

Restaurarea picturii bisericii Doamnei, inițiată în 1972 de D.M.I. în colaborare cu Secția de pictură monumentală a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București¹, oferă condiții optime pentru reluarea cercetării ansamblului de pictură al vechii ctitorii cantacuzine.

Reluarea cercetării este necesară și pentru că studiul amplu datorat profesorului I. D. Ștefănescu nu acordă atenție picturii pronaosului și nu oferă o analiză detaliată de ordin stilistic.

În rîndurile ce urmează intenționăm să facem o scurtă analiză iconografică și o altă stilistică amănunțită a picturii pronaosului. Referirile la iconografia picturii din naos, încă nerestaurată, se bazează pe materialul ilustrativ și pe observațiile profesorului I. D. Ștefănescu, iar analogiile sînt semnalate cu oarecare rezervă, deoarece se sprijină parțial pe studii monografice ce pun accentul pe analiza iconografică, cu foarte sumare considerații stilistice, însoțite de un material ilustrativ insuficient².

* * *

Ciclurile ilustrate pe pereții pronaosului sînt *Minunile lui Christos*, pe primele două registre de sus, și *legenda vieții lui Sf. Gheorghe*, pe registrul al treilea. Partea inferioară a pereților nu mai păstrează pictură, iar calota a fost total repictată în secolul trecut. Arcurile pe care se înalță calota sînt decorate cu obișnuitele medalioane cu sfinți, înconjurate de vrejuri și flori.

Urmînd ordinea obișnuită a desfășurării scenelor, începem cu timpanul peretelui sudic ce adăpostește scenele *Vindecării soacrei lui Petru* și *fiicei Cananeencei*³ (fig. 1 și 2).

În timpanul vestic este zugrăvită amplă scenă a *Înmulțirii pîinilor* (fig. 3) cu cele două apariții obligatorii ale lui Isus: în momentul binecuvîntării pîinii și în cel al împărțirii. Deși scena este amplă și cu mai multe momente ce țin de fapt de împărțirea pîinilor, se păstrează regula obișnuită: Isus apare în partea dreaptă a scenei și, pentru o mai sigură evidențiere a sa, a fost lăsată o distanță destul de mare între el și apostoli, iar figura sa este proiectată singură, pe un relief mai calm. Această temă îndrăgită de arta paleologică pentru posibilitatea de detaliere și caracterul ei narativ, este relativ rară în pictura bisericească din Țara Românească. Din cauza spațiului mai dificil de decorat cel oferă bisericele de plan triconc, programul iconografic al naosului exclude de obicei ciclul Minunilor. Totuși se păstrează un exemplu, cel oferit de pictura din secolul al XIV-lea a bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș — figurare ce prezintă numeroase similitudini cu redactarea pe care am întîlnit-o la Biserica Doamnei. Aceeași

scenă o vom regăsi și la o serie de biserici pictate de zugravii școlii de la Hurez⁴.

Pe timpanul de nord sînt reprezentate *Cele trei ispitiri ale lui Isus* (fig. 4) și *Parabola judecătorului nedrept* (fig. 5), ultima din ele reprezentînd o scenă destul de rară în pictura din Țara Românească⁵.

Peretele de răsărit adăpostește în lunetă scenele cu *Femeia adulteră* (fig. 6) și *Vindecarea femeii gîrbovite* (fig. 7—7 bis)⁶.

Registrul secund începe cu *Vindecarea de ologi și ciungii* (fig. 8) și *Vindecarea celor doi stăpîniți de diavoli* (fig. 9)⁷.

În continuare, la vest, sînt zugrăvite în panouri mici: *Samariteanca la fîntînă* (fig. 10), *Isus predicînd apostolilor în fața fariseilor* (fig. 11), *Vindecarea paralizicului* (fig. 12), *Oprirea furtunii* (fig. 13) și *Învierea fiului văduvei* (fig. 14).

La nord se desfășoară scenele cu *Plata birului* (fig. 15) și *Alungarea negustorilor din templu* (fig. 16). În sfîrșit, pe peretele estic, întîlnim *Chemarea apostolilor Iacob și Ioan, fii lui Zebedeu* (fig. 17), *Învierea fetei lui Iair* (fig. 18), *Pilda lui Zabei* și *Vindecarea leprosilui* (fig. 19).

Ultimul registru, care păstrează decor pictat, este cel de-al treilea, dedicat în întregime vieții Sf. Gheorghe⁸. Începînd de pe peretele sudic scenele se desfășoară după cum urmează: *Sf. Gheorghe omorînd dragonul* (fig. 20) — imagine tipică pentru reprezentarea acestui sfinț în sinaxare sau icoane; două detalii iconografice interesante arată cum Sfințul este încoronat de un înger, iar dragonul transformat într-un animal inofensiv care, legat de gît, este dus de prințesa în cetate⁹. În continuare: *Sfîntul în fața lui Dioclețian*, *Întemnițarea* (fig. 21), *Străpungerea cu sulite* (fig. 22), *Tragerea pe roată* (sud), *Sfîntul strivit cu o piatră grea*, *Încălțarea cu ghete de fier înroșit*, *Otrăvirea*, *Arderea în cuptorul de var* (fig. 23, 24) (la vest); ultimele scene înfățișează cîteva minuni ale sfințului alternînd cu scene de martiriu: *Alungarea duhurilor rele din templu* (fig. 25), *Biciuirea*, *Învierea celui mort*, *Învierea boului lui Glicherie*, *Decapitarea unor martiri*, *Moartea împărătesei Alexandra* (fig. 26) și *Tăierea capului Sf. Gheorghe*¹⁰.

Prezența acestui ciclu hagiografic derivă dintr-o mai veche tradiție paleologică, aceea a ilustrării vieții de sfinți militari, împreună cu scene din Minuni, în navele laterale ale bisericilor¹¹.

⁴ O. Tafrali, *Pictura bisericii Domnești din Curtea de Argeș*, „B.C.M.I.”, X—XV, 1917—1923, București, 1923, p. 229. Aceeași scenă reapare la biserica mare a mănăstirii Hurez, la biserica domnească din Tîrgoviște.

⁵ Luca, XVIII, 6, 7, 8.

⁶ Prima prezintă detaliul obișnuit cu piatra pe care Isus o arată celor ce se cred nepăcătoși, cea de-a doua este mai puțin precizată, femeia pare a fi numai aplecată, nu chiar gîrbovită și Isus nu atinge bolnava cum cerea cartea de pictură (V. Grecu, *op. cit.*, p. 161). Această abatere de la indicațiile Erminiei se explică aici prin suprafața mai largă pe care se desfășoară scena, precum și prin obiceiul, mereu reînat, al zugrăvului de a crea o pauză între grupul lui Isus, cu apostolii și celelalte personaje.

⁷ Matei, VIII 28. Relatarea evangheliei este fidel respectată.

⁸ Pentru iconografia Sf. Gheorghe, vezi V. Grecu, *Cărțile de pictură*, p. 256—258; L. Reau, *Iconographie*, III, 2, Paris, 1958, p. 571—577.

⁹ Frecvența acestei scene în pictura de icoane sau în cea murală se explică prin caracterul ei simbolic; Dragonul învins întrușchipează păgînismul, erezia, iar tînața fată, provincia care sub protecția acestui sfinț a învins erezia. (Metzulescu, *Sf. Gheorghe*, „Mitropolia Banatului”, nr. 1—3, 1965, p. 136 și 144).

¹⁰ Semnalăm o surprinzătoare apropiere, care s-ar putea explica prin inspirarea dintr-o sursă comună, între ciclul vieții Sf. Gheorghe, înfățișat pe verso-ul ferecăturii meșterului Georg May II făcută pentru biserica Sf. Gheorghe cel Nou, din București probabil către anul 1690, și pictura lui Constantin (Corina Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în țările române* (sec. XIV—XIX), București, 1968, p. 310, fig. 250).

¹¹ S. Dufr  ne, *Les programmes iconographiques des   glises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 5. La biserica Sf. Dumitru din Mistra, în navele laterale sînt zugrăvite minunile, apoi ciclul prescurtat al vieții Mariei și vieții Sfinților Nestor   i Dumitru.   n nartexul bisericii Aphendiko (1311) apar numai Minunile.

¹ Restaurarea picturii, aproape în întregime   nceiată în pronaos, a fost executată de studenții Secției de artă monumentală-restaurare a Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu” din București, sub conducerea   i îndrumarea asistentului universitar Nicolae Sava.

² I. D. Ștefănescu, *L'  glise Doamnei a Bucarest*, „B.C.M.I.”, XXXVI, 1943, p. 7—35; I. Mihail, *Pictura bisericii din Săcuieni-D  mbovița*, „B.C.M.I.”, XIX, 1926, p. 154—166; T. Voinescu, *Note asupra curții   i bisericii din Băjești*, „S.C.I.A.”, IV, 1957, p. 75—108; Idem, *Pirvu Mutu*, Meridiane, București, 1968; C. Pillat, *Biserica Cretulescu din satul Rebegești*, „S.C.I.A.”, nr. 2, 1958 p. 51—72; Idem, *Locul bisericii din Roata Cătunu în istoria artei din Țara Românească*, „S.C.I.A.”, seria Artă plastică, XV, 1968, nr. 2, p. 191—212; Idem, *Ansamblurile de pictură de la m  n  stirea Plătărești   i biserica din Dobreni*, „B.M.I.”, nr. 3, 1971, p. 95—110; Idem, *Tradiție și inovație în iconografia picturii Țării Românești din epoca lui Matei Basarab*, „S.C.I.A.”, nr. 2, 1973, p. 273   i următoarele; V. Br  ulescu, *M  n  stirea Polovragi*, „B.C.M.I.”, XXXIII, 1940, p. 5—34.

³ Prima scenă respectă indicațiile Erminiei (V. Grecu, *Cărți de pictură, bisericească   i bizantină*, 1936, Cernăuți, p. 155), prin plasarea lui Petru în spatele apostolului Ioan   i prin faptul că, în mod excepțional, Petru nu repetă gestul lui Isus. Cea de-a doua scenă înfățișează pe Isus cu cei patru apostoli, într-un peisaj, în fața cărora stă o fată dezgolită p  n   la talie, iar în spatele ei o femeie mai în v  rst  . Scena ar putea fi vindecarea fiicei Cananeencei, deși nu apar detaliile obișnuite: un drac ieșind din gura fetei sau reprezentarea mamei cu un c  ine (V. Grecu, *op. cit.*, p. 159, L. Reau, *Iconographie de l'art chretien*, Paris, 1957, II, 2, p. 382).



Fig. 1. Vindecarea soacrei lui Petru (perete sud).



Fig. 2. Vindecarea fiicei Cananeencei (perete sud).

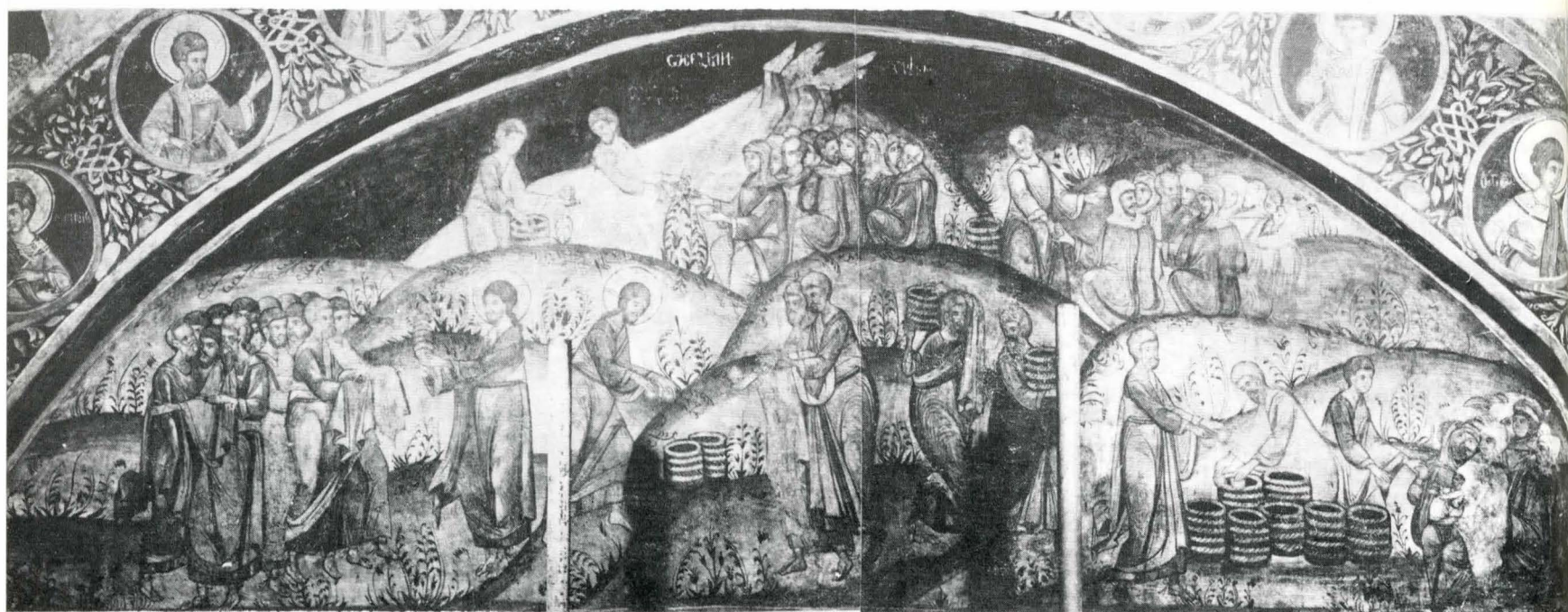


Fig. 3. Înmulțirea pîinilor (perete vest).

Marea popularitate de care s-a bucurat acest sfânt, datorată probabil dublei lui calități de sfânt militar și de patron al agriculturii, se reflectă la noi în frecvența utilizării numelui și în numărul relativ mare de lăcașuri de cult ce i-au fost închinare.

Prezența acestei legende pe pereții ctitoriei cantacuzine se explică prin preferința picturii primei jumătăți a secolului al XVII-lea de a decora pronaosurile cu legende de sfinți militari, ca aluzie la sperata eliberare armată de sub turci¹². Ar mai putea exista o explicație în relație mai directă cu soarta familiei Cantacuzino, urmărită deopotrivă de admirația și invidia boierilor și a Porții. Poate alegerea Sf. Gheorghe, mort prin decapitare semnifică, pentru Șerban Cantacuzino, moartea similară a ilustrului său tată, postelnicul Constantin Cantacuzino, ucis mișelește la Snagov.

* *

Întrucît programul iconografic al picturii unei biserici constituie o unitate coerentă — vom reveni puțin în cele ce urmează asupra iconografiei întregii biserici, pentru a putea caracteriza mai bine notele specifice ale picturii pronaosului.

Pe pereții absidei altarului se desfășoară scene din legenda vieții Mariei, un loc central avîndu-l scena prezentării Mariei la templu. Același ciclu reapare în altarul bisericii mari a mănăstirii Hurez, zugrăvit de Constantin¹³.

¹² C. Șerban, *Constantin Brâncoveanu*, Ed. tineretului, Buc. 1969, p. 14 și următoarele.

¹³ Exprimăm de la început rezerva față de exactitatea analogiilor, pentru că nu am dispus de lucrări monografice cu material ilustrativ bogat și nici nu am putut verifica pe teren decât o parte din ipotezele pe care le avansăm.

Prezența acestui ciclu cu caracter narativ, în altar, este foarte semnificativă pentru această fază tîrzie a picturii postbizantine, în care plăcerea de a povesti este mai mare decît respectul față de vechile canoane¹⁴.

În rest, programul iconografic este cel obișnuit și foarte asemănător cu cel al ansamblurilor de pictură anterioare bisericii Doamnei (1683), cum sînt cele de la biserica de curte din Băjești (mijlocul secolului), sau de la biserica din Roata Cătușu (1672)¹⁵.

Naosul, de plan dreptunghiular, nu se deosebește substanțial, ca distribuție a scenelor, de bisericile de tip triconic, care beneficiază în plus de suprafețele rezervate absidelor laterale.

Conform unei tradiții posticonoclaste, împămîntenită apoi în epoca paleologă și continuată pînă în secolul al XVI-lea la Athos, pe pereții acestei încăperi se desfășoară ciclul Marilor sărbători și cel al Patimilor¹⁶. Prin reducerea programului iconografic la aceste două cicluri, ansamblul bucu-reștean se ratașază mai mult bisericilor anterioare, aparținînd epocii lui Matei Basarab și celei imediat următoare ei, cum ar fi Băjești, Săcuiani (1667), Rebegești (1669), Roata Cătușu (1672); de acestea se apropie și ca dimensiuni — deo-

¹⁴ La biserica mănăstirii Govora, ciclul vieții Mariei apare pe perețele de nord al pronaosului, regăsit și la Filipești de Pădure, pe perețele sudic al aceleiași încăperi. Un element comun, reintrodus în iconografia picturii Țării Românești poate de Constantin, este scena cu cortul măturii — prezentă atît la biserica Doamnei, cît și la Govora.

¹⁵ T. Voinescu, *Băjești*, p. 103; C. Pillat, *Roata Cătușu*, p. 204; I.D. Ștefănescu, *L'eglise...*, p. 8.

¹⁶ Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris, 1960, p. 16—31; N. Cabasilas, *Tilcuirea Sfintei liturghii*, București, 1946, p. 26, 79—80.



Fig. 4. Cele trei ispitiri ale lui Isus (perete nord).

sebindu-se parțial de celelalte ansambluri de pictură datorate școlii de Hurez în majoritate cu un program iconografic mai bogat, incluzând, în traveea de apus a naosului, câteva momente din faptele lui Isus. O astfel de situație apare la biserica mare a mănăstirii Hurez și la Polovragi, la Govora programul fiind îmbogățit de legenda vieții Mariei zugrăvită parțial în naos. Numai la paraclisul și bolnița de la Hurez — biserici cu o singură încăpere — ciclul minunilor este amplu reprezentat. Același ciclu poate fi regăsit în naosul bisericii din Rîmnicu Sărat, zugrăvită de Pîrvu Mutu.

Iconografia pronaosului credem că trebuie judecată împreună cu cea a pridvorului, deoarece generalizarea lui în a doua jumătate a secolului al XVII-lea oferea un spațiu suplimentar pe care s-au mutat o parte a ciclurilor ce erau zugrăvite pînă atunci în pronaos.

Sinoadale ecumenice, care începînd cu biserica mare a mănăstirii Cozia (sec. XIV) sînt zugrăvite în pronaos, cu puține excepții, cum ar fi pronaosul bisericii Filipeștii de Pădure, trec în pridvor.

Sinaxarul și Imnul Acatist, temele cele mai frecvente în pronaosurile bisericilor din sec. XVI și XVII (Arnota, Dobreni, Băjești)¹⁷, reapar în ansamblurile brâncovenești: biserica mănăstirii Polovragi și biserica mănăstirii Hurez (aici sinaxarul fiind complet); biserica mănăstirii Govora, în care

Fig. 6. Femeia adulteră (perete est).



întîlnim o redactare sintetică a semnificațiilor Imnului Acatist — în cele patru timpane de sub calotă —, formulă iconografică prezentă și la paraclisul de la Mogoșoaia.

Dar cele două teme sînt uneori înlocuite de cicluri hagiografice: la biserica Doamnei și Topolnița — legenda Sf. Gheorghe, la Săcuiani — viața Sf. Nicolae, la Plătărești — viața Sf. Mercurie¹⁸.

¹⁷ C. L. Dumitrescu, *Programe iconografice în pronaosul bisericilor de mănăstire din Țara Românească, în secolul al XVI-lea*, „SCIA”, nr. 2, 1973.

¹⁸ I. Mihail, *Săcueni*, p. 154 și următoarele; C. Pillat, *Plătărești și Dobreni*, „B.M.I.”, nr. 3, 1971, p. 101—102.



Fig. 5. Parabola judecătorului nedrept (perete nord).

La ansambluri mai tîrzii, precum biserica Fundenii Doamnei (1699), ciclurile hagiografice — viața Sf. Gheorghe și a lui Eftimie cel Mare — trec și ele în pridvor¹⁹.

Judecata de apoi, temă rară în pictura pronaosului și întîlnită numai la Băjești, devine la sfîrșitul secolului al XVII-lea tema preferată a picturii pridvorului, un rol important în împămîntenirea ei în Țara Românească revenindu-i lui Pîrvu Mutu, ucenicit în Moldova.

Zugrăvirea ciclului Minunilor în pronaosul bisericii Doamnei nu este o excepție, același ciclu, chiar dacă mult redus, poate fi văzut și în pronaosul bisericii din Plătărești și în cel al bisericii din Filipeștii de Pădure.

În pictura bizantină, ciclurile considerate de importanță majoră erau Patimile, Marile sărbători și uneori Copilăria. Minunile au fost socotite, împreună cu viețile sfinților, teme de importanță secundară. De aceea primele cicluri erau grupate în jurul turlei Pantocratorului și în nava centrală, iar Minunile apăreau în navele laterale sau chiar în nar-tex²⁰.

În pictura feudală din Țara Românească și din Moldova, cel mai adesea lipsește ciclul Minunilor, dar în epoca în care se picta biserica Doamnei, la bisericile mai mari cantacuzine (Rîmnicu Sărat) Minunile reapar în naos.

Zugravii Constantinos și Ioan, într-o perioadă în care

Fig. 7. Vindecarea gîrbovitei (perete est).



pictorii de biserici transferă teme iconografice în pridvor pentru cristalizarea unei iconografii a acestei noi încăperi, procedează similar deplasînd Minunile în pronaos. Soluția este insolită, dar conformă cu spiritul epocii. În programul iconografic al picturii din secolul al XVII-lea se observă o oarecare fixitate a programului din altar și din naos, în timp ce pentru pictura pronaosului se recurge la soluții va-

¹⁹ C. Popa, D. Năstase, *Biserica Fundenii Doamnei*, București, 1969, fig. 22, 23, 24. Remarcăm evidentele similitudini în redactarea ciclului vieții Sf. Gheorghe la cele două ctitorii cantacuzine.

²⁰ C. Millet, *op. cit.*, p. 16, 31; S. Dufrénne, *Programmes*..... p. 9—10.

riate, asocierile de cicluri deosebindu-se de la un ansamblu la altul în funcție de destinația bisericii și de dimensiunile ei.

Biserica Doamnei, avînd zugrăvite Minunile și viața Sf. Gheorghe pe pereții pronaosului, Judecata de apoi și Sinoadele ecumenice în pridvor se înscrie în evoluția generală a picturii secolului al XVII-lea din Țara Românească, prezentînd înrudiri cu ansamblurile anterioare și cu cele ce i-au urmat.

*
* *

În partea a doua a lucrării intenționăm să facem o încercare de analiză stilistică în special pe marginea următoarelor probleme: repartizarea scenelor, compoziția, desenul, culoarea, mijloacele de reprezentare a spațiului și figurarea personajelor. Am considerat utilă urmărirea acestora în speranța că vom putea desluși, ca urmare a unor observații „concentrate”, modalitatea mijloacelor de expresie ale picturii acestui ansamblu, și contura individualitatea ei.

Încercarea noastră n-a dispus întotdeauna de un material comparativ ce ar fi dus la o selectare mai riguroasă a particularului de general, în cadrul ansamblului studiat, iar metoda de cercetare — observația — implică oricînd un coeficient de aproximație. Chiar dacă valabilitatea acestei analize stilistice este relativă, ea poate servi celor ce se ocupă de pictura secolului al XVII-lea, pentru individualizarea, prin diferențiere, a altor ansambluri de pictură cercetate pînă acum mai ales din punct de vedere iconografic.

Repartizarea scenelor. Pereții pronaosului oferă patru suprafețe dreptunghiulare delimitate în partea superioară de traseul semicircular al arcurilor pe care se sprijină calota și sectionate pe pereții de nord și de sud, de cîte o fereastră.

Pictura se desfășoară în trei registre, delimitate de benzi orizontale roșii cu marginea albă, iar fiecare registru este împărțit în panouri de aceleași benzi roșii, verticale. Se constată o corespondență în dispunerea scenelor pe pereții de nord și de sud: cîte două scene în primele două registre și cîte cinci în registrul al treilea. Pe peretele de est apar tot două scene în registrul prim, dar cinci în al doilea. Peretele vestic, dominat de scena înmulțirii pîinilor din timpan, este decorat cu cinci, respectiv șase scene, în registrele următoare.

În general, liniile verticale ce împart registrele în panouri nu se continuă de la un nivel la altul, evitîndu-se o structură rigidă, monotonă; la fel, ferestrele marchează o pauză pe pereții de nord și sud iar numărul de scene este diferit de la un registru la altul.

Scenele de timpane se integrează suprafeței pe care o decorează: peisajul se desfășoară în linii curbe, ce reiau traseul arcului; traseul angular al arhitecturii este atenuat în general de draperiile prinse pe arhitecturi, iar compoziția se desfășoară pe o oblică — coarda arcului de cerc al peretelui²¹.

Desfășurarea scenelor nu este subordonată unei idei, unei ordini interioare severe, de aceea cînd este posibil sînt grupate alături scene similare ca peisaj și compoziție (Femeia adulteră și cea gîrbovită — sau Vindecarea de ologi și a celor stăpîniți de diavoli). Alături se înșiruie scenele conform logicii unei simetrii decorative: pe registrul secund al peretelui de vest, cele trei scene centrale ce se desfășoară în peisaj, încadrate de două scene ce se petrec într-un cadru arhitectural.

Pentru despărțirea netă a scenelor din registrele I și II, de o parte și de alta a benzii roșii verticale, ce separă panourile, nu apare niciodată aceeași culoare, poate pentru a face vizibil faptul că nu este vorba de momente succesive ale aceleiași întâmplări.

În cadrul registrului al III-lea, rezervat vieții Sf. Gheorghe, zugravul se supune unei ordini aproape obligatorii a succesiunii momentelor, deci nu mai întîlnim o rînduire pe criterii decorative, a registrului; excepție face peretele de



Fig. 7 bis. Detaliu fig. 7.

răsărit unde sînt figurați prooroci care converg spre axul peretelui, ordonînd astfel pictura pronaosului față de axul bisericii.

Compoziția. Pictura bizantină și cea postbizantină tîrzie se remarcă prin sobrietate și claritate, calități datorate în bună parte compozițiilor și unor atribute strîns legate de caracterul prevalent didactic al picturii bizantine, care este în primul rînd „o biblie pentru neștiutorii de carte” și numai în al doilea rînd o modalitate de decorare. Poate că fixismul iconografic și compozițional se explică, în mare măsură, prin intenția de a face recognoscibilă aceeași imagine indiferent unde ar apărea ea, în pictură, broderii, argintarie.

În cazul picturii din biserica Doamnei, se constată pregnant preocuparea pentru monumental, în slujba acesteia utilizîndu-se arhitectura și peisajul de fond care nu mai sînt decoruri scenografice convenționale; — se urmărește ca acestea să aibă o materialitate iar raportul între figura umană și decor să fie mai aproape de cel firesc — niciodată personajele nu sînt mai înalte decît ușile desenate, chiar dacă, în mod curent, ferestrele sînt sub nivelul umărului personajelor.

Comparînd pictura lui Constantinos și Ioan cu ansamblurile de la Plătărești sau Dobreni, vom constata ușor că acel „horror vacui”, prezent la Plătărești, care duce la umplerea inutilă a întregului panou cu munți, arhitecturi și personaje, sau la subdimensionarea arhitecturilor la Dobreni, duce pe de o parte la o foarte săracă și neconvingătoare sugestie de spațiu, dar, mai ales, la o lipsă de monumentalitate, imaginile pîrînd a fi ilustrații la o carte.

Figurile de la biserica Doamnei par înalte numai raportate la arhitectură și în contextul compozițiilor aerate prezente aici, raportul dintre dimensiunile capului și cele ale corpului fiind cele obișnuite 1 : 9 sau 1 : 8. Se pot distinge două tipuri de compoziție: cel realizat prin repartizarea de

²¹ Aceste rezolvări le întîlnim respectiv pe fiecare din cele trei scene: *Înmulțirea pîinilor*, *Femeia adulteră*, *Cele trei tentații*.



Fig. 8. Vindecarea de ciungi și ologi (perete sud).



Fig. 9. Vindecarea celor doi stăpîniți de diavoli (perete sud).

arhitecturi și personaje în cantități aproape egale, de o parte și de alta a unei axe centrale, imaginea, a scenei și tipul de compoziție axat pe o linie oblică, figurile și arhitecturile plasându-se de o parte și de alta a ei.

Primul tip cunoaște în mod firesc mai multe variante:

a) compoziții pe orizontală care oferă suprafețe colorate, precis delimitate, servind drept fundal pentru grupurile de personaje, uneori cu un accent central marcat de un personaj sau de o arhitectură, dar mai des, de o pauză în centrul compoziției. De obicei este Isus în fața sau în apropierea unei arhitecturi mai înalte, în spatele lui apostolii; urmează în centru o pauză și apoi grupul fariseilor, marcați și ei întotdeauna de arhitectură. Un exemplu concludent, pentru acest tip de compoziție, oferă scena cu *Plata birului*²². Când echilibrul nu se asigură prin gruparea personajelor, pictorul înmulțește elementele de arhitectură sau mobilier așa cum se întâmplă în scena cu *Judecătorul nedrept*;

b) compoziții pe verticală în scene ca *Samariteanca*, *Leprosul*, la care fondul de arhitectură este mai simplu pentru a păstra o compoziție clară, aerată. Această variantă apare și la scenele cu Sf. Gheorghe bînd otravă sau vindecînd boul plugarului;

c) compoziții cu arhitectură și peisaj²³ (*cei stăpîniți de diavol*, *Vindecarea de ologi*, *Gîrbovița*) în care se folosesc oblicele peisajului ca linii indicatoare ale zonei de acțiune. Echilibrul se realizează și aici prin masele peisajului și arhitecturii, cu plasarea obișnuită a lui Isus în dreapta scenei;

d) o variantă curentă de compoziție, destul de simplă, prezentă pretutindeni în pictura medievală e cea utilizată la scenele cu peisaj: două trasee oblice coboară spre centrul imaginii, întretîindu-se. „Un munte” constituie fondul părții drepte a scenei, celălalt al părții stîngi. Variante există și

aici, uneori partea centrală este liberă, alteori ocupată de un personaj sau de o arhitectură. Cîteodată linia oblică coboară, după întîlnirea cu cea opusă ei și ajunge la personajul important al scenei, Christ sau Sf. Gheorghe.

Compozițiile pe oblică sînt mai libere, grija pentru echilibru fiind mai puțin evidentă. Exemple de acest fel oferă scenele *Moartea împărătesei Alexandra*, *Chemarea apostolilor* și altele.

Prin urmare constatăm o consecvență grija pentru compoziții echilibrate, închise, realizate prin îmbinarea peisajului și personajelor, evitîndu-se simetria rigidă, soluția stereotipă.

Impresia de ansamblu a imaginilor, rezultat al modului de figurare a spațiului și a mișcării așa cum vom arăta ulterior, precum și ordonării compoziționale, conferă caracterul monumental, imaginile aerate prin firescul sugerat ducîndu-ne cu gîndul la pictura Renașterii timpurii, care încearcă să depășească bidimensionalismul romanic și gotic timpuriu.

Desenul. Desenul constituie un element esențial de limbaj în cadrul acestui ansamblu dar, deși prin el se realizează schema grafică a tuturor scenelor, el nu apare vizibil, ca un mijloc de expresie independent, datorită îmbinării liniei cu culoarea.

Desenul conturează puternic elementele de arhitectură și de peisaj, aceste rețele de linii dînd și sugestia de spațiu. Linia desenului este estompată, uneori prin topirea ei în fondul închis al scenelor sau, în cazul peisajului, prin alăturarea de benzi de aceeași culoare cu ea, dar cu alt grad de saturație.

Linia precisă, dreaptă, cu repetări paralele, se folosește pentru redarea arhitecturii. Peisajul „de coline” este realizat prin linii sinuoase, evitîndu-se traseele paralele care ar fi făcut prea vizibil procedeul de sugereare convențională a spațiului.

Desenul prin contur se regăsește la figurarea personajelor cu predominarea liniilor curbe, continue, menite să redea volumele. Liniile oblice sau traseele unghiulare ale drapajului sugerează mișcarea personajelor sau deplasarea lor în spațiu, prin fluturarea draperiei. Astfel se realizează un anumit ritm ce leagă scenele între ele, invitîndu-l pe privitor să treacă de la o scenă la alta pentru a urmări întreaga legendă. Sub acest aspect, desenul servește din plin caracterul narativ al conținutului.

Corpurile nude sînt reprezentate numai cu linii de traseu curb și foarte ușor sinuos, evitîndu-se liniile paralele sau drepte, ce ar fi schematizat în plus redarea și așa convențională a corpului uman.

Cu ajutorul unui desen fin, asemenea unei scriituri ce amintește de icoanele vremii, se realizează decorul costumelor și al elementelor de vegetație, care, deși stilizate decorativ, aduc o notă în plus în redarea peisajului.

În concluzie, putem constata că desenul — mijloc de expresie principal în pictura medievală românească — apare aici ca un element subordonat și integrat culorii, fapt ce contribuie la realizarea unor imagini mai puțin convenționale, imagini ce beneficiază în special de atmosfera creată de combinațiile cromatice.

Culoarea. Gama cromatică se compune din roșu, galben, brun, violet-brun, verde și negru albastrui. Această gamă aparent restrînsă se îmbogățește cu tonuri derivate din amestecuri cu alb și negru. Singurele culori saturate sînt roșul și verdele. Dominanta cromatică a întregului este caldă, petele de roșu folosite mai ales pentru prim plan funcționînd ca un concentrat de culoare caldă.

Putem constata utilizarea frecventă a contrastului cald-rece și a celui complementar, acestor tipuri de contraste adăugîndu-li-se ca procedeu secundar contrastul calitativ. Contrastul cald-rece este cel dominant și se stabilește între fundalul negru albastrui ce răcește arhitecturile gri din planul imediat următor și arhitecturile sau munții colorați în galben și violet-brun, din planurile din față. Suprafața acoperită de culorile reci este mult mai mică decît cea rezervată celor calde, astfel realizîndu-se dominanta cromatică, caldă, a ansamblului. Culorile nefiind saturate, galbenul este rupt, violetul amestecat cu brun, contrastul este astfel atenuat.

²² Alte scene sînt: *Pilda judecătorului nedrept*, *Femeia adulteră*, *Alungarea negustorilor din templu*.

²³ Itten J., *Kunst der Farbe*, Ravensburg, 1966/1967, p. 35, 64, 78, 97.



Fig. 10. Samariteanca la fântină (perete vest).

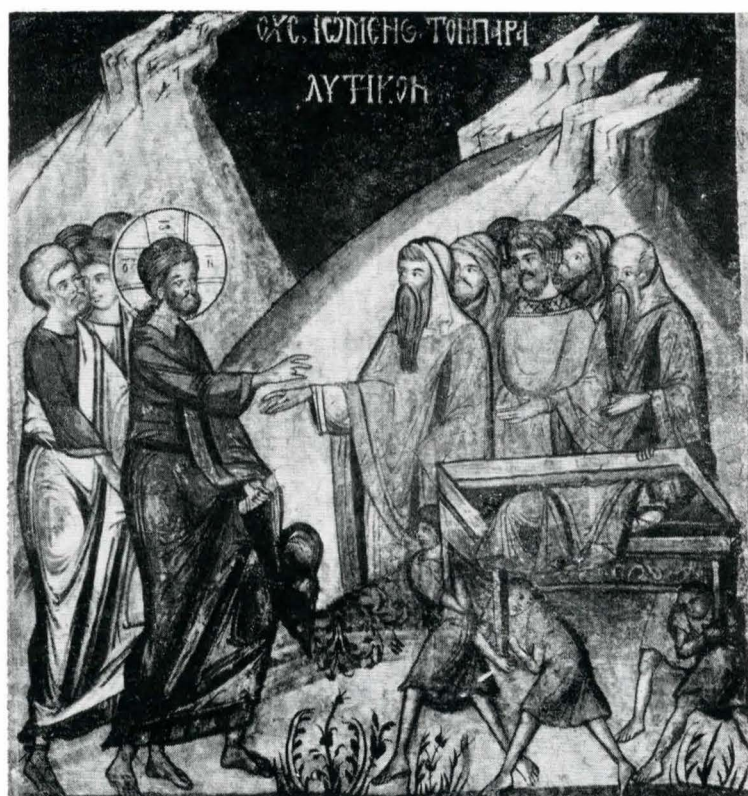


Fig. 11. Isus predicind apostolilor (perete vest).



Fig. 12. Vindecarea paralizicului (perete vest).



Fig. 13. Oprirea furtunii (perete vest).

nuat. Aceeași alăturare de culori calde și reci reapare la costumele lui Isus și ale apostolului Ioan, primul cu tunică roșie și mantie gri-albăstrui, al doilea cu tunică gri-albăstrui și mantie roșie.

Contrastul complementar se realizează între culorile galben-violet-brun și roșu-verde. Prima pereche de culori constituie un contrast imperfect, violetului-brun i-ar fi corespuns un galben-verde, ori, aici, întâlnim un galben lipsit de strălucire, rupt, iar adaosul de brun la violet tulbură forța contrastului, cu aceste culori realizându-se o zonă cromatică intermediară, contribuind substanțial la precizarea dominantei calde. Preponderent folosită la arhitecturi și peisaj, această combinație de culori revine la costumele personajelor, separând suprafețele saturate de roșu.

Contrastul cel mai puternic, remarcat foarte des de toți cei ce au descris acest ansamblu, este cel de roșu-verde. Se

pot distinge două variante: cea în care apar verde-oliv-roșu (registru Sf. Gheorghe) și cea cu roșu-verde deschis, rupt cu alb, în registrele superioare. Gradul inegal de saturație a verdelui, alături de puritatea roșului, duce la un contrast inegal în care verdele ocupă locul secund.

Variația tonală pe baza diferențelor de saturație este utilizată mai ales la roșu (fiind singura culoare saturată) și apoi la gri-albăstrui, violet-brun, galben-ocru, deci pentru sugerarea adâncimii în scenele cu peisaj și pentru redarea plasticității corpurilor. Gama cromatică relativ restrânsă se îmbogățește prin acest procedeu, realizându-se astfel o notă de pitoresc, iar imaginile, prin coloritul divers, devin mai accesibile și mai convingătoare, caracterul convențional al figurării fiind adesea mascat de haina culorilor.

În locul unui limbaj cu sens simbolic al culorilor, întâlnim, în cazul personajelor principale: Isus, Apostolii, Sf.

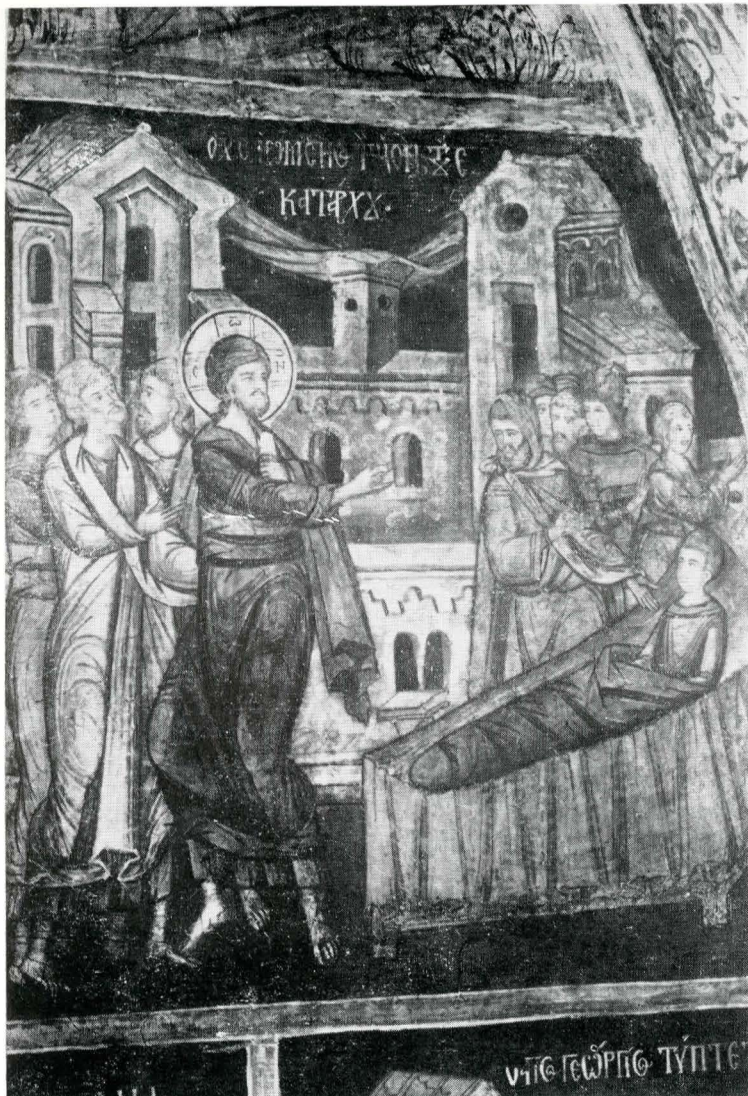


Fig. 14. Învierea fiului văduvei (perete vest).



Fig. 15. „Dați Cezarului ce-i al Cezarului” (perete nord).

Gheorghe, repetarea acelorași culori, la costum, pentru a-i face recunoscutibili și utilizarea, pe fondul general de culori terne, a singurei culori saturate, roșul ce funcționează ca semnal optic. Zugravii folosesc această culoare pentru realizarea compozițiilor (Paraliticul, Opierea furtunii), delimitarea lor, mai ales prin draperiile roșii prinse pe acoperișurile arhitecturilor, ce precizează partea interesantă a scenei, tot roșul indicând direcția acțiunii în scena Alungării negustorilor și foarte des, ritmînd compozițiile.

Putem concluce că în ansamblul de pictură studiat, culoarea este unul dintre mijloacele majore de expresie. Zugravii intuind calitățile culorilor le folosesc în mod nuanțat în combinații ce potențează sensibil forța culorilor.

Mijloace de reprezentare a spațiului. În pictura bizantină nu s-a urmărit niciodată figurarea unor întâmplări care să dea sugestia realității pămîntene, dimpotrivă trebuia să se



Fig. 16. Alungarea negustorilor din templu (perete nord).

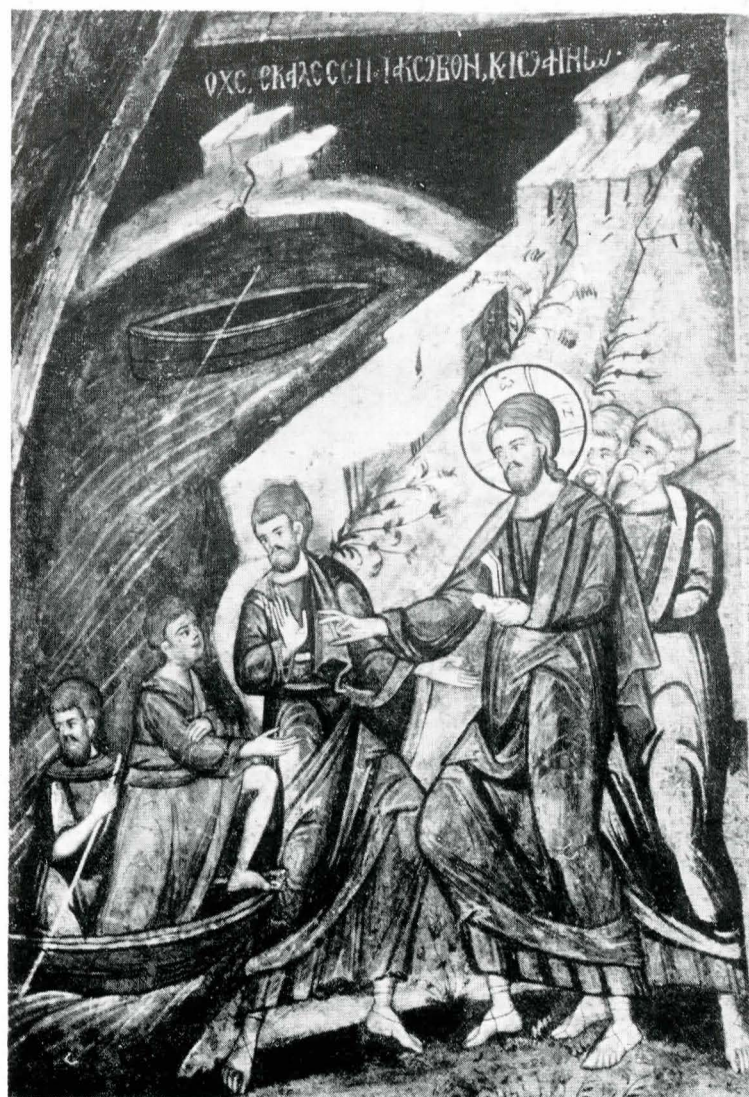


Fig. 17. Chemarea apostolilor Iacob și Ioan, fii lui Zebedeu (perete est).

ofere privitorului o lume abstractizată la maximum, profund diferită de cea în care se trăia. Dacă totuși, în pictura paleologă târzie, schematismul reprezentărilor dispăre în parte, aceasta se explică prin caracterul prevalent didactic al picturii.

Ne vom limita, în cele ce urmează, să arătăm cîteva procedee de figurare a spațiului în pictura de care ne ocupăm, fără a încerca, deocamdată, raportarea soluțiilor, întîlnite de noi aici, la problema mai generală, controversată de altfel, a existenței unui sistem de reprezentare perspectivivă a spațiului în pictura bizantină, în cadrul căruia așa-zisa „perspectivă inversă” pare mai curînd a fi una dintre numeroasele modalități întîlnite, decît „sistemul” exclusiv și specific, cum multă vreme s-a susținut.

Sugestia tridimensionalității este realizată la biserica Doamnei prin felul de reprezentare a arhitecturii și peisa-



Fig. 18. Învierea fiicei lui Iair (perete est).

Fig. 19. Vindecarea leprosului (perete est).



jului, prin punerea în pagină, mișcarea personajelor cât și prin culoare.

1. a) Arhitectura și mobilierul nu sînt desenate în conformitate cu regulile unei perspective consecvente, dar se pot evidenția cîteva soluții predominante:

— la reprezentarea unor volume cubice sau paralelipipedice se figurează numai o față oblică și, respectînd principiile unei picturi explicative, cel mai adesea și fața superioară a pieselor de mobilier și uneori chiar și cea a turnurilor de la arhitecturi, deși ele nu ar trebui să se vadă fiind mult mai înalte decît piesele de mobilier;

— se întîlnesc și soluții mai simple ale aceluiași principiu de reprezentare a adîncimii, prin oblicitate și distorsiune, cînd arhitecturile sînt desenate cu muchia spre privitor deci numai cu două laturi distorsionate sau cînd sînt descrise mai amănunțit cu fața centrală și două fețe laterale, oblice, distorsionate²⁴.

b) În cazul reprezentării peisajelor cu munți și coline se folosește constant efectul de adîncime dat de liniile oblice, acestea nefiind niciodată perfect drepte, ci urmînd un traseu sinuos. Alteori aceste coordonate oblice se combină cu o rețea de linii orizontale, aproximativ paralele, tot unduite, pe care sau între care sînt plasate personajele. În ambele situații, fie că este vorba de peisaj cu arhitectură, fie cu diverse forme de relief, personajele ascund părți din fundal, sugerînd astfel existența a cel puțin patru ecrane: cel din fața personajelor, cel al personajelor, cel din spatele lor și cel al arhitecturii.

2. La pictura de care ne ocupăm se constată o evitare sistematică a pozițiilor frontale, cele mai multe personaje, fiind văzute din 3/4; la această figurare se întîlnesc numeroase variante rezultate din torsioni diferite ale părților corpului, care se asociază diferit de la o scenă la alta.

Reprezentarea personajelor în mișcări complicate sugerează privitorului existența unui minim spațiu în care acțiunea poate avea loc.

3. La aceste procedee de compoziție și structurare a spațiului se adaugă efectele de tridimensionalitate obținute prin culoare.

a) Pentru peisaj se folosesc în general culorile galben-ocru și violet-brun²⁵, cu preferință pentru prima culoare în prim plan, pentru a indica partea luminată a scenei (*Vindecarea celor stăpîniți de diavoli, Fata Cananeencei*). Pe aceste suprafețe, urmînd rețeaua de linii a desenului, se succed benzi de culoare modulată de la tonul închis, rupt cu negru, la tonul cel mai deschis, benzi menite să sugereze depărtarea de privitor dînd totodată acestor forme de relief consistența materială. Repetarea acestor benzi de culoare modulată care se reiau, ca o rețetă, pe fiecare element al peisajului, pune în evidență, mai mult decît în scenele cu arhitecturi, caracterul convențional al sugerării spațiului.

b) În scenele cu arhitectură, în prim plan, apare o fișie verde-oliv care rupt cu negru pare greoi. Urmează zona personajelor pe întinsul căreia se concentrează cele mai mari suprafețe de culoare roșie care împinge personajele în prim plan și înviează puțin verdele pămîntului. În spatele personajelor se desfășoară arhitecturile colorate în galben-ocru și violet-brun, care, deși culori calde, fiind rupte nu concurează roșul, dar se detașează față de fondul de arhitectură gri, din planul mai depărtat, răcit de negrul-albăstrui al fondului.

Numărul ecranelor realizate prin desen sporește sensibil prin folosirea cu pricepere a culorii. Putem conchide că, printre modalitățile de reprezentare ale spațiului, culorii îi revine un rol preponderent, fapt cu atît mai demn de subliniat, cu cît gama cromatică este relativ restrînsă.

²⁴ Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano 1962, p. 159; Pentru probleme generale vezi și P. A. Michelis, *Esthetique de l'art byzantin*, Paris, 1959, p. 179 și urm.

²⁵ Face excepție scena Înmulțirii pînilor unde, deși folosește același procedeu, culoarea se schimbă de la o parte la alta a compoziției (galben, brun-violet, verde), indicîndu-se astfel succesiunea momentelor scenei.



Fig. 20. Sf. Gheorghe omorînd dragonul (perete sud).

Reprezentarea personajelor. Ca și problemele schițate anterior, figurarea personajelor se poate rezuma la unele trăsături generale ale picturii bizantine.

Tipologia. Personajele se împart în două categorii mari: cele sacre și cele pămîntene, cu subcategorii ce permit evitarea monotoniei.

Prima categorie cuprinde ca personaje principale pe Isus și Sf. Gheorghe și ca eroi secundari Apostolii, cea de-a doua pe farisei, preoți, împărați, bolnavi, călai.

1. Figură centrală a primelor registre, Isus este plasat în dreapta sau în centrul compoziției, fiind singurul care poartă nimb auriu și este mereu îmbrăcat în tunică roșie și mantie gri-albăstrui. La aceste însușiri foarte generale ale reprezentării lui Christ, trebuie remarcat faptul că deși ciclul Minunilor conține scene foarte asemănătoare, zugravul a evitat clișeele prin individualizarea mișcării acestui personaj. În toate scenele exceptînd Alungarea negustorilor, atitudinea lui Isus este calmă și demnă. Variațiile de la o scenă la alta sînt uneori minime, dar ele există neapărat²⁶. Nu se găsesc pe cele două registre două figuri identice, iar cele asemănătoare sînt plasate la distanță.

²⁶ Unele scene se deosebesc numai prin poziția mîinilor, altelei personajul apare în poziție aplecată din sold la stînga și respectiv la dreapta, în alte cazuri corpul este tratat identic pînă la talie, dar torsul este îndreptat spre stînga sau dreapta. (*Chemarea apostolilor* și *Învierea fiului văduvei*).

Sf. Gheorghe, individualizat prin costum și prin reprezentarea sa ca tînar ce amintește de figurile elenistice (față rotundă, păr buclat), se înrudește cu Christ prin posturile calme chiar elegante din scenele de minuni, atitudini ce se traduc prin mișcări relaxate și printr-o expresie senină, demnă, în scenele de martiriu, unde gestică sa contrastează cu atitudinile dezordonate și expresiile aspre ale călăilor.

Apostolii sînt reprezentați în majoritatea cazurilor în grup compact, din care se evidențiază numai Petru și Ioan, prin culoarea costumului și expresia feței. Cu puține excepții, ei au o atitudine care reia și subliniază gesturile lui Christ²⁷.

2. Dintre figurile pămîntene, remarcabile prin frumusețea expresiei sînt fariseii și preoții. Figurați ca bătrîni, în atitudini calme de spectatori îngîndurați, cu expresii mult mai interiorizate decît cele ale apostolilor, ei apar ca adversari demni de respect, deloc inferiori ucenicilor lui Isus. Aceste personaje sînt drapate în toate scenele în costume somptuoase, ce contrastează cu sobrietatea celor purtate de cei din grupul lui Isus.

O categorie restrînsă o alcătuiesc împărații care apar într-o reprezentare stereotipă, cu grijă specială pentru însemnele ce explică poziția lor socială.

²⁷ Petru, îmbrăcat în tunică violet și mantie galbenă, este reprezentat ca de obicei cu barbă scurtă și păr creț, iar apostolul Ioan, cu tunică albastră și mantie roșie, are figură de tînar cu fața rotundă.

Bolnavii, și mai ales călăii, se remarcă printr-o gestică amplă și prin mișcări dezordonate, expresie a unor dezarmonii interioare. Cum aminteam, ei constituie un continuu termen de comparație antitetic, alături de care figurile sacre par și mai echilibrate, demne, armonice.

Conform caracterului didactic, descriptiv al picturii, întâlnim scene în care fiecare personaj reprezintă câte un moment al desfășurării acțiunii²⁸. Tot un caracter explicativ îl au și gesturile personajelor care se orientează pe oblice ascendente și descendente, ce converg spre centrul scenei, linii de acțiune și uneori chiar coordonate compoziționale. La aceste reprezentări convenționale și cu scop didactic subliniat, am adăuga câteva excepții ce sînt revelatoare pentru calitatea meșterului zugrav, care, cunoscînd bine toate sfaturile „cărților de pictură”, nu se sfia să observe realitatea, pentru a obține imagini convingătoare. Astfel de scene, sînt cea a opririi furtunii și mai ales Moartea împărătesei Alexandra; în prima atrage atenția poziția relaxată a lui Isus dormind, iar în a doua modelarea în volume mari a personajului și poziția ușor înclinată spre umăr a capului și expresiei feței și mîinilor, exprimîndu-se convingător resemnarea amestecată cu un regret foarte omenesc, pentru viața pe care trebuia să o părăsească.

Proporțiile. Studiul proporțiilor figurii umane este una dintre metodele ce concurează la definirea stilistică a artei bizantine desvîluindu-ne în termeni preciși gradul de dependență față de normele clasice, atît de des amintite, fără să existe o explicare concretă a modului specific de încorporare a lor.

Panofsky consideră că arta bizantină trădează urme clasice prin aceea că în elaborarea schemei de construire a figurii umane punctul de plecare este articulația organică, firească, logică. Ca și arta antică, cea bizantină accepta ideea că părțile corpului sînt solidare unele cu altele. Este însă în același timp neclasică, pentru că deși figura umană se construiește tot prin multiplicarea aceleiași unități — fața — această operație nu se face în funcție de niște raporturi naturale, care duceau în antichitate la figurarea unui tip ideal,

²⁸ Scenele: Străpungerea Sf. Gheorghe cu sulite, Omorîrea de sfinți martiri.

Fig. 21. Sf. Gheorghe în închisoare (perete sud).



ci se face în funcție de niște raporturi convenționale, care au drept scop realizarea transcendentului²⁹.

Manualul de pictură al lui Dionisie din Furna prevedea înălțimea corpului egală cu 9 unități față; torsul trei unități, ș.a.m.d.

La pictura de care ne ocupăm întâlnim la toate personajele³⁰, chiar și la călăi, raportul de 1/9, modulul fiind fața, doar că abătîndu-se de la canonul athonit, torsul este compus numai din două unități. Acest raport de 1/9 împreună cu extremitățile delicate și mici ale membranei creează un efect de monumentalizare, figurile apărînd alungite și zvelte. Interesant este că acest raport de 1/2 între față și tors îl întâlnim în indicațiile italianului Cenninno Cenninni, la sfîrșitul Trecentoului. Se știe, că scrierile lui au cîrulat în Bizanț și nu este de asemenea o noutate faptul că raportul de 1/9 era foarte răspîndit în pictura sec. XVII—XVIII (cartea lui Dionisie din Furna, chiar dacă a folosit modele anterioare, includea mai ales normele atunci în vigoare, ale picturii) prezentînd cel mai adesea transformări și adaptări³¹.

Modelarea figurilor. Înscriindu-se în șirul de trăsături deja amintite, problema realizării volumului corpului uman ne relevă aspecte demne de interes. Mijlocul principal de reprezentare rămîne și în acest caz desenul, volumele fiind realizate prin drapajul ce urmărește rotunjimile corpului, cu atenția specială pentru tors și membrele superioare. Partea inferioară a corpului este redată în volume mici, ce detaiază părțile, mai ales cînd figura este în mișcare, și în volume mari unitare cînd figurile sînt în atitudini statice (farisei, împărăteasa Alexandra). În puținele cazuri, cînd sînt reprezentate figuri dezbrăcate, ele se remarcă prin membrele foarte subțiri, descărnate. Numai la cîțiva călăi, din legenda Sf. Gheorghe, întâlnim un modelaj mai viguros.

Întrucît se figurează prin desen mai ales volumul corpului îmbrăcat, în mod firesc culoarea constituie un ajutor important al desenului.

Modelarea figurilor se realizează prin contrastul dintre părțile luminoase, de pe frunte și obraji, realizate în ocră rupt cu alb și restul feței în tonuri mai întunecate. Drapajul desenat inițial este subliniat prin linii colorate, culoarea fiind distribuită în benzi de aceeași culoare, dar cu un grad variabil de saturație. De exemplu dacă tunica este roșie,

²⁹ E. Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 73.

³⁰ Singura excepție ușor vizibilă o constituie scena paralticului, unde cei ce poartă patul sînt mult subdimensionați, pentru a nu acoperi grupul fariseilor din spate.

³¹ E. Panofsky, *op. cit.*, p. 75. Am mai adăuga că pictura bizantină își datorează poate unele împropătări nu exclusiv renașterilor li-vrești, prea mult și unilateral amintite, ci măcar în parte unui contact, chiar dacă nu egal, continuu, cu Italia.

Fig. 22. Străpungerea cu sulite (perete sud).





Fig. 23. Otrăvirea Sf. Gheorghe (perete vest).

conturul ei va fi un roșu rupt cu negru, ton ce va reveni pentru desenul cutelor adânci, cutele mai mărunte fiind colorate cu un roșu deschis rupt cu alb. Remarcăm absența bli-curilor albe, înlocuite aici prin intervenția liniei colorate.

*
* *

Ansamblul de pictură adăpostit de biserica Doamnei se caracterizează, din punct de vedere iconografic, prin „ortodoxismul” lui, înțelegînd prin aceasta respectarea fidelă a principiilor iconografice întâlnite încă în secolul al XVI-lea atît în Țara Românească cît și în Moldova, conform cărora un rol important revine, în naos, ciclurilor Patimilor și Marilor sărbători, deci a celor liturgice. Zugravii nu erau pictori conservatori, cu vederi înguste, ci știau să se folosească de libertățile pe care și le permiteau sau li se permiteau zugravilor timpului.

Claritatea alcătuirii și redactării programului iconografic este susținută de calitatea artistică a picturii.

Se constată, la întreaga pictură a secolului al XVII-lea din Țara Românească, o diminuare a monumentalității, fapt concretizat pretutindeni printr-o creștere în înălțime a registrului inferior în detrimentul celor superioare, cu conținut prevalent narativ. Interesant este faptul că această tendință coexistă cu preocuparea pentru introducerea de noi cicluri cu caracter narativ sau cu „narativizarea” ciclurilor obișnuite prin sporirea detaliilor.

Ni se pare simptomatic faptul că în cele mai multe ansambluri de pictură, ce preced epoca brâncovenească (Dobreni, Roata-Cătunu, Topolnița), zugravii nu s-au preocupat ca „povestea” pictată să fie înțeleasă de privitor. Am considera acest lucru drept o îndepărtare de la canoanele picturii bizantine, abatere mai importantă decît extinderea tablourilor votive, care încă din secolul al XVI-lea, în Țara Românească, capătă valoarea de portrete votive.

Ceea ce trebuie observat la pictura secolului al XVII-lea este nu atît „conținutul ei”, care este cel tradițional, cît atî-



Fig. 24. Arderea Sfîntului în cuptorul de var (perete vest).

tudinea față de acest conținut exprimat în primul rînd, prin mijloacele de expresie. În cadrul acestei evoluții numai în cazurile în care pictorul a renunțat la un program excesiv de încărcat, sau mai ales cînd a înțeles, că, pentru a putea face văzute scenele de pe pereți, trebuie să epureze compozițiile, să esențializeze imaginea prin suprimarea detaliilor, pictura a rămas un decor monumental.

Ansamblul de pictură de care ne-am ocupat poate fi mai bine înțeles prin compararea cu alte picturi care-l preced sau care-i urmează.

Fig. 25. Sf. Gheorghe alungînd duhurile rele din templu (perete vest).





Fig. 26. Moartea împărătesei Alexandra (perete nord).

La Dobreni, Roata-Cătunu și Topolnița ne întâlnim cu zugravi nepreocupați sau neinițiați în realizarea unor imagini cu caracter monumental: panourile sînt „înnecate” de

arhitecturi care închid forțat un spațiu extrem de neconvîngător sugerat, figurile sînt prea mari față de arhitecturi și dezarmonios construite.

La Plătărești și Săcuieni este o pictură mai bine adaptată dimensiunilor bisericii, sporul de monumentalitate realizîndu-se printr-un raport, mai aproape de cel real, dintre arhitecturi și personaje ca și printr-o mai armonioasă construire a corpurilor, chiar și atunci cînd această construire vizează numai proporțiile nu și calitatea modelajului³².

Dintre ansamblurile epocii lui Matei Basarab, singurul care nu se înscrie în cele două tendințe mai sus-amintite — fie de proliferare a detaliilor în detrimentul monumentalității, fie de păstrare a acesteia prin compoziții ceva mai bine construite — este cel al mănăstirii Arnota a cărei pictură prezintă cele mai autentice valențe monumentale fiind de o remarcabilă calitate artistică. Poate acest ansamblu este mai apropiat de tradiția secolului al XVI-lea, în varianta întâlnită în pronaosul de la Tismana.

Din punct de vedere stilistic, pictura lui Constantinos și Ioan de la biserica Doamnei se detașează net de ansamblurile anterioare, înrudindu-se numai prin nivelul său artistic cu Arnota.

Ansamblurile cu care se înrudește strîns sînt cele datorate școlii de la Hurez, pe care Constantinos o întemeiază la 1694, sub patronajul lui Constantin Brîncoveanu.

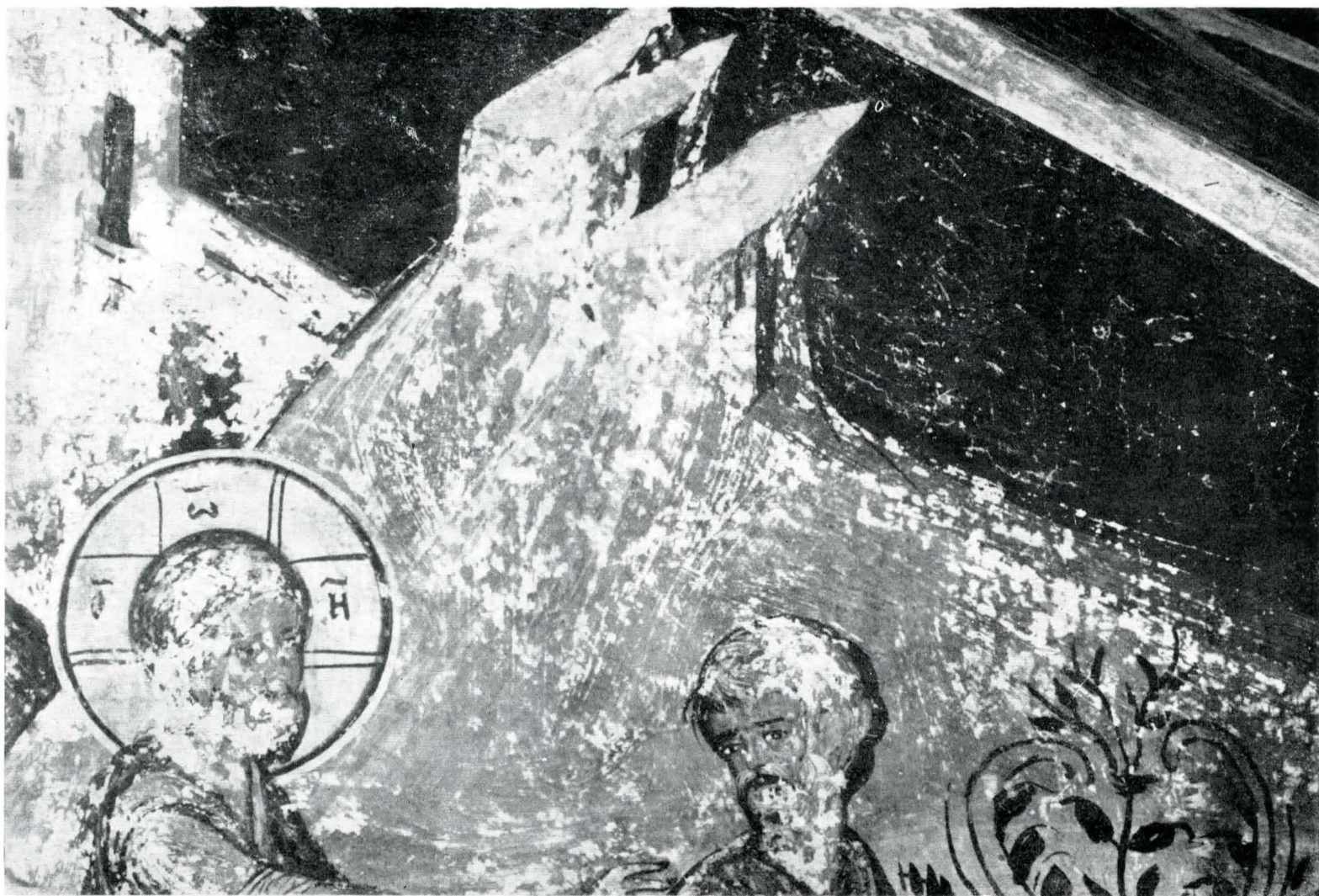
Pictura bisericii mari a mănăstirii Hurez prezintă cele mai multe similitudini stilistice cu pictura bisericii Doamnei și ni se par a fi singurele în care contribuția lui Constantinos este indiscutabilă, ceea ce o confirmă înseși inscripțiile pictate, păstrate în cele două biserici³³.

Pe baza unor observații făcute la o bună parte din ansamblurile de pictură realizate de școala de la Hurez, ne-am

³² Observațiile ne aparțin, ele au fost făcute pe ilustrațiile publicate și parțial direct pe monumente.

³³ T. Voinescu, *Hurez*, p. 574.

Fig. 27. Vindecarea soacrei lui Petru — detaliu, înainte



exprima rezerva față de părerea lui V. Brătulescu³⁴ care, numai pe baza inscripțiilor îl consideră pe Constantinos autor a opt ansambluri de pictură, caracteristicile de stil ale ansamblurilor amintite fiind profund diferite de cele prezentate la biserica Doamnei și la Hurez.

În stadiul actual de cercetare a activității școlii de pictură de la Hurez³⁵ se pot trage concluzii mai ales cu privire la programul iconografic, acest program fiind mai asemănător la bisericile cu aceeași destinație.

Așa cum s-a mai spus, stilul școlii de la Hurez nu se identifică cu cel al pictorului Constantinos³⁶, acestuia revenindu-i mai ales meritul de a polariza forțele artistice. Am mai adăuga că aerul de familie pe care-l au ansamblurile pictate de „membrii” școlii de la Hurez nu este dat de unitatea stilistică, ci de redactări similare ale scenelor, care presupun existența unor cărți de pictură puse poate la îndemina zugravilor de către Constantinos, precum și de o cromatică destul de consecvent aceeași la toate monumentele

pictate de ei³⁷. Chiar în stadiul actual al cercetărilor se poate observa diferența stilistică dintre decorurile pictate, atribuite așa-zisei școli de Hurez.

Revenind la pictura bisericii Doamnei, precizăm că a fost executată în 1683—1684 de către Constantinos și Ioan. Numele și originea meșterilor sînt precizate de inscripția pictată din proscomidie³⁸ — scrisă în grecește pentru partea ce se referă la Constantinos și în slavonește pentru cea referitoare la Ioan.

Lipsa datelor documentare legate de viața și activitatea lui Constantinos, stadiul actual de cercetare a ansamblurilor pictate de către acest zugrav, ca și tabloul încă incomplet pe care îl oferă literatura de specialitate privind pictura balcanică din sec. XVII—XVIII³⁹, nu permit precizarea mediului din care provenea acest meșter.

Prezența lui la curtea cantacuzină și apoi în fruntea școlii de pictură de la Hurez nu este deloc surprinzătoare, într-o perioadă în care limba greacă devenise a doua limbă de cultură, atît în Moldova cît și în Țara Românească. Doamna Maria, soția lui Șerban Cantacuzino, încredințase unor ieromonahi greci, veniți de la Sfetagora, mănăstirea Cotroceni⁴⁰, deci tot ea putea chema un pictor grec pentru

³⁴ Studiul cel mai amănunțit despre activitatea acestui pictor aparține lui V. Brătulescu, *Zugravul Constantinos*, „Mitropolia Olteniei”, an 13, nr. 10—12, 1961, p. 688—698. Ia p. 690 publică inscripția din proscomidia bisericii Doamnei: ADU-ȚI AMINTE DOAMNE, DE ZUGRAVII CONSTANTIN (ÎN GRECEȘTE) MÎNA MULT GREȘITULUI IOAN ZUGRAV (ÎN SLAVONĂ). Opera lui Constantinos ar fi constituită, după părerea autorului, din următoarele ansambluri de pictură: biserica Doamnei, pridvorul Bisericii Dînr-un lemn, paraclisul mănăstirii Hurez, biserica domnească din Tîrgoviște, biserica palatului Moșoiaia, biserica mare a mănăstirii Cozia, pridvorul bisericii Polovragi și biserica Sf. Maria-Petre Boj, din Craiova.

³⁵ În literatura de specialitate sînt publicate foarte puține lucrări monografice cu privire la ansamblurile de pictură datorate școlii de la Hurez. (V. Brătulescu, *Mănăstirea Polovragi*). Lucrările care se ocupă parțial de pictura brâncovenească sînt cele datorate lui I. D. Ștefănescu — importante numai pentru analiza iconografică fără să includă însă toate monumentele epocii brâncovenești. Articolul Teodorei Voinescu, *Școala de pictură de la Hurez*, are un caracter destul de general, conținînd interesante sugestii.

³⁶ T. Voinescu, *Hurez*, p. 585.

³⁷ Culoarele cele mai des întîlnite în pictura „de Hurez” sînt pămînturi: ocru, brun, roșu, precum și un negru albastrui care, rupt cu alb,, dă gama de culori reci.

³⁸ Inscriptia de pe peretele proscomidiei este publicată cu transcriere, traducere și fotografie în „Inscriptiile medievale ale României, orașul București”, vol. I, 1395—1800, Ed. Academiei, 1965, nr. 125, p. 254. „Pomeniște Doamne pe zugravii Constantin. Mîna mult păcătoșului Ion zugravul.” Atragem atenția că numele corecte sînt Constantin și Ion nu Constantinos și Ioan, forma grezizată a numelui Constantin fiind forțat introdusă în literatura de specialitate.

³⁹ Ana Maria Muzicescu, *Reflections sur quelques problèmes de la peinture post-byzantine dans le sud-est de l'Europe*, „Bulletin AIESSE”, 1972, nr. 1, p. 93, și următoarele.

⁴⁰ G. M. Ionescu, *Istoria Cotrocenilor*, București, 1902, p. 88.

și după restaurare.



decorarea ctitoriei sale bucureștene. Formația complexă a lui Constantin ne-ar îndemna să credem că acest zugrav și-a desăvârșit instrucția mai degrabă într-un oraș grecesc, centru comercial și cultural (poate din Creta), decât în mediul conservator, închistat de tradiții, al Muntelui Athos.

Dar așa cum aminteam mai sus programul iconografic al bisericii se înscrie în evoluția artei autohtone, neprezentând particularități specific grecești. Pictura, profund bizantină, înfățișează imagini convingătoare, uneori proaspete — rezultat fericit al îmbinării soluțiilor bizantine cu unele sugestii oferite mediului artistic grecesc de arta postrenascentistă. Nu se întâlnesc, ca în arta cretană forme de expresie de factură occidentală ce înlocuiesc vechile formule⁴¹.

Prin modul în care sînt desenate arhitecturile, prin raportul mai apropiat de cel real dintre personaj și arhitectură, cît și prin preocuparea pentru sugerarea volumului se tinde către o apropiere de tipul de reprezentare iluzionistă a imaginilor.

Deși inscripția din proscomidie consemnează doi zugravi, numai Constantin este cel pomenit și cunoscut în literatura de specialitate.

Cîteva observații făcute pe pictura pronaosului ne-ar îndemna să credem că aportul zugravului Ioan nu este deloc de neglijat. Am observat că cele 7 scene din registrul supe-

⁴¹ M. Chatzidakis, *Contribution a l'étude de la peinture post-byzantine*, Athenes, 1953, *l'Hellenisme contemporain*, p. 14—15.

⁴² Coexistența inscripțiilor slavone cu cele grecești — interpretate ca dovadă a colaborării unui meșter pămîntean cu unul grec — reapare în pronaosul bisericii Plătărești (C. Pillat, *op. cit.*, p. 103) și la Rebegești (idem, *op. cit.*, p. 57) în ultimul caz se pare că scrierea slavonă din altar este mult mai tîrzie.

rior poartă inscripții slavone în timp ce registrele 2 și 3 au explicațiile scrise în grecește⁴². Inscripțiile slavone sînt plasate destul de diferit de la o scenă la alta, cîteodată ocupînd spațiul dintre arhitecturi. Scrișul în grecește este mereu pe o singură linie și echidistant față de banda roșie ce desparte registrele. Se mai poate observa că unele litere comune alfabetului grec și slavon, C E, sînt ușor diferite.

În concluzie, zugravul Ioan este autorul picturilor din registrul superior din pronaos, registrul ce conține, cum am văzut, scene cu o structură compozițională complicată și care trebuiau să se adapteze unei suprafețe mai dificil de acoperit. Nu putem încă preciza caracteristicile de stil ale fiecărui meșter în parte. Am aminti faptul, poate semnificativ, că la biserica mare a mănăstirii Hurez, ca și la biserica domnească din Tîrgoviște, regăsim în pisanii: „Constantin și Ion și alții“ la Hurez; „Constantin și Ioan“ la Tîrgoviște⁴³.

În stadiul actual al cercetării am avansa ideea că pictorul grec Constantin, desigur aducător al unor noutăți de ordin stilistic și mai sigur aducătorul unor cărți de pictură, își împarte meritele, atît la biserica Doamnei cît și probabil la Tîrgoviște, cu zugravul Ioan (negreșit, bun cunoscător al tradiției autohtone și totodată un artist de valoare poate egală cu colegul său grec). Participarea meșterilor greci alături de zugravii pămînteni, la pictarea unor ansambluri ca cele de la Plătărești, Topolnița⁴⁴ trebuie înțeleasă deci ca o colaborare între artiști de valoare apropiată. Meșterii străini găsesc în țările române un mediu artistic cu trăsături proprii, bine precizate, căruia ei trebuiau să i se integreze.

⁴³ T. Voinescu, *Hurez*, p. 585.

⁴⁴ C. Pillat, *Plătărești*, p. 103; idem, *Tradiție și inovație*, p. 294.

Fig. 28. Isus, detaliu din Înmulțirea pîinilor.



Fig. 29. Un apostol, detaliu din Înmulțirea pîinilor.

