

Reprezentarea ctitorilor în pictura din țările române este binecunoscută. La fel de binecunoscute sînt și figurile donatorilor din broderiile, manuscrisele și argintăria medievală românească. În pictura de icoane însă, în afara celor trei icoane „de familie” ale lui Neagoe Basarab (1512–1521), care au intrat de multă vreme în atenția cercetătorilor și a publicului, apariția acestui element laic a fost puțin cercetat.

Cu toate că despre icoanele „de familie” ale lui Neagoe Basarab, cele mai vechi în care apar donatorii, există o bibliografie bogată, ne vom opri pe scurt asupra lor.

zie că data a fost adăugată ulterior, peste stratul de verni original, murdărit probabil la una din „meremetisirile” pe care le-a suferit icoana în decursul anilor¹. Cu toate că anul 1517 adăugat de „restauratori” poate fi considerat ca aproximativ conform realității, credem necesar să facem unele precizări cu privire la data executării acestei importante opere de pictură. Însăși figurile donatorilor, membrii familiei lui Neagoe Basarab, care se detașează pe fondul roșu al sacosului sfintului Nicolae, ne permit să stabilim cînd a fost făcută icoana. Astfel, în stînga, apare Neagoe cu fiii săi Teodosie, Petru și Ioan, iar în dreapta



Fig. 1. Sf. Nicolae, icoană din Muzeul Patriarhiei.



Fig. 2. Sfinții Simeon și Sava, icoană din Muzeul de artă al R. S. România.

Din cele trei, prima ca dată de realizare este desigur cea a *sfintului Nicolae* (fig. 1), aflată astăzi în Muzeul Patriarhiei, de la mănăstirea Antim din București. Anul după care se datează de obicei această icoană este scris cu litere albe în dreapta jos, pe ramă. Plasarea izolată a datei, fără tradiționalul „Veleat”, ductul și caracterul literelor, precum și faptul că arată anul 1517, adică anul de la nașterea lui Isus și nu cel de la facerea lumii cum se obișnuiește în această epocă, ne-au făcut să avem rezerve cu privire la autenticitatea ei. Presupunerea noastră a fost confirmată de cercetarea icoanei la microscopul binocular, cu ajutorul căruia s-a putut constata cu preci-

Despina cu fiicele sale Stana și Ruxanda (fig. 1). Singurul membru al familiei care lipsește din reprezentare este fiica mezină, Anghelina, moartă desigur la data cînd s-a pictat icoana. Din datele de care dispunem, icoana poate fi datată cu probabilitate în 1518, deoarece ultima oară cînd Anghelina apare ca fiind în viață, este tabloul

¹ Încilinăm să credem că anul apocrif s-a pus la sfîrșitul secolului XVIII—inceputul lui XIX, cînd s-a reaurit fondul icoanei și s-a scris numele sfintului; inscripția originală transpare prin repictare.

votiv din biserica episcopală din Curtea de Argeș, iar la reînhumarea osemintelor Neagăi, mama voievodului, care a avut loc în anul 1519², atît Anghelina cît și Petru și Ioan erau morți³.

În icoana ce reprezintă pe *Sfinții Simeon și Sava* (fig. 2) din Muzeul de artă al R. S. România, executată după anul 1522, unde la picioarele celor doi sfinți naționali sirbi apar soția lui Neagoe – Despina și fiicele sale Stana și Ruxanda, donatorii sînt redați ingenuncheați, în atitudine de rugă, cu minile împreunate, purtînd bogate costume de curte, apropiate cu cele pe care le poartă în tabloul votiv păstrat din biserica episcopală de la Curtea de Argeș.

Icoana *Coborîrea de pe cruce* (fig. 3) din Muzeul de artă al R. S. România, despre a cărei iconografie și semnificație s-a discutat pe larg, datează probabil chiar din 1522, anul morții lui Teodosie. Aici, Despina este redată în haine de doliu, în picioare, purtînd pe brațe corpul neînsuflețit al fiului său îmbrăcat în costum fastuos. Anticipînd cele ce urmează, putem spune că este singura icoană românească studiată, în care donatorul este de proporții atît de mari față de principalele figuri din ierarhia sfinților și nu este redat în poziție de rugă, ci în picioare, dar avînd totuși o inscripție de rugăciune⁴.

O altă icoană în care apare chipul lui Neagoe Basarab, aflată odinioară în biserica Sf. Nifon din Tîrgoviște, o cunoaștem numai din scrieri. Este probabil vorba de icoana de hram a bisericii, căci îl reprezintă pe sfîntul Nifon. În colțuri, erau înfățișate două scene din viața sfîntului, legate de cea a voievodului român. Ambele ilustra pasaje din textul lui Gavriil Protul. Prima, *Nifon binecuvîntînd pe coconul Neagoe ce-i aduce de mincare*, se referă la epoca de tinerețe a lui Neagoe, înainte de a fi ajuns în scaunul Țării Românești, cînd Nifon, intrat în conflict cu Radu cel Mare (1495–1508), era persecutat. A doua, ce s-ar putea intitula *Visul lui Neagoe*, se referă la aducerea de către Neagoe Basarab, după urcarea sa în scaun, a moaștelor lui Nifon de la Athos, pentru ridicarea afuriseniei pe care acesta o aruncase asupra lui Radu cel Mare și la visul lui Neagoe în care sfîntul iese din coșciug și spală păcatele persecutorului său⁵.

² Dată comunicată cu amabilitate de cercetătorul Constantin Bălan, căruia îi mulțumim și pe această cale.

³ Din cauză că nu se cunosc încă anii morții Anghelinei, ai lui Ioan și al lui Petru, inscripțiile pietrelor de mormînt menționînd numai luna și ziua, este imposibil, în stadiul actual, să precizăm anul în care a fost pictată icoana. Dăm mai jos cîteva amănunte care au determinat datarea icoanei, cu aproximație, în 1518. Se cunoaște că Petru mai trăia în anul 7027 (1519) fiind pomenit în documente și inscripții de danie, Anghelina și Ioan fiind morți. Cunoscîndu-se că Petru a murit la 15 iunie, putem stabili că acest eveniment s-a petrecut în anul 7027 (1519). Pe de altă parte din textul *Invățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie Voievod* aflăm că în 7027 (1519) Petru, Ioan și Anghelina sînt morți. Se știe că Ioan a murit la 27 noiembrie, care poate fi atît în anul 7027 cît și în 7026. Anghelina, moartă la 3 august, apare pentru ultima dată ca fiind în viață în tabloul votiv din biserica episcopală de la Curtea de Argeș. Cunoscîndu-se că sfințirea bisericii, neterminată încă, a avut loc la 15 august 7025 (1517), putem presupune pe de o parte că pictura votivă era terminată la data morții Anghelinei petrecută cu cîteva zile înainte de sfințire (1517), sau că ea a murit în anul următor (7026), căci conform uzanțelor, ea nu ar mai fi apărut în tabloul votiv dacă nu mai era în viață. Coroborînd datele de mai sus ajungem la concluzia că icoana putea fi executată între 3 august 7025 și 27 noiembrie 7026. Fiind greu să ne închipuim că o icoană ca cea a *sfîntului Nicolae* să fi putut fi creată în mai puțin de o lună (3 august – 31 august, cînd începe noul an), am propus ca dată anul 1518. Tabloul votiv din principala ctitorie a lui Neagoe, ar putea fi datat, în funcție de datele cunoscute, cu anul 1517, înaintea morții Anghelinei (3 august), iar celelalte fragmente din pictura păstrată din această biserică (*Deisis* și *cîteva figuri de sfinți*), apropiate ca viziune și factură cu acesta, pînă în anul 1520, cînd aflăm că domnitorul, la data de 26 aprilie 1520, invită pe brașoveni la a doua sfințire.

⁴ Nu am crezut necesar ca la sumara prezentare a donatorilor din cele trei icoane „de familie” ale lui Neagoe Basarab să se indice bibliografia, care ar fi ocupat un spațiu nejustificat de mare în cazul de față.

⁵ M. Popescu, *Nifon II Patriarhul Constantinopolului*, București, 1914. Extras din „Analele Academiei Române”, seria II, tom XXXVI, Memoriile Secțiunii istorice, pag. 66 (796), nota 4; T. G. Bulat, *Personalitate religioasă a voievodului Neagoe Basarab al IV-lea*, „Scrișul Românesc”, Craiova, (fără an), p. 19; T. G. Bulat, *Din domnia voievodului Neagoe IV Basarab*, în „Inchinare lui Iorga”, Cluj, 1931, p. 82.

Cercetările întreprinse nu au dat la iveală copia făcută în anul 1912 de pictorul V. Georgescu; în schimb, s-au semnalat, în depozitul muzeului Patriarhiei, două copii în ulei pe pinză, ce reprezintă pe coconul Neagoe sîrutînd mina Sf. Nifon care-l binecuvîntează. Identice ca dimensiuni (98×79 cm), compoziție, colorit și personaje, executate în spiritul academist al secolului al XIX-lea, ele sînt fără îndoială copii ale uneia și aceleiași icoane, sau după una din scenele auxiliare din icoana amintită mai sus. În partea de jos, fiecare dintre acestea are următoarea inscripție: „Copiat la sfînta Mitropolie de H. Boicescu pictor, București 1905 Decembrie 15” și respectiv „Copiat la sfînta Mitropolie de G. G. I. Copoiu pictor Ișvoarele Prahova 1904 Octombrie 9”.

Aceste copii au fost făcute fără îndoială după o icoană pe care n-o cunoaștem, poate după icoana de hram care nu se mai află la locul ei în tîmplă.

În biserica cu hramul Sf. Nifon din Tîrgoviște, rezidită după cum spune pisania, în 1854, pe locul unui lăcaș clădit pe timpul lui Radu Vodă, se află o icoană de mari dimensiuni (133×80×3 cm) a Sf. Nifon, de factură athonită, din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. În colțurile de sus, delimitate prin elemente vegetale aurite, se găsesc două scene din viața sfîntului, cu subiecte identice cu cele pomenite mai sus (fig. 5). Fiind, atît din punct de vedere al viziunii cît și al realizării, total diferită de cele două copii ce se păstrează la Muzeul Patriarhiei, sîntem îndreptățiți să credem că a existat (și poate mai există) o altă icoană cu un asemenea subiect.

Cunoașterea – prin copii sau numai documentară – a unei icoane cu o asemenea iconografie sau a unor copii după aceasta este interesantă, permițîndu-ne să aflăm un nou aspect al gîndirii epocii, bineînțeles dacă originalele icoanelor au fost create în prima jumătate a secolului al XVI-lea.

În afara icoanelor cu donatori mai sus pomenite, literatura de specialitate s-a ocupat de *dublul portret al lui Matei Basarab și al mitropolitului Țării Românești, Ștefan I*, pictat la poalele crucifixului tîmplei schitului Crasna, județul Gorj. Dat uitării în mod nejustificat⁶, ne propunem, publicîndu-l, să împrăștiăm memoria cercetătorilor picturii medievale românești în atenția cărora ar trebui să se afle această capodoperă a genului.

Semnalată încă în secolul trecut⁷ și publicată la începutul veacului nostru⁸, tîmpla schitului Crasna din al cărei ansamblu face parte dublul portret de care ne ocupăm, a fost datată de Alexandru Ștefulescu și, după el, de Ion Donat cu anul 1636, an în care s-a terminat zidirea bisericii schitului, ctitorie a lui Dumitru Filîșanu. Acestui boier din preajma lui Matei Basarab i s-a atribuit meritul de a fi comandat și tîmpla.

Cercetarea mai amănunțită a tîmplei ne permite însă să afirmăm că ea datează cu cel puțin doisprezece ani mai tîrziu. Chipul lui Ștefan I nu putea fi zugrăvit alături de cel al domnitorului decît în perioada dintre anii 1648, cînd este numit mitropolit⁹, și 1653 cînd, acuzat de Matei Basarab de participare la un complot împotriva sa, este caterisit¹⁰. Lipsa cinului *Deisis* și a *Prăznicarelor*, elemente componente canonic obligatorii, prezența a două registre de ingeri ce poartă fiecare, sus și jos, cîte două inscripții cu numele apostolilor, precum și proporțiile impresionante ale crucifixului care acoperă o bună parte din tîmplă, dovedesc că este doar un fragment dintr-o catapeteasmă monumentală, care a aparținut unei biserici de proporții mult mai mari decît cea a schitului Crasna. Datele de care dispunem ne fac să credem că această admirabilă piesă

⁶ Ultima dată pomenit în 1937 de I. Donat în *Fundațiile religioase ale Olteniei*, partea I, p. 28, Craiova, 1937.

⁷ *Iconografia. Arta de a zugrăvi tîmple și icoane bisericesti*. Manuscris cu o precuvîntare, descris și adnotat de Ghenadie al Rimnicului, București, 1891, p. 41, din „Precuvîntare”.

⁸ Al. Ștefulescu, *Gorjul istoric și pitoresc*, Tîrgu Jiu, 1904, p. 54–56, fig. p. 56–57; *Istoricul eparhiei Rimnicu – Noul Severin*, București, 1906, p. 362–363; Al. Ștefulescu, *Schitul Crasna*, București, 1910, p. 5–6, 31–33, fig. p. 32–33.

⁹ N. Șerbănescu, *Mitropolia Ungrovlahiei*, în „Biserica Ortodoxă Română”, 1959, nr. 7–8, p. 775.

¹⁰ *Istoria României*, Editura Academiei R.P.R., 1964, vol. III, p. 176.

Fig. 3. *Coborîrea de pe Cruce*, icoană din Muzeul de artă al R. S. România. →





Fig. 4. Portretele lui Mihnea al III-lea și al mitropolitului Ștefan I în biserica din Bălănești.

de artă decorativă a aparținut inițial bisericii Sf. Dumitru din Craiova.

Numai importanța istorică și înalta ținută artistică a dublului portret au făcut necesare precizările pe care ne-am permis să le facem cu privire la datarea și proveniența catapetesmei din care face parte integrantă și care ne interesează.

La baza monumentalei cruci pe care s-a pictat Răstignirea, cu simbolurile evangheliștilor la fiecare extremitate a brațelor și îngeri ce culeg în potire singele ce curge din rănilor lui Isus, se detașează de pe un fond de aur de bună calitate figurile celor doi donatori; voievodul și vlădica sînt redați în atitudine de rugăciune; îngenuncheați cu mîinile împreunate și privirile îndreptate în sus spre cel răstignit (fig. 6). Matei Basarab este înfățișat bătrîn, cu barba albă, cu trăsăturile feței acuzate, cu priviri obosite ce se pierd în depărtări parcă fără o ținută precisă. Pe chipul său se citesc blîndețea și înțelepciunea ce o imprimă oamenilor vîrsta și o vastă experiență. Cuta adîncă din mijlocul frunții înalte ne vorbește parcă de grijile și frămîntările voievodului, de care nu a fost scutit nici măcar la bătrînețe. Poartă pe cap o coroană de tip occidental (de marchiz) din aur cu perle și nestemate. Îmbrăcămintea lui fastuoasă se compune dintr-un anterior roșu închis înflorat cu aur, încins la mijloc cu un briu cu pafta și un caftan alb cu mînici înguste și lungi, avînd ornamente florale tot de aur. Gulerul lat și căptușeala caftanului sînt din blană de samur. În spatele domnitorului, cu litere roșii, pe fond de aur citim următoarea inscripție: „NW (sic)¹¹ „ΜΑΤΘΑΙΑ ΒΑΣΙΛΑΡΑ ΚΟΕΚΟΔΗΨ”.

¹¹ Credem că este vorba de formula clasică „ΙΩΗ”, deoarece omega mai este făcută sub forma unui „W” în cuvîntul „ωΨΕ” din inscripția de la baza crucii. Mai greu de deslușit de ce litera „I” este prefăcută în „N”. Este mai greu să presupunem că s-a folosit formula occidentală „NOI...”; deoarece chiar deasupra acestei inscripții este o crăpătură ce a afectat stratul pictural, nu se poate distinge prescurtarea ale cărei urme nu se mai observă. Poate că cel care a făcut inscripția nu stăpînea în suficientă măsură arta scriului. În sprijinul acestei bănuieli vine și faptul că deasupra litere-

Mitropolitul Ștefan I este redat în plină vigoare a vîrstei. Părul lung ce-i cade pe spate și umeri precum și barba sînt de un castaniu închis. Chipul prelung nu este brăzdat de nici un rid. Nici o cută nu înăsprește această față fină, cu priviri pătrunzătoare și inteligente. Pe cap poartă o mitră episcopală ornată cu perle și nestemate. Odăjdiile lui se compun din rucavițe roșii brodate cu aur, un sacos roșu cu ornamente florale din aur și un omofor alb cu cruci tot din aur (fig. 6, 8). În spatele vlădicăi, cu litere roșii pe fond de aur se află următoarea inscripție: „ΚΤΡ ΣΤΕΦΑΝ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΙ ΚΑΙ ΖΕΜΛΑΚ ΣΥΡΟΚΑΛΥΤΕΚΝΑ Ψ”.

Dimensiunile neobișnuit de mari ale figurilor donatorilor (48×85 cm) au permis pictorului să-și desfășoare în voie talentul de portretist. El depășește limitele portretului aulic, convențional, în care costumul și însemnele rangului social al personajelor primează, reușind să transmită posterității nu numai asemănarea fizică a celor doi portretizați¹², ci să surprindă și să redea trăsăturile psihice, morale și intelectuale ale lui Matei Basarab și ale mitropolitului Ștefan I.

Un portret dublu, care este foarte asemănător cu cel despre care s-a vorbit mai sus, a fost publicat de Virgil Drăghiceanu¹³ și reprezintă pe același mitropolit Ștefan I al Ungrovlahiei alături de Mihnea al III-lea (1658–1659). Reproducem mai jos textul lui Virgil Drăghiceanu referitor la ele: „La palele crucifixului, în dreptul unui medalion ce reprezintă pe Maica Domnului, stau în poză de rugăciune, în picioare, cu mîinile întinse, bătrînul mitropolit

lor „ΜΛ” din numele voievodului este o literă „Μ”, prescurtare, ce nu era necesară deoarece le urmează litera „Α”. Sperăm că în viitor, specialiștii, după citirea tuturor textelor, vor rezolva această problemă.

¹² Această apreciere se poate face cunoscîndu-se chipul lui Matei Basarab din picturile murale (în special de epocă) și citeva miniaturi, iar cel al mitropolitului Ștefan I după pictura pe pînză lipită pe lemn din pronaosul bisericii de lemn din Grămești, jud. Vilcea, precum și după două reprezentări ca donator, în icoane (despre una din ele se va vorbi mai jos).

¹³ O cititorie mitropolitană. Biserica din Rîmeștii-Vilcii, în „Bul. Com. Mon. Ist.”, an IV (1911), fasc. 15, p. 131.

Ștefan . . . , îmbrăcat în ornat bisericesc, cu mitra pe cap; iar în stînga sa Domnul său, Mihnea III, care ca adorator al marelui Mihai, ale cărui planuri le parodiază, s-a iscălit . . . imitîndu-i și modul de purtare al bărbii negre pe figura sa uscată, cu trăsături nervoase și de vizionar, cu greu de deosebit de aceia a adevăratului Mihai Vodă". După mai bine de zece ani, Nicolae Iorga într-o lucrare de sinteză, își îndreaptă atenția asupra acestui portret spunînd: „ . . . un detaliu nou și care nu a mai fost imitat, crucifixul acestui iconostas conține în atitudine de donatori pe Ștefan și pe acest bizar prinț Mihnea, care pe de o parte a vrut să reformeze prin decrete biserica Țării Românești, iar pe de altă parte să reînnoiască ca ostaș faptele lui Mihai Viteazul”¹⁴.

Dacă atitudinea (ei sînt ingenuncheați și nu în picioare, cum spune V. Drăghiceanu) și costumele donatorilor sînt similare cu cele aflate la schitul Crasna, contextul în care apar la Bălănești (fig. 4) este diferit. La Crasna donatorii fac parte integrantă din compoziția crucifixului, de care sînt legați și prin ideea că ruga lor se adresează lui Isus. La Bălănești, rezervîndu-li-se același loc (baza crucii), donatorii apar într-un spațiu aparte, delimitat de ramă. Ei nu mai sînt legați de crucifix nici prin idee, căci rugăciunea lor nu se mai îndreaptă spre cel răstignit, ci spre Maica Domnului cu Isus de tipul Blachernitisei, care apare în partea de sus a compoziției rezervate donatorilor pe un fundal de cer delimitat de nori stilizați. Nuanța diferită dată sensului simbolic în cazul de față este fără îndoială în funcție de locul pe care-l ocupă această compoziție în ansamblul templei. Plasînd-o în centrul cinului proorocilor, unde se află conform tradiției reprezentarea acestui tip iconografic al Maicii Domnului, artistul ingenios, imbinînd cele două teme, a reușit să satisfacă exigențele comanditarilor fără să încalce canoanele bisericii. Un alt element nou, semnificativ, apare la Bălănești. Spre deosebire de Crasna, unde mitropolitul Ștefan I și Matei Basarab se detașează pe un fond neutru, de aur, pictorul donatorilor de la Bălănești îi situează într-un peisaj stilizat. Această încercare de a plasa personajele într-un spațiu mai puțin ireal, ca cel de care ne ocupăm, ne vorbește despre unele căutări ale epocii, despre necesitatea pe care o simțea artistul de a introduce unele elemente care reduc din abstractizarea imaginii, care aduc cît de cît o notă de real. (vezi nota 15).

Din vechea tîmplă a bisericii din Bălănești-Rimești (localitate astăzi integrată în orașul Hurez) nu s-a păstrat decît o singură icoană reprezentînd Soborul tuturor Sfinților. Jos, în colțul drept al icoanei (este icoana de hram) ctitorul bisericii și donatorul icoanei – mitropolitul Ștefan I – pune să i se reprezinte chipul. Ca și la Crasna, el este înfățișat în atitudine tradițională de donator, îmbrăcat în odăjdii episcopale. O inscripție slavonă îi indică numele și titlul¹⁵. Cu toate că figura este de mici dimensiuni și acoperită de un strat gros de impurități, se poate observa asemănarea trăsăturilor și a expresiei cu cea din portretul său de la schitul Crasna.

Fără să-l putem compara ca realizare artistică și analiză psihologică cu dublul portret de la schitul Crasna, care este o capodoperă a genului, nu putem nega calitățile sale și interesul pe care-l suscită pentru cunoașterea mai adîncă a spiritului epocii.

Din anii 1658–1659 cînd a fost executat dublul portret al lui Mihnea al III-lea și al mitropolitului Ștefan I și pînă în ultimul deceniu al secolului al XVII-lea, nu cunoaștem, cel puțin pînă în prezent, nici un portret de donator pictat pe vreo icoană.

În tîmpla paraclisului mănăstirii Hurez – jud. Vilcea, se află în cinul împărătesc icoana Sfinților Împărați Constantin și Elena, care, conform tradițiilor iconografice, susțin o cruce. Icoana, din cite sîntem informați, nu a fost publicată. Ea prezintă interes nu numai datorită realizării artistice, a tipologiei personajelor și a inovațiilor iconografice, ci și prin faptul că pe ea sînt pictate figurile a cinci dona-



Fig. 5. Sf. Nifon, icoană din biserica Sl. Nifon din Tirgoviște.

tori. De pe fondul de aur al icoanei se detașează monumentalele figuri ale lui Constantin și Elena îmbrăcați în bogate veșminte împărătești bizantine. Doi îngeri în zbor îi încoronează. Chipurile lor cu trăsături ascuțite, realizate într-o tonalitate de brun închis, se disting printr-o deosebită severitate a expresiei. În centrul compozițional și psihologic al icoanei se află o cruce de dimensiuni neobișnuit de alungite pe care apare (tot neobișnuit) figura de mici proporții a lui Isus răstignit (fig. nr. 9).

La baza crucii se distinge un grup de personaje în haine fastuoase ale căror nume este indicat prin inscripții. Sînt donatorii icoanei: voievodul Constantin Brîncoveanu, soția sa Maria și fiii lor Constantin, Ștefan și Radu. Toți cinci sînt redați în poziția tradițională de rugăciune, ingenuncheați și cu mîinile împreunate în dreptul pieptului (fig. 9). Datorită faptului că dintre fiii lui Constantin Brîncoveanu figurează ca donatori numai primii trei născuți – Constantin (n. 1683), Ștefan (n. 1685) și Radu (n. 1690), iar Matei, născut în 1702, nu este reprezentat, putem deduce că icoana a fost realizată între anii 1690 și 1702. Cunoscîndu-se însă, că în anul 1697 întreg complexul mănăstiresc Hurez era terminat, inclusiv paraclisul, sîntem îndreptățiți să propunem acest an ca dată aproximativă pentru datarea acestei interesante icoane.

Icoana Sfinții Împărați Constantin și Elena cu figurile donatorilor este ultima ca dată, din cite cunoaștem, în care apare acest element laic. Nici mai tîrziu, în decursul secolului al XVIII-lea, cînd în Țara Românească s-a ridicat un însemnat număr de biserici a căror pereți sînt inundați (în pronaos) de portretele ctitorilor, cînd s-au făcut numeroase icoane, chipurile donatorilor nu mai apar pe ele¹⁶.

¹⁶ Excepție face icoana din secolul al XVIII-lea din Muzeul de artă al R. S. România, ce reprezintă pe marele mucenic Procopie. Acesta ține în mînă lanțul cu care este legat de picior „Banul Barbu”, ingenuncheat în fața lui. Această icoană este considerată drept o copie după un original de la începutul secolului al XVI-lea, imagine dinainte de călugărire a unuia dintre frații Craiovești, ctitorii mănăstirii Bistrița-Vilcea. Fiind purtătoare a unui alt simbol decît cel ce ne interesează, o pomenim doar, dorînd să subliniem în același timp proporțiile mari ale banului craiovean.

¹⁴ N. Iorga, G. Balș, „Histoire de l'art roumain ancien”, Paris, 1922, p. 196.

¹⁵ Al. Efremov, *Icoanele din ctitoria mitropolitului Ștefan I de la Bălănești și primul peisaj de concepție occidentală în arta iconarilor din Țara Românească*, Comunicare la sesiunea muzeelor din 1969 (sub tipar).



Fig. 6. Donatorii de la baza Crucilixului tîmplei schitului Crasna, jud. Gorj.

Fenomenul reprezentării donatorilor pe icoane în Ţara Românească ridică numeroase probleme. Fără să avem pretenţia de a le rezolva, vom încerca să abordăm unele dintre ele.

Este suficient să aruncăm o privire de ansamblu asupra istoriei zburciunate a Ţării Româneşti, ca să observăm că fenomenul apariţiei portretelor de donatori în pictura de icoane este legat de o anumită conjunctură social-politică, de un anumit aspect din trecutul poporului nostru.

Trecînd în revistă figurile cunoscute ale donatorilor de icoane, recapitulînd, vedem că Neagoe Basarab, Matei Basarab şi mitropolitul Ştefan I, Mihnea al III-lea, Constantin Brîncoveanu, care au trăit în epoci diferite (spunînd aceasta presupunem întreg complexul de împrejurări politice, economice şi ideologice), au o trăsătură comună în ceea ce priveşte lupta pentru fiinţa naţională. Fiecare în felul său, în funcţie de împrejurări şi personalitate, cu sabia (Mihnea al III-lea), cu cuvîntul (mitropolit Ştefan I), cu politica şi cultura (Neagoe Basarab şi Constantin Brîncoveanu) sau cu toate laolaltă (Matei Basarab) – au apărat integritatea naţională, fizică şi spirituală, au militat pentru afirmarea ei.

Făcînd această constatare şi fără să analizăm aici mai amănunţit aspectele şi aportul fiecărui personaj, lucru care ar putea constitui subiectul unui studiu aparte, apare ispititoare şi nu departe de adevăr afirmaţia că portretele donatorilor au apărut în pictura de icoane tocmai în aceste epoci, în timpul acelor domnitori, care prin faptele lor au ştiut să mobilizeze poporul în lupta pentru un ideal naţional de neatîrnare şi afirmare spirituală chiar. Reprezentarea lor pe icoane ar putea fi interpretată drept o atitudine, un simbol cu cele mai profunde semnificaţii, care ne permit să pătrundem mai adînc în cunoaşterea felului de a gîndi şi simţi al înaintaşilor noştri.

Parcînd aceste pagini, cititorul a observat poate că s-a folosit foarte frecvent expresia „figura donatorului în

pictura de icoane”, cu toate că uneori putea fi evitată. Aceste „sublinieri” voite aveau ca scop să atragă atenţia asupra reprezentării unor figuri laice pe un obiect de cult care se bucura de o veneraţie deosebită în lumea ortodoxă.

Despre locul, importanţa şi semnificaţia icoanelor în lumea ortodoxă există o literatură întinsă din care nu lipsesc controverse. Este suficient să ne amintim de epoca iconoclastă (726–842) care a generat dispute şi lupte acerbe între iconoclaşti şi iconoduli, încheiată în 842 sub regenta împărătesei Teodora care pune în vigoare hotărîrile celui de al VII-lea Conciliu ecumenic (Niceea, 787), ce a stabilit teoretic locul cuvenit icoanelor în învăţătura bisericii orientale. Desigur, că şi după această dată memorabilă, în istoria bisericii au existat păreri deosebite, dar ele nu atacau fondul problemei. Pentru a fi mai lapidari, ne permitem să aducem un citat din André Grabar, care sintetizează într-o frază importanţa deosebită a icoanei în cultul ortodox: „...une parcelle de l'énergie divine réside dans toute icône du Christ, et respectivement, une part de la sainteté, dans l'image d'un saint. Sans oublier que toute adoration d'une icône remonte à celui qu'elle représente, on ne saurait ainsi refuser à une icône chrétienne un certain culte de vénération et surtout de reconnaître en elle un moyen utile pour permettre au fidèle de s'élever à la contemplation de Dieu”¹⁷.

Caracterul sacru al icoanelor, care alături de cruce şi cuvîntul sfintei scripturi, sînt indispensabile desfăşurării cultului în biserică, veneraţia de care se bucurau atît în biserică cît şi în casele particulare (în faţa lor sînt aprinse candelile şi luminări) explică de ce figurile de laici apar foarte rar în pictura icoanelor. Se cunosc extrem de puţine icoane bizantine care fac excepţie de la această regulă şi atunci figurile donatorilor nu sînt redată în nava

¹⁷ A. Grabar, *Les icônes Melkites*, din catalogul „Icônes Melkites”, Beyrouth, 1969, p. 20.



Fig. 7. Donatorii de la baza Crucifixului timpelui schitului Crasna, (Matei Basarab) (detaliu).

icoanei în care se află reprezentat subiectul ei, ci pe ramă, deci complet izolat, ca de exemplu în cazul Maicii Domnului Hodighitria din secolele XIII–XIV din Galeria Tretyakov¹⁸ sau Isus Pantocrator din anul 1363 de la Ermitaj¹⁹. Iar atunci când apar chiar în nava icoanei figurile lor sînt minuscule și prosternate la picioarele sfîntului respectiv, așa cum este cazul în icoanele din relicvariul despotului Toma Preljubović (1367–1384) aflate astăzi în catedrala din Cuenca din Spania²⁰.

O comparație cu icoanele românești cu donatori reliefează spiritul deosebit în care au fost concepute. În primul rînd figurile lor sînt dispuse nu pe rama icoanei, ci chiar în nava lor, hainele sfinților servindu-le adesea drept fundal. Atitudinea de rugă în care sînt reprezentați nu comportă nici urmă de umilință servilă, ci un spirit de demnitate pioasă, chiar atunci cînd este vorba de un slujitor al bisericii, ca mitropolitul Ștefan I.

Proporțiile figurilor de donatori din icoanele noastre sînt mult mai mari decît în cele ale altor popoare ortodoxe, ajungînd chiar, cum este cazul relicvariului sfîntului Nifon, de la Athos (1514–1515, se află la mănăstirea Dionisiu), la dimensiuni apropiate cu ale personajului principal. Este îndeobște cunoscut cît de sever era păstrată de tradiția picturii bizantine și postbizantine ierarhia, fie ea de natură celestă, fie pămînteană. În pictură, acest lucru se traducea prin dimensiunile mai mici sau mai mari ale personajului în funcție de locul pe care-l ocupa în scara ierarhică. În cazul ilustrării unei legende în care figurau alături de sfinți și personaje laice, acestea, de

obicei, erau redade de proporții mai mici. Privind, în acest context, pictura de pe capacul raclei sfîntului Nifon, figura lui Neagoe Basarab ne apare mult prea mare, venind chiar în contradicție cu tradiția.

Cu toate că nu se referă direct la subiectul nostru, am dori să readucem în discuție icoana dispărută a Sf. Nifon, despre care s-a amintit mai sus. Cu toate că Neagoe Basarab nu apare aici ca donator, ci în calitate de personaj ce participă activ la acțiune, icoana este interesantă sub un alt aspect. Pornind de la premisa probabilă că icoana este contemporană lui Neagoe Basarab²¹, apa-

²¹ Înclinăm să credem că evlaviosul domn a și înzestrat biserica cu hramul Sf. Nifon din Tirgoviște, conform obiceiului, cu odoare și icoane, dintre care nu putea lipsi icoana de hram. În anii ce au urmat, acest lucru ar fi mai greu de conceput, deoarece, din cîte cunoaștem, Sf. Nifon nu s-a bucurat de aceeași atenție și venerație

Fig. 8. Donatorii de la baza Crucifixului timpelui schitului Crasna, (mitropolitul Ștefan) (detaliu).



¹⁸ Vezi A. Bank, *Byzantine Art*, Moscova-Leningrad, 1966, nr. 244–246. Icoana este acoperită cu riza de argint din secolul al XIV-lea în care sînt reliefate, printre altele, figurile de sfinți și cele ale donatorilor. Nu cunoaștem dacă sub argintărie se află pictați donatorii.

¹⁹ A. Bank, *op. cit.*, nr. 265–269.

²⁰ Vezi albumul lui Svetozar Radojčić, *Icônes de Serbie et de Macédonie*, Editions Jugoslavja, nr. 50–51.



Fig. 9. Sfinții împărați Constantin și Elena, icoana din paraclisul mănăstirii Hurez.

riția, chiar și într-o compoziție secundară a icoanei, a unui mirean în viață (sau scurt timp după moartea sa, presupunând ca ultimă dată de executare a icoanei, anul morții soției sale Milița – 1554) este cu totul neobișnuită.

Este interesant de semnalat faptul că în Moldova, care păstrează un număr însemnat de icoane, apariția portretelor de donatori pe icoane nu este cunoscută pînă în prezent. Excepție fac două pomelnice-tripticuri. Unul, datînd din 1644, se află în muzeul mănăstirii Moldovița și-l reprezintă într-unul din registre pe episcopul Anastasie de Rădăuți²², celălalt, aflat la Muzeul Patriarhiei, provine de la mănăstirea Slatina; acesta a fost refăcut în 1774, conform inscripției în limba română cu chirilice care spune că „Ghenadie egumen, din copilărie din mănăstirea Slatinii, au înnoit pomelnicul acesta la anii 7286 (1774) august 12”. Pe vleurile închise apar, pe toată înălțimea, ctitorii – Alexandru Lăpușneanu și soția sa Ruxandra – ținînd modelul bisericii, realizați într-o manieră caracte-

ca în timpul lui Neagoe, fiind dat aproape uitării. Chiar dacă în decursul anilor icoana a fost „înnoită” și cei ce au descris-o, nu au văzut pictura originală, sîntem îndreptățiți să credem că repictările au respectat, conform tradiției încetățenite, compoziția și personajele. Și acest lucru interesează în cazul de față.

²² T. Voinescu, *Pomelnicul cu donator al mănăstirii Moldovița*, în „SCIA” nr. 1, 1963, p. 204–211; S. Porcescu, *Pomelnicul triptic de la mănăstirea Moldovița*, în „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, nr. 7–8, 1963, p. 530–545.

ristică picturii moldovenești din secolul al XVIII-lea²³. Observăm că artei moldovenești îi era străină reprezentarea donatorilor pe icoane, iar atunci cînd apar pe panouri pictate, amintesc miniatura sau pictura murală²⁴.

Este foarte greu astăzi să încercăm să dăm o explicație apariției figurilor de donatori în nava însăși a icoanei și să încercăm să pătrundem semnificația acestui fenomen. Departe de noi este intenția de a bănuși de impietate un mediu prin excelență religios cum ar fi de exemplu cel din perioada lui Neagoe, în care totuși Despina are îndrăzneala să-și asemuiască durerea maternă, profund umană, cu cea a Maicii Domnului aflată în virful ierarhiei sfinților. Și chiar dacă am presupune că această icoană a fost creată de un artist asupra căruia s-au făcut simțite influențele umanismului renascentist (lucru probabil), cum de biserica și însăși comanditarul le-ar fi putut accepta, dacă ar fi fost complet străine spiritului lor? Oare putem vorbi în cazul nostru despre o afirmare a conștiinței demnității unui conducător de stat – bazîndu-ne pe faptul mai sus amintit, că donatorii apar în icoane în epocile de relativă stabilitate – în timpul domniilor unor voievozi deosebit de merituoși și puternici? Cum de nu a reacționat biserica, atît de intransigentă cînd este vorba de dogme și tradiție? Mai mult decît atît, cu un veac mai tîrziu, mitropolitul, capul bisericii, a acceptat (dacă nu a comandat chiar el) să i se zugrăvească chipul pe o icoană. Și dacă am presupune prin absurd, că reprezentarea donatorilor pe icoane era un lucru obișnuit, precum cel din pictura murală, cum de nu cunoaștem printre atîtea icoane păstrate, decît doar cîteva exemplare cu donatori (?), neputînd concepe ca vanității umane să-i fi scăpat un asemenea prilej de satisfacție.

RÉSUMÉ

La première partie de l'étude est consacrée à l'analyse, stylistique et iconographique, des portraits de donateurs peints sur sept icônes de Valachie (les seules connues jusqu'à ce jour de ce type, lequel n'est pas attesté en Moldavie).

Dans la seconde partie, l'auteur examine quelques-uns des problèmes soulevés par la présence, dans la personne des donateurs, les figures laïques occupant l'espace normalement réservé à des personnages sacrés. Ce phénomène, peu habituel dans la peinture d'icônes de l'Orient, apparaît justement à des moments de l'histoire de la Valachie marqués par certaines circonstances ou par des personnages qui ont défendu „l'intégrité nationale et ont oeuvré pour l'impaser au dehors”. Une série d'arguments iconographiques et stylistiques, corroborés par de subtils arguments historiques, permettent à l'auteur d'affirmer que ce phénomène représente une „attitude” des donateurs.

²³ Fără să fie o reușită artistică, această reprezentare este interesantă mai mult din punct de vedere documentar. Pictura nu a fost cercetată cu raze X și nu cunoaștem dacă sub stratul pictural din secolul al XVIII-lea se păstrează originalul din secolul al XVI-lea.

²⁴ Figurile lui Vasile Lupu și a soției sale, pictate pe spătarele jilțurilor domnești din biserica Golia din Iași, au un caracter aparte și nu intră în preocupările prezentului articol.