

DESCOPERIREA PRIN RESTAURARE A UNEI ICOANE BIZANTINE LA MĂNĂSTIREA AGAPIA

Gheorghe Zidaru

Fig. 1 — Icoana „Maica Domului cu Pruncul”, după restaurare (la infraroșu).



Activitatea Atelierului de restaurare tempera din Muzeul de artă al Republicii Socialiste România închinată tratării operelor de artă veche — icoane, sculpturi policrome etc. — existente în patrimoniul artistic al țării, a reprezentat în ultimii zece ani (înființat în 1962) un real aport adus bunei desfășurări și dezvoltări a activității muzeografice și de istorie a artei desfășurate la noi și a constituit un sprijin serios pentru cercetătorii care lucrează în aceste domenii.

S-au restaurat peste 500 opere de artă, dintre care foarte multe de o mare valoare artistică, nu au putut fi valorificate pînă în acești ani, datorită stării lor de conservare deosebit de grave, stare care nu a permis studiarea și aprecierea la adevărata lor valoare de către muzeografi și istorici de artă.

Dintre operele importante de pictură veche, în tempera pe lemn, restaurate în ultimul timp și făcînd parte din categoria de valori deteriorate, cea care a suscitat într-un mod deosebit interesul restauratorului, atît din punct de vedere al restaurării cît și al cercetării, posibile abia după restaurare, a fost icoana *Maica Domnului cu Pruncul* intrată în restaurare cu atribuirea: Anonim, secolul XVI (pictură în tempera și aur pe panou de lemn — 118 cm × 85 cm × 3,5 cm), aparținînd mănăstirii Agapia-Neamț, unde figura sub numerele de inventar 429 și 430 (cel de-al doilea număr de inventar se referă la o altă pictură, executată în ulei pe pînză de in, lipită pe verso-ul panoului; reprezintă pe *Sfintul Mucenic Gheorghe pe tron*, operă a unui pictor anonim, din secolul al XVIII-lea. Dimensiunile acestei pînze depășeau pe cele ale panoului de lemn cu 2—3 cm de fiecare parte, acoperind muchiile acestuia de jur împrejur).

Hotărîrea de a proceda neîntîrziat la restaurarea acestor icoane s-a luat în vara anului 1970, pe cînd mă aflam la mănăstirea Agapia, pentru restaurarea icoanelor de la iconostas, opera pictorului Nicolae Grigorescu, cu care prilej s-a pus în discuția comisiei tehnico-științifice a Direcției monumentelor istorice starea gravă de conservare a icoanei Maicii Domnului și posibilitățile de a o salva. Icoana aceasta, care prin tradiție se bucură de mare atenție și venerație la mănăstirea Agapia, era acoperită aproape total cu repictări. Acestea lăsa să se întrevadă doar cîteva „insule” de fond de aur și de culoare roșie, care au constituit pentru noi singurele indicații sigure despre existența, dedesubtul intervențiilor ulterioare, a unei picturi mult mai vechi. Pe baza acestor considerații s-a luat hotărîrea de a se studia și restaura icoana.

Restaurarea acestei icoane ne-a interesat de la început, datorită dificultăților extreme puse de problemele de restaurare, pe care le ridica starea ei foarte gravă de degradare, — la care se adăuga curiozitatea științifică de a dezlega tainele care învăluiau adevărata ei față și structură.

Înainte de restaurare, icoana Maicii Domnului cu Pruncul avea repictată 80% din suprafața generală, zonele chituite de către vechii restauratori, într-un mod cu totul grosolan, fiind în proporție de 35—40% din suprafața totală.

Dacă repictările veșmintelor și fondului erau lipsite de orice calitate artistică, fețele erau repictate într-un stil academic realist, caracteristic secolelor XVIII—XIX. În partea superioară a compoziției, cuprinzînd o parte din maforionul Fecioarei și din fondul de aur de deasupra capului acesteia, precum și cei doi arhangheli din colțul de sus, apăreau părți de pictură veche, mult superioară calitativ repictărilor, din care însă nu se putea înțelege prea mult, dată fiind izolarea acestor porțiuni originale și grava afectare a acestora de tot felul de intervenții existente pe suprafața lor.

Icoana de tipul Hodighitria era pictată în interiorul navei centrale a panoului de lemn, cu marginile reliefate, în lățime de 10 cm, pe care era scrisă o inscripție cu culoare albă de ulei, formînd un adevărat chenar, referitoare la istoricul, restaurările și succesele acoperiri cu argint efectuate în secolul al XIX-lea, cînd de fapt această inscripție a și fost scrisă (1873).

Degradările icoanei s-au putut grupa, după cauzele lor, în trei mari categorii:

I. Deformările lemnului, ridicarea pe suport a pînzei, a grundului și culorii etc., boli datorate păstrării în condiții de conservare necorespunzătoare cum sînt:

— regimul neregulat al climatizării (temperatura, umiditatea, aerul și lumina) în interiorul mănăstirilor;

— schimbarea repetată a condițiilor de conservare de la mediul interior la cel de exterior cu diferite ocazii;

— transportul de la o mănăstire la alta în timpul diferitelor mutări de-a lungul timpului¹ conform tradiției;

— evacuările cu ocazia refugiilor în vremuri de restriște și depozitarea icoanei în aceste perioade în locuri și condiții cu totul necorespunzătoare²;

— păstrarea icoanei sub carcasă de argint prinsă în cuie direct de pictură, sistem care a expus-o efectului de alterare, de descompunere a verniului, care a venit multă vreme în contact direct cu metalul, împiedicînd circulația aerului, deci favorizînd medii prielnice dezvoltării microorganismelor³.

II. A doua grupă de degradări aparțineau intervențiilor numeroase și incompetente ale restauratorilor improvizați, acțiuni care și-au pus în mod nefast, la rîndul lor, amprenta pe suprafața și în structura operei de artă, provocînd distrugerea grundului picturii, verniului, inscripțiilor, falsificînd aspectul original al imaginii pictate, denaturînd stilul și caracterul desenului, culorii și modificînd formatul panoului de lemn.

Aceste degradări erau rezultatul unor intervenții de felul celor ce urmează:

— spălarea repetată cu soluții de curățire contraindicate;

— raderea cu ajutorul șpaclului a porțiunilor de grund și culoare, ridicate de pe suport, cu ocazia diferitelor restaurări de către persoane necunoscătoare a procedeelelor de consolidare a grundului și picturii, ori cu ocazia aplicării traverselor de consolidare pe verso, într-o perioadă în care pictura originală, aflată pe această parte, mai păstra suficiente porțiuni, din care s-ar fi putut reconstrui, ori măcar deduce, imaginea subiectului prezentat pe această parte;

— completările cu chit, nereglementar preparat și aplicat pe suprafața picturii;

— repictările unor porțiuni vaste din întreaga suprafață, cu culoare groasă de ulei, aplicată peste pictura originală de tempera și aur;

— acoperirea resturilor picturii originale (descoperite după restaurare, pe verso), cu un strat gros de clei și lipirea unei picturi în ulei pe pînză, deasupra acestor resturi;

— atașarea de-a lungul laturilor a două șipci de lemn de 1,5 cm grosime fiecare, în vederea lărgirii marginilor reliefate ale icoanei, cu ocazia acoperirii cu textul inscripției în secolul al XIX-lea;

— aplicarea cu ajutorul cuielor de fier, la cele două capete ale panoului, pe fața picturii, a două benzi metalice late de 6 cm fiecare, benzi care au ținut strîns lemnul original, ca într-o chingă, nepermițîndu-i, timp de 100 de ani, mișcarea naturală de contractare treptată legată de procesul de uscare.

III. Se poate, în sfîrșit, menționa la această icoană și ultima categorie de degradări și anume cele datorate autorilor înșiși, privitoare la modul de confecționare a panoului, la pregătirea grundului și executarea picturii, care au provocat deformarea și dezlipirea șipcilor panoului, ridicarea grundului și apariția în pictură a structurii pînzei de suport etc., deteriorări datorate următoarelor cauze:

— alcătuirea panoului de lemn din două esențe care, datorită deosebirilor de structură, au făcut ca acestea să sufere con-

¹ „Din documentele mănăstirii Neamțului am aflat că această icoană, la început, a fost la Voiștea, de aci a fost mutată în Toplița, apoi la Gîrcina, iar la 1804, a fost adusă la Agapia, unde se află și pînă acum și iată în ce chip: Pe locul unde e azi satul Boiștea din județul Neamț, a fost odinioară o mănăstire de călugărițe cu hramul: Adormirea și Sf. Aftanasie înființată de ieromonahul Macarie Bou (Boia) pe moșia răzășiei sale între anii 1373—1392. Această sf. mănăstire a fost închinată de Ștefiuță Vodă cel Bătrîn mănăstirii Neamțului, după cum se constată această din un document găsit la mănăstirea Neamțu” (manuscrisul lui Narcis Crețulescu: *Istoricul mănăstirii Agapia*, inv. nr. 1146).

² „La anul 1821, în timpul răzmeriței, cînd biserică și mănăstirea au fost arse de Turci, această Sf. icoană a fost ascunsă în pămînt, în pădurea de pe dealul Bogoslavului unde a stat un an și șase luni” (ibidem).

³ „Această sf. icoană a Maicii Domnului, îmbrăcată în argint de D-na E. Rosetti la 1804 în vremea Domnului C. Alexandru Moruzi V.V.D. În anul 1805, a fost îmbrăcată pentru a doua oară în argint, cu chelnuiala soborului (...).”

Acum la anul 1873, martie 15 (...) s-a îmbrăcat cu argint din nou a treia oară. Astăzi sf. icoană la a treia îmbrăcăminte cu argint s-a găsit foarte stricată mușamaia și în culoare și s-a executat repararea în totul și în culoare (afară de sfintele chipuri, a căror vechime e admirabilă)”

tracții diferite pe linia de înclieiere, unde s-a produs un „gol” de formă prismatic-triunghiulară cu latura mai mare de 0,6 cm, invizibil pe spatele panoului, dar care a contribuit la desprinderea picturii pe față, de-a lungul unei mari porțiuni în partea dreaptă a compoziției reprezentând pe copilul Isus;

— folosirea ca pânză de suport a unei țesături de in, în 4 ițe, cu fir destul de gros, de 10—12 fire pe cm², pânză care a reacționat puternic, în raport cu panoul de lemn și cu grundul, antrenând ridicarea stratului de pictură și făcând ca textura ei în formă de frunză de brad (în coaste de 2 cm lățime), să transpară în suprafața picturii, pe unele porțiuni în care verniul și culoarea s-au ros la diferite frecări ori curățiri ale acesteia. Această pânză este aplicată numai sub grundul icoanei Maicii Domnului, neexistând pe cealaltă față.

Am putea afirma că și datorită compoziției verniului, pictura a împrumutat de timpuriu un ton îngălbenit, fapt care a grăbit intervențiile restauratorilor improvizați, pentru subțierea și îndepărtarea stratului de verni protector original, în dorința lor de a „lumina” aspectul cromatic al picturii.

În procesul de restaurare desfășurat, așa cum se va vedea mai jos, au dominat operațiunile de degajare a picturilor originale — aflate pe cele două fețe ale panoului — de straturile succesive de grund, culoare, ulei, aplicate în mod neștiințific asupra lor, rezultat al unui întreg șir de restaurări.

Operațiunile de degajare au urmărit îndepărtarea efectelor negative, datorate intervențiilor restauratorilor neavizați, ceea ce a dovedit — și în cazul operei de artă de care ne ocupăm — că aceste intervenții dăunează operelor de artă mai mult decât efectele timpului și celelalte cauze.

S-a pus în evidență, în acest fel, faptul că picturile originale suferiseră cel puțin patru restaurări decisive pentru soarta acestora și care au constat în: spălări, chituiri, repictări, îndepărtări de grund original (prin răzuire), efectuate în toate zonele compozițiilor, afectând fețele, mâinile, veșmintele figurilor, fundalul de aur etc.

Prin mijloace mecanice și aplicarea unor substanțe chimice, s-a efectuat, ca primă fază importantă a întregului sistem de operațiuni întreprinse, desprinderea picturii în ulei pe pânză, lipită în secolul al XIX-lea pe verso-ul panoului de lemn, urmată de operațiunea de dublare, cu pânză nouă de in, și întinderea pe șasiu nou, în vederea asigurării condițiilor de conservare a icoanei în viitor, ca o piesă de sine-stătătoare.

Imediat după detașarea picturii reprezentând pe Sfântul Gheorghe, s-a procedat la îndepărtarea stratului de clei de timplic, folosit la lipirea pânzei (strat foarte dur), operațiune care a necesitat o sistematică înmuiere înaintea degajării mecanice cu ajutorul bisturiului.

Îndepărtarea pânzei de pe verso și a cleiului respectiv a permis descoperirea urmelor unei picturi existente inițial pe această parte a panoului, care ne-au dovedit că icoana a fost la origine pictată pe ambele fețe, fiind o mare icoană de procesiune.

Din nefericire, fragmentele de pictură descoperite aparțin părților laterale ale compoziției dispărute și ele nu pot, pentru moment, să ajute la reconstituirea imaginii subiectului reprezentat. Acest lucru ar putea fi posibil ca rezultat al unei viitoare cercetări și comparații cu mai multe icoane de acest fel. Cel mai mare fragment, în suprafață de 70 cm², se află în partea de jos, stînga, la 21 cm de marginea din stînga și la 38 cm de marginea de jos, în care se pot presupune elementele unui veșmînt de culoare roșie (cinabru) și ale unui galon aurit, lat de 2 cm și lung de 10 cm. Alte fragmente reprezentînd un chenar de aur, asemănător cu galonul sus-menționat, parțial bine conservat, în lungime de 30 cm—70 cm, sînt situate de-a lungul laturii din dreapta, la o distanță de 6 cm de margine.

Alăturat acestui chenar, către interiorul panoului, la 8 cm de marginea din dreapta și la 47 cm de marginea de jos, se află un fragment de formă dreptunghiulară în suprafață de cca 35 cm², de culoare albastră-verzuie (verde pămînt, acoperit cu verni original), aparținînd fondului pe care fusese profilat personajul reprezentat în fosta pictură. Din aceeași culoare de fond, mai sînt și cîteva fragmente în partea superioară stîngă a panoului. Alte fragmente, aflate în sfertul de sus, dreapta, al panoului, ne redau detaliile de desen în culoare brună-roșiată (ocru-roșu închis) ale unei cămăși de zale sau ale unei aripi. (Posibilitatea de a întreprinde examenul chimic al grun-

dului și pigmentilor ține în acest caz tot de rezultatele procesului de restaurare⁴).

În urma degajării panoului de pînza pictată și de stratul gros de clei, s-au pus în evidență scîndurile care alcătuiesc panoul de lemn și s-a putut observa modul de îmbinare a acestora. Cele două scînduri folosite sînt de dimensiuni diferite. În dreapta panoului, cea mai lată scîndură din lemn de plop negru, în lățime de 64 cm, prezintă o crăpătură longitudinală care o desparte în două părți, a 34 și respectiv a 31 cm lățime, părți care au apărut consolidate cu două scoabe mici metalice, fixate de restaurator înainte de aplicarea prin înclieiere a pânzei pictate. În stînga, cea de-a doua scîndură, lată de 23 cm, este din lemn de conifer cu „țesătură” deasă (pin).

Modul de alcătuire a panoului este bazat pe simpla înclieiere pe laturi a celor două scînduri, fapt care a și înlesnit desprinderea lor timpurie. Pe față (icoana Maicii Domnului), panoul are navă scobită din grosimea lemnului și margini reliefate în lățime de 10 cm și înălțime de 1 cm. Grosimea panoului este la margini de 3,5 cm. Pe verso, panoul are suprafața plană, fără poale. Folosirea a două esențe diferite de lemn pentru cele două scînduri ale panoului se explică și se motivează — după părerea noastră — prin faptul că artizanii care au confecționat panoul de lemn aveau în vedere grunduirea ambelor fețe ale acestuia (limitîndu-se și echilibrîndu-se astfel „jocul” lemnului, umflarea și contractarea lui).

Datorită diferențelor de structură a celor două esențe lemnoase, pictura s-a conservat mai bine pe lemnul de foios, cu suprafață pîsloasă, decît pe cel de conifer, cu suprafață mai netedă, care a avut tendința de a respinge grundul și pictura.

Confecționarea scîndurilor s-a făcut prin cioplirea cu un instrument care nu a nivelat prea bine suprafața lemnului.

O observație importantă referitoare la panoul de lemn este că acesta a fost consolidat într-o anumită perioadă (foarte timpurie în existența icoanei originale cu două fețe) cu un sistem compus din trei traverse de lemn, de lățimi diferite, (10 cm cea de la mijloc și 15 cm cele de la marginea superioară și inferioară), fixate cu cui și clei pe verso-ul panoului. Aceste traverse se pare că au dăinuit un timp îndelungat, întrucît porțiunile de lemn cu care acestea au fost în contact direct apar ca niște fîșii brunisate, foarte evidente în comparație cu aspectul suprafeței lemnoase. Observînd urmele traverselor, se poate constata că distrugerea picturii de pe verso a fost agravată, cu ocazia lipirii traverselor, deoarece pe locurile de înclieiere, au fost răzuite cu șpaclul părțile de pictură care evident că existau și în aceste porțiuni, pentru a asigura perfectă aderență a traverselor la panoul de lemn.

Modul de cioplire a scîndurilor și de fixare în cui și sistemului de traverse poate să constituie un indiciu privind o anumită perioadă de timp în care nu se aplicau încă traversele îngropate în masa panourilor de lemn, înnoire care a aparținut secolului al XVI-lea⁵.

Pentru a degaja panoul de chinga în care era strîns prin cele două benzi metalice fixate la marginea de sus și de jos pe față icoanei, au fost extrase cuiile de fier care fixau benzile pe panou, lăsîndu-le prinse doar la cele două extremități ale lor pe laturile icoanei. Nu s-au îndepărtat aceste benzi metalice deoarece de-a lungul lor este scrisă o bună parte din inscripția din secolul al XIX-lea care încadrează icoana Maicii Domnului, de asemenea neîndepărtată cu ocazia acestei restaurări. Inscripția, al cărei text după cum am mai amintit, se referă la istoricul icoanei, la restaurările suferite de aceasta și la cele trei acoperiri cu îmbrăcăminte de argint în decursul secolului al XIX-lea, a fost scrisă în 1873, cu ocazia aplicării ultimei îmbrăcămînti și cu ocazia ultimei restaurări (cu totul neștiințifice), executată la mănăstirea Agapia. Inscripția a fost

⁴ Determinarea compoziției chimice: Grundul este de gips, galben și alb de plumb, pus într-un singur strat, același pe ambele fețe. Cantitatea de plumb din componența culorilor ne îndreptățește să credem că acestea au fost amestecate cu un alb de plumb sau că există o preparație imediat sub culoare care este pe bază de plumb. De asemenea, prezența aurului și argintului în componența culorilor prevalate ne îndreptățește presupunerea că acestea au fost amestecate cu aur și argint. Brun — sienna naturală; ocru — sienna naturală; albastru azuriu — Pe verso — roșu-cinabru; verde — sienna naturală cu un conținut crescut de bariu (Chimist: Cella Manea).

⁵ V. V. Filatov: *Russkaia stankovaia tempernaia živopis — Tehnika i Restavraia*, Iskusstvo, Moskva, 1962, p. 5.



Fig. 2 — Icoana, înainte de restaurare (la lumină artificială laterală).



Fig. 3 — Detaliu din fig. 2.

Fig. 6 — Icoana după restaurare (la lumină ultravioletă).



Fig. 7. Detaliu, capetele personajelor, după restaurare (lumină artificială, directă).





Fig. 4 — Detaliu, capetele celor două personaje în timpul degajării straturilor de chiu și culoare (lumină artificială, directă).



Fig. 5 — Detaliu, mîna dreaptă a Maicii Domnului și veșmîntul acesteia după degajarea intervențiilor restaurărilor anterioare (lumină artificială, directă).

Fig. 8 — Detaliu, capul lui Isus, după restaurare (lumină artificială, directă).



Fig. 9 — Versoul panoului de lemn, după restaurare, cu urmele vechii picturi (lumină artificială, directă). (Ilustrația articolului a fost executată de Irina Ghidali).



scrisă cu culoare albă de ulei, pe fond ocru, peste un strat gros de chit care a ascuns părțile de pictură în tempera și aur, existente pe marginile reliefate ale icoanei și care, probabil, la data scrierii acestei inscripții, erau deteriorate în mare parte. La această inscripție s-au întreprins operațiuni de consolidare și s-a pus în evidență în partea de sus, dreapta, o porțiune de cca 10 cmp în care se văd fragmente de culoare și aur, aparținând lucrării originale, din care însă nu se pot descifra elementele de pictură respective. E posibil ca pe marginile reliefate să fi fost portretele apostolilor. Considerând interesul documentar al inscripției, s-a hotărât păstrarea ei cu ocazia acestei restaurări.

Pentru faptul că sondajul cu ajutorul radiografiei înainte de restaurare nu a dat rezultatul scontat — de a pune în evidență starea exactă a picturii originale acoperite — din cauza lipsei de greutate atomică a culorilor originale (pământuri) și a prezenței plumbului în compoziția culorilor, s-a apelat la metoda sondajelor de curățire pe porțiuni mici, situate în părți lateral-secundare ale compoziției picturale.

Prin aceste sondaje s-a putut stabili nivelul la care se afla pictura originală sub repictări și felul în care limitele exacte ale acesteia se întretaie cu zonele în care grundul și pictura fuseseră distruse și chituite, din depășire, la restaurările anterioare.

În urma operațiunilor de degajare a chitului, s-au pus în evidență peste 1 200 cmp de pictură originală și grund, ascunse sub straturile groase de chit și, după operațiile de curățire, s-a degajat pictura de stratul de repictări, pe o suprafață de cca 8 000 cmp.

Deși în procesul de restaurare fețele personajelor principale din icoana Maica Domnului cu Pruncul au fost descoperite posterior restului compoziției, în expunerea de față vom începe cu prezentarea problemelor de restaurare legate de aceste figuri, dată fiind importanța lor în contextul general al compoziției.

Fețele Maicii Domnului și a copilului Isus, care au fost probabil repictate la penultima restaurare, din 1805 — deoarece inscripția menționează că în anul 1873 „s-au executat repararea în totul și în culoare afară de sfintele chipuri a căror vechime e admirată” — prezentau o adevărată succesiune de straturi:

— straturile de verni și culoare în ulei aplicate de restaurator;

— grundul aplicat de acesta, cu o compoziție dură și casantă, ușor de desprins cu ajutorul bisturului;

— stratul de colofoniu aplicat dedesubt, pentru a asigura aderența la vechea pictură;

— numeroasele retușuri mici, foarte vechi, dintre care cea mai mare porțiune, de cca 10 cmp, se află în regiunea gâtului Fecioarei, iar alta de 5—6 cmp, pe creștetul copilului Isus.

Retușuri vechi s-au mai descoperit și pe pupilele ochilor ambelor personaje, porțiuni care au suferit zgârieturi într-o perioadă foarte îndepărtată. În sfârșit, stratul original al picturii, în regiunea fețelor, care a fost scos la iveală fără pelicula de verni (din care s-au recuperat doar ușoare urme).

Figurile personajelor, evidențiate prin restaurare, pastrează aproape în întregime stratul pictural de bază, acela pe care au fost construite volumele fețelor. Pe acest strat apar clar liniile de desen ale detaliilor (ale ochilor, nasului, gurii, urechilor și conturul general al feței), fiind pierdute în cea mai mare parte tonurile intermediare care accentuau luminile, umbrele și proeminențele formelor, sau marcau cutele pielii în funcție de aceste proeminențe.

Dispariția verniului în urma curățărilor nereglamentare executate înainte de repictare, în vederea „luminării” aspectului cromatic al fețelor, a antrenat și dispariția unor detalii de pictură, cum ar fi de exemplu gura Maicii Domnului, din care a dispărut culoarea buzei de jos și nu au mai rămas decât ușoare trăsături de desen.

Fața Maicii Domnului a apărut cu un oval frumos, foarte ușor alungit, cu nasul lung și ascuțit, în continuarea frunții, gura mică, cu buzele subțiri, ochii mari migdalați, genele arcuite și sprâncenele ușor ridicate. Privirea caldă, cu un aer ușor trist, țintește undeva la infinit, conferind obrazului o expresie domnă și cu o anumită severitate.

Capul copilului Isus are o frunte deosebit de mare și un oval foarte frumos al feței. Gura, nasul, ochii dau figurii o

expresie ireală, plină de farmec și noblețe. Fotografiera la infraroșu ne-a permis punerea în evidență a desenului original.

Ambele fețe sînt pictate într-o tonalitate ocru-auriu cu o vibrație interioară roșietică, care în lumina caldă a unui apus de soare capătă, în raport cu roșul-purpuriu închis, cu albastrul-verzui cu ocru-auriu și cu aurul blond al fondului — culori care înconjoară figurile — o tonalitate generală aurie, asemănătoare cu cea a mierii. În urma restaurării s-a constatat că icoana originală reprezintă pe Maica Domnului cu Pruncul Isus, de tipul „Hodighitria” (Îndrumătoarea), care poartă pe brațul stîng copilul, binecuvîntînd și îl arată cu mîna dreaptă. În colțurile de sus sînt reprezentați cei doi arhangheli, Mihail și Gavriil, în medalioane. Cele patru figuri se profilează pe un fond de aur, blond deschis, în a cărui compoziție a fost introdusă o cantitate de argint, așa cum a reieșit în urma analizelor efectuate.

Din aureola originală se păstrează, în stînga capului Maicii Domnului, două linii curbe, paralele, la 3 mm distanță, incizate pe foiță de aur, ca rezultat al trăsăturilor foarte fine de ac de compas, pe o lungime de cca 20 cm.

Din aureola copilului Isus apar două ușoare indicații ale compartimentărilor acesteia, cu linii roșii, situate la nivelul feței în dreapta figurii și un fragment din cercul acesteia, în aceeași parte a capului, în lungime de 5—6 cm.

Din suprafața maforionului care acoperă capul Maicii Domnului sînt originale cca trei sferturi. Din rest, pe brațul drept și în regiunea pieptului s-a putut scoate la lumină pictura și grundul în suprafață de 900 cmp. Legătoarea capului, respectiv vâlul de culoare albastră de sub maforion, a apărut bine păstrată pe cca jumătate din suprafața ei, cea mai mare porțiune de pictură originală situîndu-se deasupra urechii drepte a Fecioarei.

Dintre cele două stelute simbolice de aur, care împodobesc maforionul Maicii Domnului deasupra frunții și pe umărul drept, prima s-a păstrat în întregime în perfectă stare, iar din cea de-a doua a fost descoperit prin restaurare doar un sfert.

În afara acestor elemente, piesele veșmîntului Fecioarei nu au avut nici un fel de „lumini” sau cute groase care să îngreueze sau să rupă petele de culoare, de o mare linete.

Pentru marcarea pliurilor, făcute de maforion pe capul Maicii Domnului și în dreptul umărului, pictorul a trasat cu culoare neagră-grisată linii subțiri, rezultat al ducului unui penel fin, asemănător cu acela cu care a pictat desenul figurii și stelutele de aur. Din singura linie de aur care ținea maforionul la nivelul mîneceței de la mîna dreaptă a Fecioarei s-au putut recupera doar 5cm. Din mantia copilului Isus s-a obținut după restaurare o porțiune de cca 1 000 cmp, cuprinzînd mîneca brațului drept, cu care binecuvîntează, genunchii și o parte din poala veșmîntului. O porțiune subțire de pictură originală s-a pus în evidență și pe umărul drept al personajului. Mantia copilului Isus, adică himationul, de culoare ocru-auriu, țesută cu fir de aur, nu a apărut în zona dreptului copilului și a mîneceței stîngi, pentru a ne da seama dacă Isus purta și o tunică de altă culoare. Pe suprafața himationului, la 15 cm de marginea din dreapta a icoanei și la 45 cm de marginea de jos, la nivelul la care ajungea mîna stîngă a copilului, se vede o pată albă cu o suprafață de cîtiva cmp, reprezentînd rotulusul pe care Isus îl ținea în mîna închis. Culoarea verde care colorează părțile de grund originale, rămase fără pictură, de deasupra genunchiului stîng al lui Isus, pe poala veșmîntului, este efectul nedorit a culorii de ulei albastră (de Prusia), aplicată în strat gros pe suprafața întregii picturi la restaurarea din 1873. Cu toate încercările repetate de a o îndepărta, nu s-a reușit întru totul, datorită faptului că acest pigment albastru, cu foarte mare putere de colorare a impregnat grundul îngălbenit, pînza de suport și probabil chiar lemnul panoului, fapt din care a rezultat acest ton verzui.

S-a recuperat pictura reprezentînd mîinile drepte ale ambelor personaje, rămîinînd totuși lipsuri serioase care afectează integritatea acestor elemente compoziționale: degetul mare al Maicii Domnului și un deget de la mîna lui Isus.

Definitiv pierdute se pot socoti porțiuni considerabile din maforionul Maicii Domnului și himationul copilului Isus, picioarele și mîna stîngă a acestuia, mîna stîngă a Maicii Domnului, pe care se sprijină copilul, precum și o bună parte din imaginile arhanghelilor reprezentați în colțurile superioare ale icoanei. (Fotografierea la raze ultraviolete ne-a indicat limita exactă a zonelor originale păstrate și a celor pierdute.)

Din inscripțiile de culoare roșie existente inițial pe fondul de aur ni s-au păstrat, parțial conservate, inițialele Maicii Domnului, de 3 cm înălțime, cu caractere grecești, și prima literă G de 2 cm înălțime de la arhanghelul din dreapta.

Compoziția este de o monumentalitate remarcabilă, amintind măreția și eleganța unui monument de arhitectură bizantină.

Desenul întregii compoziții are o cursivitate generală spre dreapta și este executat pe suprafața aurului și a grundului fără ajutorul trăsăturilor incizate specifice desenului șablonat, ceea ce denotă că pentru această icoană nu s-a folosit „pauza” (șablonul), deducându-se vechiul procedeu „liber” de lucru al primilor iconari⁶.

La cele două personaje principale, alternanța liniilor convexe și concave cu o desfășurare amplă, ascendentă, dă naștere unui ritm plin de eleganță și grație.

La această icoană nu este posibilă nici o deplasare a compoziției fără ca raportul fericit de plinuri și goluri, echilibrul perfect dintre suprafețele petelor de culoare și ale fondului de aur să nu fie schimbat. După un mic calcul al suprafețelor, acest raport este: 2/3 suprafață pictată, 1/3 fond de aur.

Acest sentiment de tot unitar pe care-l oferă compoziția icoanei de la Agapia, această desfășurare firească în limitele spațiului oferit de cadru, ne-a dus la adâncirea în continuare a studiului legat de structura geometrică a compoziției.

Considerând că dreptunghiul și cercul trebuie să fie elementele principale în ordonanța compoziției, ca forme geometrice simbolice în filozofia antică și folosite în iconografia veche, am procedat în primul rând la înscrierea celor două figuri într-un cerc cu diametrul egal cu lățimea panoului și apoi am circumscris diferite figuri geometrice folosite de artiștii evului mediu pentru structurarea compoziției picturale (triunghi, pătrat, cruce, poligoane). A fost revelator să se descopere că metoda pentagonului se verifică întocmai în cazul icoanei de care ne ocupăm. Dreptunghiul construit prin unirea bazelor celor două pentagoane cu sensuri opuse, construite pe axul vertical al compoziției (dublu pentagon), ne-a dat posibilitatea de a obține, prin prelungirea diagonalelor acestuia până la întâlnirea cu laturile verticale (tangente la cerc) forma și dimensiunea exactă în înălțime a panoului de lemn⁷.

Diagonalele de aur ale celor două pentagoane se întretaie în puncte de aur, dintre care unul corespunde în mod foarte precis cu steluța simbolică existentă pe umărul drept al Maicii Domnului.

Prin înscrierea în acest sistem geometric a celor mai importante linii ale imaginii pictate s-a pus în evidență calculul care a stat la baza geometrizării întregii compoziții, construind-o din interior până în cele mai mici amănunte. Rezultatul este surprinzător căci ne relevă folosirea geometriei secrete la icoanele vechi, ca parte integrantă a canoanelor bizantine.

În concluzie, așadar ca o urmare a unui complicat proces de restaurare, s-a pus în evidență o icoană a Maicii Domnului cu Pruncul, care a fost cândva pictată pe ambele fețe, cu dimensiunea cea mare de aproape 120 cm, executată pe grund de ghips, pe pânză de in lipită pe panou de lemn din esențe folosite în atelierele bizantine din sudul Europei, într-o regiune în care artizanii își pregăteau suportul de lemn după sistemul anterior secolului al XVI-lea, preferând esențele folosite în Italia evului mediu (plopul)⁸.

Pictura a fost executată pe fond de aur cu argint, cu o gamă extrem de restrânsă de culori (culori de pământ: ocru-galben, verde de pământ, ocru-roșu, roșu de mercur, albastru de cupru, alb de plumb și negru), gamă caracteristică secolelor anterioare celui de-al XVI-lea⁹.

Desenul compoziției urmărind severele canoane clasice bizantine prezintă o perfectă punere în cadru, care conferă

acesteia calități de monumentalitate, noblețe și spiritualitate în ansamblu și multă finețe și caracter în redarea amănuntelor.

Icoana respectivă se bucură în Moldova de o mare considerație, bazată pe tradiția păstrată la mănăstirea Neamțului, care o menționează ca pe una dintre cele mai vechi icoane, fiind citată ca existentă într-o biserică de secolul al XIV-lea (Mănăstirea Boiștea-Neamț); tradiția mănăstirească îi atribuie o vechime extinsă până în secolul VII de pe vremea asediului Constantinopolului de către perși, avari și slavi (istoricul mănăstirii Agapia).

Istoricii de artă ai secolului al XX-lea care, deși au cunoscut-o într-o stare din care nu se putea bănui aspectul ei original, din cauza repictărilor din secolul XIX și mai vechi, care-i denaturaseră întru totul aspectul, au considerat-o totuși operă de artă bizantină, asemănătoare celor două icoane pe care vechile cronici le menționează cu provenind de la Bizanț:

— *Icoana Maicii Domnului cu Pruncul și Sfântul Gheorghe* (icoană de procesiune pictată pe ambele fețe) de la mănăstirea Neamțului (tempera și aur pe lemn — 103×73×3,5 cm) și

— *Icoana Sfintei Ana cu Fecioara Maria*, de la mănăstirea Bistrița¹⁰ — (tempera pe lemn — 112×83×4 cm).

Dacă la o primă vedere se pot constata mari asemănări între icoana Maicii Domnului de la Agapia și icoana Maicii Domnului de la Neamț, în ceea ce privește structura geometrică a compoziției, repartizarea maselor compoziționale în cadru, culoarea, desenul, grundul, esența lemnoasă, nu s-au putut obține însă relații comparative cu icoana Sfintei Ana de la Bistrița, dat fiind că această vestită icoană este complet repictată în secolele XVIII—XIX, într-un stil baroc, foarte încărcat. Această ultimă icoană a prezentat înainte de ultima restaurare, când a fost repictată, zone mari de lipsuri care afectau întreaga compoziție — figurile, mâinile, veșmintele și fondul (observație făcută cu ochiul liber).

Stabilirea unor elemente exacte de comparație între cele trei icoane va fi posibilă numai după restaurarea și cercetarea și a celorlalte două piese importante sus-menționate.

Schema compozițională, repartizarea petelor în cadru, luate ca elemente de comparație între icoana Maicii Domnului de la Agapia și icoana Maicii Domnului „donată de Doamna Moldo-Vlăbiei Maria Asanina Paleologhina la mănăstirea Grigoriu de la Muntele Athos”, ne atrag atenția asupra unei foarte mari aserănări, din aceste puncte de vedere¹¹. Dacă de la început am avut tendința de a pune în legătură fragmentele de pictură existente pe verso-ul panoului icoanei noastre cu părțile corespunzătoare ale icoanei Sfântului Gheorghe aflată pe verso-ul icoanei Maicii Domnului de la mănăstirea Neamțului, mai târziu însă am ajuns la concluzia că mai degrabă pata roșie și galonul de aur menționate ar putea să aparțină mîneții unui portret al unui sfânt militar, așa cum ar fi cel al Sfântului Gheorghe din icoana donată de Ștefan cel Mare Mănăstirii Zografului de la Muntele Athos¹².

Așadar, pentru a stabili cu precizie datele științifice și elementele de comparație necesare elucidării problemelor legate de identificarea icoanei de la Agapia, pe care o considerăm un prototip care a servit unui întreg șir de icoane ale Maicii Domnului cu Pruncul (atîta vreme cît starea ei de conservare nu s-a agravat într-atît încît aspectul ei să nu fie denaturat) și situarea ei exactă în contextul picturii vechi în tempera din țara noastră, va fi necesară extinderea cercetării asupra altor piese de artă bizantină sau neobizantină dinăuntrul și din afara țării noastre. Acest lucru va duce la lărgirea sferei de informații și va îmbogăți datele necesare cunoașterii tehnicii, evoluției stilului și modului în care au circulat aceste opere de artă, de mare importanță artistică și istorică pe teritoriul țării noastre.

Această cercetare va duce la elucidarea unor probleme dificile legate de sistematizarea și catalogarea precisă a unui vast material științific de pictură veche, existent în patrimoniul nostru artistic, strîns înrudit cu creația artistică din zona sud-est europeană, în care această pictură a apărut și s-a dezvoltat.

¹⁰ I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Roumanie et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*, Paris, Librairie orientale, 1928, pag. 68.

¹¹ M. Beza, *Urme românești în Răsăritul ortodox*, ed. I, pag. 48.

¹² Idem, *op. cit.*, pag. 37.

⁶ V. V. Filatov, *op. cit.*, p. 13.

⁷ Charles Bouleau, *Charpentes. La géométrie secrète des peintres*, Paris, 1963.

⁸ Jacqueline Marete, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, Paris, 1963.

⁹ L. Praskov, Z. M. Jelinskaia, *Issledovanie pigmentov nekotorykh pameatnikov bolgarskoi monumentalnoi živopisi*, „Șoobșcenia”, 26 Moskva, 1970, p. 141.