate, conform tradiției. Figurile au însă o ușoară rotunjime și relief, create prin umbră subțiri acuareluate. Portretele nu au spiritualizarea stilizării de tradiție bizantină, ci finețea miniaturilor persane. Ochii lungi, negri, cu privirea adîncă sub sprincenele subțiri arcuite, nasurile subțiri, corioate și tenul palid evocă figuri orientale.

\* \* \*

În timp ce arhitectura și cele cîteva exemple de sculptură ornamentală din prima jumătate a secolului al XVII-lea arată o iscusită adaptare la condițiile materiale ale vremurilor a modelelor trecutului, însoțită de unele inovații originale, ansamblurile de pictură de la mănăstirea Plătărești și biserica din Dobreni demonstrează manifestarea unei arte de o căutată eleganță și frumusețe clasică. Este adevărat că pictura și-a pierdut expresivitatea impresionantă a unora din ansamblurile secolului al XVI-lea, de la bolnița Bistriței, de la mănăstirile Stănești, Tismana sau Bucovăț de pildă, dar realizarea unor decorații în

care compozițiile au fost epurate după criterii clasice, în vederea obținerii unei armonii impecabile și somptuos colorate, demonstrează stăpînirea iconografiei și a procedelor picturii de tradiție bizantină. Dar alcătuirea prea gîndită a ansamblurilor de pictură citate, lipsa de spontaneitate, îngrădirea imaginației și formularea narațiunii în scene prea deliberat compuse, satisfac numai prin echilibrul lor ritmic decorativ și al expunerii clare teologice, fără să se adreseze sentimentelor, demonstrîndu-se astfel că și simțirea mistică își pierduse din intensitate. Așadar, repetarea unor procedee stilistice devenite academice și claritatea axiomatică a picturii devine obositoare nu numai pentru privitorul de azi dar și pentru zugravul de atunci. Căci, pe de altă parte, alegerea unor scene care să relateze mai în amănunt apocrifele, execuția portretelor sfinților în friză și a portretelor ctitoricești anunță o sensibilitate mai complexă, pe cale de evadare în pitoresc și imaginativ.

Decorațiile pronaosurilor mănăstirii Plătărești și bisericii din Dobreni reprezintă continuitatea tradiției artistice a picturii muntenești din secolul al XVI-lea, datorată în cea mai mare parte, după cum se știe, zugravilor străini veniți din țările sud-dunărene. Conservatorismul ce-l reflectă conținutul și tratarea acestor picturi, corespunzătoare solidarității creștine ortodoxe, este trăsătura esențială a artei post-bizantine din sud-estul Europei în această perioadă și el se oglindește clar în cele două ansambluri de pictură. Ele reprezintă, de asemenea, una din manifestările picturii post-bizantine sud-est europene încătușată din ce în ce mai mult de un academism devenit manieră<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> Manolis Chatzidakis, *Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine*, extrait, Athènes, 1953; idem,  *Icônes de Saint Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise, 1962, I-er Congrès International des études balkaniques et sud-est européennes, Sofia,

Fig. 12. Biserica din Dobreni, Acotistul Maicii Domnului (detaliu).





Nu trebuie uitat că amîndouă monumentele sînt ridicate în epoca unei domnii centralizate, ale cărei directive culturale urmăreau reînvierea vechilor tradiții. Desigur că unei curți care primea cu satisfacție predicile lui Pantelimon Ligarides și ai cărei tineri reprezentanți învățau teoriile și filozofia clasicismului elin, îi era pe plac și o pictură somptuoasă în care conținutul simbolic să fie logic ilustrat în compoziții perfect construite. Înclinarea către narativ, deși controlată rațional, tendința de a înțelege mai complet realitatea, exemplificată prin portretele ctitorilor, surprinderea unei timide sensibilități în redarea expresiei, ilustrează calități ce încep să se dezvolte, după cum s-a mai spus, în altele din ansamblurile de pictură din epoca lui Matei Basarab, înflorind variat și original mai ales în a doua parte a secolului al XVII-lea. Astfel, zugrăvi români ca Stroe din Tirgoviște, decoratorul mănăstirii Arnota<sup>68</sup>, ctitoria lui Matei Basarab, Ianache și Mihail Monahul, pictorii bisericii din Săcuieni<sup>69</sup> (1667), Dumitru și Răducu, autorii zugrăvelii bisericii din Roata-Cătunu<sup>70</sup> (1668), Tudoran, pictorul bisericii din Băjești<sup>71</sup> (1669), zugravul anonim al bisericii Crețulești<sup>72</sup> (1669) din satul Rebegești – pentru a nu-i cita decît pe cei mai studiați pînă astăzi – se arată eliberați de rigoarea unui tipic epuizat, dînd ei înșiși

26 août-1 septembre, 1966, *Communauté et diversité de l'art des pays balkaniques (XVI-e siècle – début du XVIII-e siècle)*.

<sup>68</sup> „Istoria artelor plastice în România,” II, București, 1970, p. 61–64.

<sup>69</sup> I. Mihail, *Pictura bisericii din Săcuieni-Dimbovița*, „B.C.M.I.”, XIX (1926), p. 152–166.

<sup>70</sup> Cornelia Pillat, *Locul bisericii din Roata-Cătunu în istoria artei Țării Românești*, „SCIA”, XV (1968), p. 197–212.

<sup>71</sup> Teodora Voinescu, *Note asupra curții și bisericii din Băjești*, „SCIA”, IV (1957), p. 75–108.

<sup>72</sup> Cornelia Pillat, *Tradiție și inovație în arta Țării Românești în a doua jumătate a secolului al XVII-lea: biserica din satul Rebegești*, „SCIA”, V, (1958), nr. 2, p. 51–72.

o interpretare mai puțin savantă dar înviorată de o prospețime naivă și uneori chiar de vigoare, vechiului stil de pictură.

În modul de repartizare a programelor iconografice, în afară de biserica din Roata-Cătunu, unde proporția dintre registre nu a fost fericit calculată, denotînd astfel o mînuire mai puțin expertă în păstrarea unor reguli estetice, în toate celelalte cazuri, și în special la mănăstirea Arnota, la bisericile din Săcuieni, Băjești și la Crețulești-Rebegești, zugravii păstrează – la fel ca la mănăstirea Plătărești și la biserica din Dobreni, principiul de a repartiza scenele pe registre delimitate clar și armonios pe suprafețele date. Conținutul programelor iconografice nu se abate de la logica stringentă dogmatică, dar, spre deosebire de Plătărești și Dobreni, introducerea unor amănunte inspirate de scrierile apocrife mărește farmecul narativ, diluînd conciziunea simbolică. Astfel, la mănăstirea Arnota și mai tîrziu la biserica din Roata-Cătunu, deși în mod diferit, scena *Nașterii* se îmbogățește cu detalii ilustrînd proto-evanghelia lui Iacob și legendele populare. La biserica din Săcuieni, apare pentru prima oară *Învierea*, inspirată de iconografia occidentală, cu Isus înălțîndu-se deasupra mormîntului pecetluit, păzit de soldații adormiți. La biserica Crețulești-Rebegești, în scena *Răstignirii*, la picioarele crucii, Maica Domnului și mironosițele sînt prăbușite de durere, amănunt propriu iconografiei melodramatice baroce, iar în majoritatea scenelor *Patimilor*, conținutul simbolic obișnuit capătă o căldură emoționantă prin gesturile pasionate ale personajelor. Se coboară astfel din universul alegoric al picturii tradiționale într-un dramatism patetic. Desigur că umanizării conținutului iconografic îi corespund și nuanțări deosebite de stil. Astfel, la mănăstirea Arnota și mai apoi la Săcuieni, compozițiile au o echilibrată simplitate lăuntrică, rezultată din păstrarea unui simetrism







ritmic, urmărindu-se obținerea unui armonios efect decorativ, fără complicații. Personajele nu mai sînt scoase neapărat în evidență, după importanță, ca în pictura de la Dobreni de pildă, ci sînt distribuite pe firul ușor ondulat al acțiunii. Pe de altă parte, spre deosebire de mănăstirea Plătărești, unde în scene tumultul mișcărilor fusese stilizat, sugerindu-se mai mult ideea actului decît actul însuși, în pictura de la Crețulești-Rebegești gesturile personajelor sînt îndeplinite cu violență și lasă impresia unei mișcări continue.

Stilul picturii bisericii din Roata-Cătunu amintește de caracterele expresioniste ale picturii monastice primitive.

În tratarea portretelor ctitoricești se remarcă tendința de a se reda din ce în ce mai mult asemănarea și chiar individualitatea personajelor, fără să se încalce însă procedeele stilizării spiritualiste. La fel ca la mănăstirea Plătărești, la Arnota, portretele ctitorilor sînt definite prin linii puține, dar caligrafia trăsăturilor devine din ce în ce mai nuanțată la bisericile din Săcuieni, Roata-Cătunu și Băjești.

Ansamblurile de pictură de la Plătărești și Dobreni rămîn datoare tradițiilor picturii post-bizantine și ele ar putea fi operele unor artiști cunoscători direcți ai artei athonite și sud-est europene. Ele par a alcătui miezul fix al unui caleidoscop, ale cărui variate și pitorești fațete sînt formate de entitățile diferite ca expresivitate și frumusețe ale celorlalte ansambluri de pictură din epoca lui Matei Basarab.

#### Résumé

Matei Basarab a occupé le trône de la Valachie au XVII<sup>e</sup> siècle, pendant plus de deux décennies (1632–1654). Du point de vue de l'évolution artistique, on considère que l'époque de Matei Basarab se prolonge jusqu'à l'avènement au trône de Șerban Cantacuzino (1678), période durant laquelle commencent à se manifester différentes tendances dans la manière d'interpréter et de traiter la peinture traditionnelle, ainsi que des recherches fébriles qui n'arriveront à leur pleine réalisation qu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Contrairement à la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle exécutée le plus souvent par des artistes venus du sud du Danube, au XVII<sup>e</sup> siècle la plupart des peintres sont roumains. Ils humanisent les principes artistiques élus de tradition byzantine, en stylisant avec fraîcheur et naïveté les scènes traditionnelles et en s'efforçant de renouveler une iconographie vieillie au moyen de détails illustrant le merveilleux des récits apocryphes, ou encore d'éléments et de scènes puisés dans l'art occidental. Les peintures du monastère d'Arnota, fondation de Matei Basarab, celles des églises de Săcuieni (1667), de Roata-Cătunu (1668), de Băjești (1669), de Crețulești-Rebegești (1669) renferment toutes des éléments novateurs.

Les ensembles de peinture des pronaos du monastère de Plătărești et de l'église de Dobreni, exécutés autour de 1646, appliquent les principes esthétiques d'un art immuable, reflétant le conservatisme orthodoxe et forment, par rapport à d'autres œuvres de l'époque de Matei Basarab, une note à part.

L'ensemble de peinture du monastère de Plătărești est dominé par la Trinité – l'Ancien des jours, Jésus Pantocrator et le Saint-Esprit sous forme d'une colombe – et par des scènes qui démontrent la nature divine de Jésus par ses miracles et symbolisent son sacrifice par la scène liturgique du *Sommeil de Jésus*. La représentation du martyr du saint militaire Mercure, qui s'est opposé en Orient aux mécréants, de celui de la plupart des apôtres, des saints militaires, des martyrs et des martyres, la triple représentation de saint Jean-Baptiste, la place de choix réservée à saint Grégoire le Décapolite, luttreur contre l'iconoclasme, l'intercession pour les fondateurs de saint Govdelav, qui a reçu miraculeusement le baptême: ce sont là les éléments essentiels d'un programme qui illustre la force des traditions orthodoxes au moment où à l'oppression ottomane venait s'ajouter aussi le danger du prosélytisme protestant et catholique.

Dans le pronaos de l'église de Dobreni sont représentés l'Acatiste de la Vierge, les Conciles oecuméniques, la frise des martyrs et d'autres saints, ainsi que les fondateurs pour lesquels intercede la Sainte-Vierge.

Dans les deux ensembles, les scènes sont associées selon une logique rigoureuse et se succèdent suivant une alternance rythmique faite de lignes et de formes d'une indestructible harmonie.

Il est vrai que cette peinture n'a plus l'expressivité de certains ensembles de la Valachie du XVI<sup>e</sup> siècle, tels que ceux de l'hospice de Bistrița ou des monastères de Tismana, de Stănești et de Bucovăț, car si la répétition habile de procédés du style devenus maniéristes et académiques et la vertu doctrinale découlant de scènes trop délibérément composées, produisent un équilibre rythmique satisfaisant, une telle peinture ne touche plus le cœur.

Le conservatisme des traditions artistiques symbolisant la solidarité chrétienne-orthodoxe face à l'oppression ottomane est le trait essentiel de l'art post-byzantin sud-est-européen à cette époque, qui se reflète clairement dans la peinture des deux ensembles, certainement les œuvres de peintres familiarisés avec l'art athonite et sud-danubien.

Fig. 13. Biserica din Dobreni, Sf. Eftimie.