

de crin etc. Este, desigur, o mare distanță în ceea ce privește concepția și principiile decorative, între aceste lucrări și broderiile care au fost realizate cu un secol mai înainte, tot în Moldova, așa după cum există o deosebire de aceeași natură între concepțiile artistice ale Moldovei din veacul al XVII-lea și cele ale veacului precedent. Spre a ilustra cât mai convingător acest lucru, am încercat să surprindem în tabelul ce urmează, pe baza criteriilor comparative, câteva dintre trăsăturile care particularizează ornamentica moldovenească a secolului al XVI-lea paralel cu acelea ale ornamenticii din secolul al XVII-lea.

Referire la : **Secolul al XVI-lea** **Secolul al XVII-lea**

Tipul de ornament	Geometric sau abstract cu tendințe de stilizare	Geometric, stilizat sau naturalist, cu tendințe de individualizare.
Tehnică	Redare bidimensională, fără transpunerea volumelor; accent predominant grafic.	Tendință de transcriere a tridimensionalității și de redare a volumelor, coexistând cu reprezentările bidimensionale.
Motivele	De tradiție bizantină și gotică, alături de motive geometrice sau vegetale abstractizate. Domină geometricul.	De influență occidentală (barocă sau neoclastică), orientală și de tradiție locală, alături de motive geometrice sau vegetale și florale foarte diverse, redade naturalist. Domină vegetalul.
Organizarea	Predominant lineară. Dispunere densă, cu motive de dimensiuni relativ reduse ce acoperă integral suprafețele. Planul este dominant.	Extindere în suprafață. Dispunere amplă, lejeră, cu motive larg desfășurate. Raport echilibrat între plin și gol.
Ponderea în economia lucrărilor	Rol auxiliar (excepționând sculptura), ornamentul redus la chenare, briie, frize. Subordonat figurativului.	Rol important, constituind adesea principalul element plastic. Echilibrat față de figurativ.

Fără a considera tema epuizată, am încercat în cele prezentate să oferim câteva posibile criterii care să poată sta la baza studiului artei moldovenești a secolului al XVII-lea, plecând de la realitatea că pentru arta medievală în general, ornamentul reprezintă unul din elementele dinamice, care asimilează, lesne și fără îngrădiri erminice, mutațiile de stil ale epocilor artistice.

SUMMARY

The authors purpose to set off a rather large group of ornamental motifs, the circulation of which was limited to the 17th cent, being peculiar to the art on the territory of Moldavia.

Starting from the fact that, at the end of the 16th cent. an ever more pronounced renewing tendency was felt (concerning both the structures and the plastic language) the premise of this renewal is to be found in the momentous mutations occurring at the level of the entire Moldavian society of the time : these mutations were felt on the ideology and in the life conceptions, in ethics, in mentalities and so on, as a reflex of the influences of European humanism. In this context, new ornamental elements made their appearance or older elements were turned to good account, thus constituting a repertory of motifs peculiar to the epoch under consideration. Among the ornaments of Byzantine tradition again present in the 17th cent. in Moldavia, the semi-plamette can be identified, in more stylised or simpler variants — and appearing very frequently in the ornaments on funerary stones. The braided frieze, which appeared in the architecture of Wallachia in the 16th cent. spread to the Moldavian art of the following century, almost becoming a characteristic element of the epoch. The motif of the twisted rope and of the double braiding is also frequent in this period, appearing in works belonging to various artistic genres. The ornamental casetone present particularly in architecture belong to the category of specific elements of the art in 17th cent. Moldavia.

The period studied is characterized also by the presence of ornamental motifs of oriental influence, such as the motif of the fishscales, the arch in accolade or the three-cusped arch, the vase of flowers, an interpretation of the „tree of life”, an ornament to be seen in embroideries, an silver ware, in ornamental sculpture in wood or stone, in painting, architecture and so on.

Besides this group of ornamental motifs there was a rich and very diverse repertory of vegetable elements, the epoch had a preference for motifs reproducing carnations, the fern, the hyacinth, the tulip, the peony the daisy, etc.

The authors underscore the fact that in the 17th cent. the interpretation of vegetable motifs was very similar to the natural representation and that, generally, speaking 17th cent. Moldavian art was characterized by a preference for decorative art, which accounts for the attention granted to the ornaments.

PICTURA PE LEMN DE LA JUMĂTATEA SECOLULUI AL XVII-LEA LA MONUMENTUL ISTORIC DIN COMUNA SÎMBUREȘTI, JUDEȚUL OLT

— FLORIN ȘERBĂNESCU —

Domnia lui Matei Basarab (1632—1654) se impune în istoria Țării Românești ca o perioadă de stabilitate politică și prosperitate, fiind cu îndreptățire considerată o „epocă” distinctă, cu trăsături bine definite. Printre aspectele vieții interne care conferă acestei „epoci” individualitatea sa caracteristică, un loc de frunte îl ocupă creația artistică și activitatea culturală, beneficiare ale unui fertil cîmp de manifestare și constituind împreună

un fenomen de remarcabilă amploare, perpetuat timp de aproximativ încă două decenii după moartea bătrînelui domn¹. Explicația acestei persistențe constă nu numai în

¹ Al. Efremov, *Icoane de la mijlocul secolului al XVII-lea din biserica Stelea-Tirgoviste*, în „Buletinul Monumentelor Istorice”, an. XLII, 1973, nr. 1, p. 53. Autorul extinde, din punctul de vedere cultural-artistic, „epoca lui Matei Basarab” pînă la moartea, în 1668, a mitropolitului Ștefan I, sau chiar pînă în 1678, anul înscăunării lui Șerban Cantacuzino.

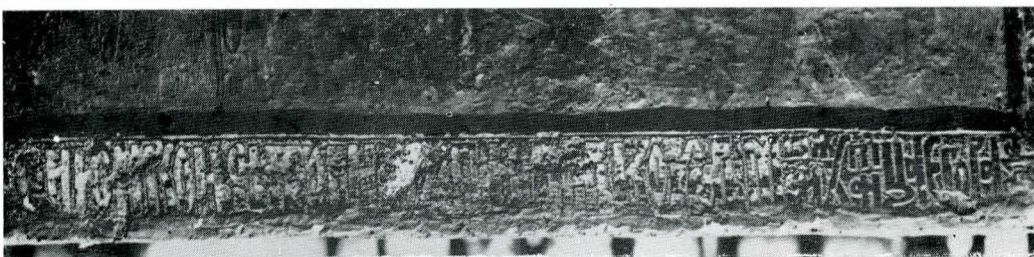


Fig. 1. Iisus Hristos Pantocrator.

Fig. 2. Inscripția de pe rama inferioară a cadrului icoanei Iisus Hristos Pantocrator.

climatul favorabil, de stabilitate, al unei cîrmuiri îndelungate, ei și în modul constant și activ în care Matei Basarab și mulți dintre marii săi dregători au patronat cultura și arta românească a vremii, împrejurare la care a venit să se adauge, ca un veritabil catalizator, sistemul relațiilor politice și culturale ale Țării Românești, cu numeroase punți de legătură în Europa centrală, sud-estică și răsăriteană.

Dezvoltîndu-se într-un context de o atare complexitate, efervescenta creație artistică a epocii² se distinge prin varietatea orientărilor, făcîndu-se resimțite, deși în proporții deosebite, elementul tradițional și cel nou afirmat, pe de o parte, elementul autohton și cel de influență externă, pe de altă parte.

Acesta este și cazul picturii pe lemn, care cunoaște coexistența mai multor stiluri sau a unor așa-numite „școli”. În primul rînd, continuă pictura în stilul tradițional al secolului al XVI-lea care, fără să mai predomine, nu rămîne, totuși, lipsită de semnificație³. Interesantă este, în al doilea rînd, prezența unor influențe negeneralizate ale artei occidentale⁴.

² Din punctul de vedere al picturii de icoane, intensitatea producției din perioada la care ne referim este de pus, între altele, și pe seama generalizării icofoastasului care ajunge să înlocuiască treptat tîmpla joasă de tip bizantin. Vezi în acest sens : *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, Edit. Meridiane, București, 1970, p. 77.

³ Al. Efremov, *art. cit.* p. 53. Vezi în același loc și nota nr. 1.

⁴ *Ibidem*. Vezi în același loc și nota nr. 2.

Fără îndoială însă că, ceea ce caracterizează, prin excelență, pictura de icoane a „epocii lui Matei Basarab” este un al treilea stil, generic numit „decorativ”, definit, în principal, de împodobirea fondului și cadrului icoanelor cu bogate motive florale incizate, acoperite cu foiță de aur.

Provenit din Moldova, unde era practicat încă din secolul al XVI-lea⁵, acest stil se afirmă în Țara Românească în prima jumătate a veacului următor, ajungînd în a doua parte a domniei lui Matei Basarab la o maximă înflorire. Fiind adoptat și consecvent reprezentat de către atelierul domnesc de zugrăvie din Tirgoviște⁶, el capătă în această perioadă o importanță de prim rang⁷.

La cele trei stiluri amintite, se mai poate adăuga, în sfîrșit, o a patra tendință ce a putut fi depistată în arta meșterilor iconari ai epocii, aceea de obținere a originalității pe baza fuzionării unor elemente aparținînd stilului tradițional și celui decorativ⁸.

În studiul de față ne vom referi la patru opere de artă inedite⁹, aparținînd monumentului istoric din com. Sîmburești, jud. Olt. Comuna se află într-un loc pitoresc, pe valea riului Cungra, între o serie de înălțimi împădurite din Podișul Cotmenei, la circa 21 km de Drăgășani și 57 km de Slatina, pe o deviere de la km 18 a șoselei în curs de modernizare Drăgășani-Poganu-Dobroteasa-Leleasca-Pitești.

Monumentul, avînd formă de navă, cu absidă poligonală, pridvor deschis adăugat și o singură turlă pe pronaos, a fost ridicat către mijlocul veacului al XVII-lea de către Marco Danovieci din Sîmburești, unul din marii dregători ai lui Matei Basarab¹⁰ și a fost pictat în anul 1829 „cu toată osteneala și cu cheltuiala părintelui popa Ioan sîn popa Stoica”¹¹. El se află așezat în imediata vecinătate a ruinelor unui conac boieresc, căruia îi va fi servit, desigur, pe vremuri, ca lăcaș de cult¹².

⁵ *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, p. 77; Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești*, ed. a II-a, Edit. Meridiane, București, 1973, p. 17.

⁶ Al. Efremov, *art. cit.*, p. 53.

⁷ *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, p. 77; Corina Nicolescu *op. cit.*, p. 17.

⁸ Al. Efremov, *art. cit.*, p. 53.

⁹ Icoanele au mai fost doar generic și fugitiv amintite, pînă în prezent, de Victor Brătulescu în *Inscripții și însemnări din biserici și mînăstiri — Episcopia Rîmnice-Argheș*, în „Mitropolia Olteniei”, an. XVIII, 1966, nr. 5—6, mai-iunie, p. 468. Nu le putem considera însă efectiv publicate, deoarece nu se face nici o descriere a lor, în afara observației juste că sînt „de factura celor de la Mînăstirea Arnota” și că sînt „împodobite cu rînsouri”. Se dă traducerea românească a inscripției slavone de pe icoana „Iisus Hristos Pantocrator”. Din contextul prezentării generice a monumentului, ca urmare a unei neatenții în interpretarea textului pisaniei, biserica și, implicit icoanele sînt date complet eronat în 1829, sau, în ceea ce privește icoanele, în preajma acestui an.

¹⁰ Prezentarea monumentului de la Sîmburești, datorită spațiului necesar și problematicii specifice, va face obiectul unui studiu aparte. Din cadrul bibliografiei aferente, menționăm aici: N. Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România, I, Țara Românească*, vol. II, M-Z, 1970, p. 578; I. Ionașcu, *Biserici, chipuri și documente din Olt*, vol. I, „Ramuri”, Craiova, 1934, p. 100; Dan Pleșia, *O completare cu privire la Lupul Mehedințeanul* în „Mitropolia Olteniei”, an. XVI, nr. 5—6, mai-iunie, 1964, p. 472; V. Brătulescu, *art. cit.*, p. 467—469. Am ajuns, față de existența unor deosebiri mari de datare, să plasăm ctitoria lui Marco Danovieci către mijlocul veacului al XVII-lea, pe baza analizei riguroase a inscripțiilor pe care le prezintă monumentul, a documentelor referitoare la ctitor și a bibliografiei aferente pentru ca, în cele din urmă, însăși datarea relativ precisă a icoanelor din cadrul prezentului studiu să constituie o dovadă peremptorie a corectitudinii unei asemenea încadrări în timp.

¹¹ Textul pisaniei la V. Brătulescu, *art. cit.*, p. 468.

¹² Elucidarea incertitudinii ce plutește încă în jurul istoricului acestui conac ruinat ar putea fi înlesnită, în parte, prin săpături arheologice.

Cele patru icoane împărătești, încastate în firide speciale, săpate în registrul inferior al tîmplei de zid a monumentului, lucrată în stucatură, au fost găsite cu prilejul activității curente a comisiei Oficiului județean Olt pentru Patrimoniul Cultural Național de depistare și fișare a bunurilor susceptibile de a face parte din acest patrimoniu. Ele se încadrează în cel de-al treilea și cel mai important stil menționat mai sus, cel decorativ.

Prima icoană¹³ (fig. 1) (98 × 72,5 × 4,5 cm), așezată în dreapta ușilor împărătești, reprezintă pe „*Iisus Hristos Pantocrator*”, bust, aureolat, binecuvîntînd, cu Evanghelia pe brațul stîng. Poartă un chiton roșu-cinabru (vermillon), iar pe deasupra un himation verde-pămîntiu. Atît chitonul cît și himationul sînt tivite cu galoane decorative de aur, împodobite cu șiraguri de pietre prețioase. În concordanță cu întreaga ținută, de un calm olimpian, privirile sînt îndreptate înainte, trecînd dincolo de privitor cu o reală forță de sugestie. Figura, alterată în bună măsură de repictări ulterioare, cu barbă, mustăți și plete bogate, se prezintă în nuanțe de ocru-galben și brun.

Sus, în colțurile din stînga și dreapta, sînt pictați în medalioane, ca în orice compoziție „*Deisis*”, Maica Domnului, respectiv Ioan Botezătorul, ca principali intercesori, amîndoi cu mîinile întinse spre Iisus, în semn de rugă. Maica Domnului poartă un maforion vișiniu (carmîn) și o palla împodobită la gît și mînecuțe cu șiraguri de perle. În partea opusă, Înaintemergătorul e reprezentat în himation verde-pămîntiu. Pe rama superioară, într-un alt medalion, pe fond de aur, se află capul aureolat al lui Iisus.

Icoana poartă mai multe inscripții. În partea superioară, în două medalioane circulare continuate în două cartușe plasate în stînga și dreapta umerilor lui Hristos, se indică tipul iconografic al icoanei: „*Iisus Hristos Pantocrator*”¹⁴. Pe aureolă sînt incizate tradiționalele litere-simbol ale lui Iisus: 0ωN¹⁵.

În sfîrșit, cea mai importantă inscripție se află încrustată pe partea inferioară a cadrului: „Сію иконѣ сътвори <жу> пан Марько вел армаш и жупаница его Рада” în traducere: „Această icoană a făcut-o jupan Marco vel armaș și jupineasa lui, Rada”¹⁶ (fig. 2).

A doua icoană¹⁷ (fig. 3) (96 × 71,5 × 3 cm), aflată în stînga ușilor împărătești, reprezintă pe *Maica Domnului cu pruncul*, în varianta iconografică „*Eleusa-Glykophilousa*”¹⁸, în care cele două personaje, tandru apropiate, cu obrazurile alipite, au o expresie senină și oarecum visătoare. Din punctul de vedere tipologic, maniera de redare a personajelor contrazice inscripția de pe icoană: „*Maica Domnului Hodighitria*”¹⁹ (Îndrumătoarea). Explicația acestei neconcordanțe constă în preferința recunoscută a meșterilor iconari din Țara Românească pentru tipul „*Hodighitria*”, care apare, de altfel, mult mai frecvent, comparativ cu variantele mai rare *Eleusa* și *Glykophilousa*²⁰.

Maica Domnului poartă un maforion roșu-cinabru (vermillon) tivit cu galon de aur, ornat cu un șirag de pietre prețioase. Pe frunte și pe umăr apar tradiționalele steluțe albe. Legătura capului, care abia se vede de sub maforion, e de un verde-pămîntiu. Pruncul, ținînd un rotulus în mîna stîngă, e îmbrăcat cu un chiton verde-pămîntiu cu blicuri albe, iar pe deasupra cu un himation brun deschis. Pe tunica sa apar iarăși galoanele decorative de aur cu pietre prețioase și perle. Figurile, realizate prin ovaluri frumos conturate, cu trăsături distinse, cu o seninătate caldă și învăluitoare, de o umănă gingășie, izvorînd din priviri, sînt lucrate într-un ocru deschis, plin de lumină, în care s-a introdus alb. Nuanțele mai închise tind către brun. În aceleași tonuri sînt lucrate și mîinile, subtil și echilibrat ordonate și valorificate compozițional, a căror linie



Fig. 3. Icoana Maica Domnului cu pruncul.



Fig. 4. Icoana Sfantul Nicolae.

¹³ Nr. inv. = 50.

¹⁴ « IC— XC. 8 Паньтократоръ »

¹⁵ O.ω.N. („Cel ce este”).

¹⁶ Inscripția e tradusă corect și de V. Brătulescu în *art. cit.*, p. 468.

¹⁷ Nr. inv. = 54.

¹⁸ Vezi Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, Edit. științifică și enciclopedică, București, 1976, p. 195.

¹⁹ « MP-08-HOДИГИТРИЕ »

²⁰ *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, p. 76

prelungă specifică impresionează prin eleganță și expresivitate. În colțul din stînga sus e reprezentat un înger zburînd, în tunică vișinie (carmin). Pe rama superioară, într-un medalion deteriorat, pe foiță de aur, se distinge o scenă în care credem că putem recunoaște pe Sf. Ilie în carul său.

Cea de-a treia icoană ²¹ (fig. 4) (97 × 70 × 4 cm), dispusă lateral stînga, înfățișează pe Sfîntul Nicolae, bust, aureolat, binecuvîntînd, cu Evanghelia pe brațul stîng. E îmbrăcat în obișnuitul costum de arhieru, cu un felon roșu-cinabru (vermillon) închis, bordat cu galon de aur și pietre scumpe și cu un omofor alb cu cruci negre valorat prin tente de ocră-galben și verde-pămîntiu. Evanghelia este lucrată în ocră-auriu, verde de pămînt și roșu-cinabru la literele de pe copertă. Ținuta personajului e de un monumental statism. Această impresie este consolidată de figura alungită și barba tăiată drept care tind să se înscrie într-un dreptunghi. Fața e brăzdată de caracteristicile însemne ale bătrîneții, supuse însă tipologiei iconografice tradiționale, de o sintetică abstractizare și de o regularitate perfectă ce accentuează monumentalitatea, prin intermediul proeminenței lobilor și cutelor frunții, al arcadelor și pomeților obrazilor. Gura, ale cărei colțuri sînt lăsate în jos prin mustățile aduse, împreună cu bărbia și nasul puternic conturate, întăresc, la rîndul lor, spiritul voluntar al bătrînului ierarh. Privirea, ușor impersonală, creează o senzație de detașare superioară, în timp ce gestul de binecuvîntare al mîinii drepte capătă, prin desen și dispunere, maximum de greutate. Figura și mîinile sînt realizate în ocră-deschis și brun, iar părul, barba și mustățile într-un alb-cenușiu pus în tușe subțiri și regulate, valorate fin.

În cele două medalioane circulare de sus sînt reprezentați Iisus Hristos cu Evanghelia, în tunică violet și himation verde-pămîntiu cu blicuri aurii, iar în dreapta, Maica Domnului cu omoforul, îmbrăcată în maforion roșu-cinabru. Medalionul de pe rama superioară reprezintă, pe foiță de aur, după toate probabilitățile, tot pe Sf. Nicolae în poziție orizontală, în timp ce numele său apare dispus mai jos, în cele două cartușe laterale, constituind, de altfel, unica inscripție a icoanei ²².

Ultima din cele patru icoane ²³ (fig. 5) (97,5 × 72,5 × 4 cm), așezată în extremitatea dreaptă a tîmplei, este, de fapt, icoana de hram pe care reprezintă scena „*Adormirii Maicii Domnului*”. De data aceasta, este vorba de o compoziție de ansamblu, în virtutea cerințelor obișnuite ale temeii, în care central e înfățișată Maica Domnului, întinsă pe patul morții, îmbrăcată în obișnuitul maforion roșu-cinabru (vermillon) și într-o palla verde-pămîntie punctată cu alb. Deasupra patului se înalță dominant Iisus Hristos în mandorlă, drapat în himation brun-violet închis peste chitonul roșu-cinabru. El poartă pe brațe un copil în scutece, reprezentînd sufletul Maicii Domnului. Mandorla e compusă din trei nuanțe de verde și verde-negru, închise treptat spre centru, ceea ce creează, exclusiv pe baza calităților spațiale ale culorilor simple specifice perspectivei cromatice, senzația de adîncime situînd și impunînd persoana lui Iisus în fața unei firide proprii, ca o prezență aparte, detașată de cadrul înconjurător. Fără acest joc de ecrane, succesiv îndepărtate în tonalitate, prezența lui Iisus Hristos n-ar fi putut fi proiectată în față cu atîta pregnanță, mai ales dacă ținem seama de dominantă întunecată a veșmintelor sale. Roșul-cinabru al tunicii, ocrul deschis al figurii și, mai cu seamă, ocrul-auriu al aureolei contribuie decisiv la evidențierea personajului în cadrul ansamblului. Un rol asemănător îl au ocrul-auriu al aureolei, ocrul figurii și roșul-cinabru al maforionului în cazul Maicii Domnului care se detașează pe fondul întunecat al patului.

Celelalte personaje participante la scenă conturează ansamblul compoziției. Jos, arhanghelul Mihail, cu sabia ridicată, taie mîinile întinătorului Jehonias. Mai sus, simetric, în stînga și dreapta năvăliei, cei doisprezece

apostoli participă la ceremonie grupați cîte șase de fiecare parte. Deasupra lor, dispuși tot simetric, se află doi ierarhi, iar lingă ei, încadrîndu-l pe Hristos, doi îngeri purtînd făclii aprinse. Culorile dominante ale veșmintelor sînt : roșu-vermillon, brun și verde-pămîntiu. Figurile personajelor, cu o predominanță de ocră, deși bine conturate și atent individualizate, nu mai dețin importanța pe care în mod legitim o avuseseră în cadrul celorlalte trei icoane de tip portretistic. Ele se subordonează în acest caz impresiei produse de compoziția de ansamblu a scenei. Arhitectura orientală de fundal se prezintă în tonuri de roșu-vermillon, culoare care domină prin intensitatea și dispunerea ei atmosfera întregii picturi. Mandorla lui Hristos este încununată de prezența unui heruvim. Medalionul de pe rama superioară reprezintă pe fond de aur înălțarea lui Hristos la cer, susținut fiind de doi îngeri și asistat de apostoli.

Inscripția cuprinsă în cele două cartușe de la partea superioară menționează în limba slavă tema icoanei ²⁴.

Dincolo de caracteristicile lor particulare, reieșite, în parte, prin prezentarea de mai sus, analiza plastică a celor patru opere de artă scoate în evidență o serie de similitudini în ce privește tehnica și stilul de execuție, care dau certitudinea executării lor în aceeași perioadă, în același atelier și, chiar mai mult, de către unul și același artist.

Astfel, panourile-suport ale picturilor sînt toate din lemn de tei, dintr-un singur blat ²⁵. Ele au aproximativ aceleași dimensiuni și sînt întărite pe spate cu cîte două traverse semiîngropate, cu relief înalt ²⁶. Panourile au fost cioplite pe spate, fără a fi perfect nivelate, în timp ce pe față ele au fost degajate în partea centrală pe o adîncime de circa un centimetru, lăsîndu-se la nivelul inițial numai cadrul marginal. Din grosimea lemnului au fost scoase în evidență aureolele personajelor principale din icoanele-portret.

Pe fața panourilor s-a aplicat apoi un strat general de grund, mai gros, pe care s-a pensulat un strat intermediar, orange. Fondul general, aureolele în relief, cadrul marginal, cartușele cu inscripții și, în parte, medalioanele au fost în cele din urmă acoperite cu foiță de aur, incizîndu-se în „méplat”, într-o tehnică ce impresionează prin măiestria execuției, frumoase motive vegetale de inspirație orientală. Restul suprafeței, rezervat reprezentării propriuzise a personajelor, a fost pictat în tempera.

Spațiul plastic în care ne introduce cadrul marginal este dominat de tendința spre bidimensional, spre plan, deși nu lipsesc unele orientări spre tridimensional, adică spre sugerarea profunzimii.

În ceea ce privește gama cromatică, deși din acest punct de vedere circumspecția este neapărat necesară, existînd indicii certe în privința unor intervenții ulterioare, putem spune, referindu-ne la aspectul actual al icoanelor, că tonurile de culoare utilizate masiv sînt trei : roșu-cinabru (vermillon), brunurile de siennă naturală și verdele-pămîntiu (terra verde). Acestea, alături de fondul de aur, alături de ocrul carnației și sporadicele apariții ale carminului, violetului, negrului și albului formează o gamă coloristică restrînsă, dar care, tocmai printr-o asemenea calitate, datorită unei fericite repartizări, nu frizează monotonia sau dezechilibrul, ci armonia și unitatea deplină, atît a fiecărei icoane în parte, cît și a ansamblului tuturor celor patru opere de artă.

Este revelator modul în care pictura capătă vioiciune prin repartizarea pe o suprafață destul de mare a roșului-cinabru (locul II, după fondul de aur, la icoanele-portret și locul I la icoana de hram), pentru a-i echilibra apoi intensitatea prin zonele mai restrînse ale celorlalte culori, în special terne. Foița de aur are o dublă acțiune : pe de o parte, ea îngăduie evidențierea cinabrului, iar pe de alta, îl domolește.

²¹ Nr. inv. = 56

²² „СТЫ Николае”

²³ Nr. inv. = 55

²⁴ Сценіе «ГОГОРОДИ» цѣ („Adormirea Născătoarei de Dumnezeu”).

²⁵ Icoana *Iisus Hristos Pantocrator* are un mic adaos pe verticală, în partea dreaptă.

²⁶ La icoana *Sf. Nicolae* traversa superioară lipsește din locașul ei.

Din alt punct de vedere, se observă la toate operele inclusiv la icoana de hram, unde însă compensațiile se realizează în virtutea compoziției prin suprafețe mai mici de culoare — repartizarea planului I culorilor terne, planului II roșului-cinabru și planului III fundalului, adică foiței de aur. Pe baza calităților spațiale ale culorilor (roșul vine în față, culorile terne se retrag, iar întregul ansamblu se contopește pe fundal), se realizează acea prețioasă senzație de tot unitar, armonios încheșat, înseris într-un plan unic, acela al operei de artă în ansamblu.

Supunându-se rigorilor perspectivei cromatice și modalității sale de transpunere prin așa-numitul procedeu al „decorării”, culorile sînt aplicate ton pe ton, în straturi relativ puține, ceea ce produce pe alocuri treceri destul de bruște de la umbră la lumină. Cel mai caracteristic exemplu, de o reală forță expresivă, este obrazul Maicii Domnului din reprezentarea sa cu pruncul, obraz puternic conturat pornind de la bărbie, urcînd spre arcada ochiului și coborînd apoi din nou pe linia nasului și a gurii. Acolo unde carnația, și numai ea, este ușor valorată în profunzime, faptul e deîndată temperat, compensat și dominat de aplicarea culorii pe veșminte în pete mari, în mod uniform, ca și de folosirea liniilor desenului, ușor îngroșate, pentru însoțirea conturilor și pentru marcarea cutelor îmbrăcăminții.

Pe de altă parte, în sprijinul sugestiei de profunzime se situează fondul incizat în „méplat”, aureolele în relief făcînd corp aparte, dar împlinind decisiv compoziția și acel ușor relief al formelor personajelor, rezultat, se pare, în urma unei mai consistente aplicații de grund, modelat apoi discret cu ocazia trasării conturilor²⁷.

În urma acestor acțiuni reciproce compensatorii, care au aspectul unei secrete sumări algebrice și care invită ochiul la o privire activă, în permanentă translație, elementele susținînd spațiul cu două dimensiuni au totuși rolul dominant.

Compoziția celor trei icoane-portret se bazează pe echilibrarea suprafețelor pictate cu acelea ocupate de fondul floral incizat și aurit, atît ca suprafață efectiv-ocupată, cît și ca manieră de dispunere. Un rol activ îl au, din acest punct de vedere, medalioanele de pe icoanele cu Iisus Hristos și Sfîntul Nicolae, îngerul de pe icoana Maicii Domnului cu pruncul ca și aureolele în relief. În cazul icoanei de hram, se remarcă o riguroasă și simetrică grupare a personajelor în funcție de centrul dominat de Iisus Hristos și Maica Domnului.

În ceea ce privește construcția, avem de-a face cu trei scheme distincte prezentînd elemente întîlnite în parte și la alte icoane de același tip. Prima schemă privește icoanele *Iisus Hristos* și *Sfîntul Nicolae* și constă din două triunghiuri inverse, cel de jos, cuprinzînd bustul, fiind mai mare. În plus, se impune o linie verticală, de echilibru, trecînd prin centru, chiar prin punctul de atingere a triunghiurilor și o linie orizontală, de stabilitate, perpendiculară pe prima, trecînd prin același punct la nivelul cartușelor cu inscripții.

Icoana *Maica Domnului cu pruncul* se structurează pe baza unui raport foarte interesant de oblice. O primă linie unește umărul stîng al Maicii Domnului cu figura ei, trecînd prin centrul cercurilor ce desemnează aureolele celor două personaje. Figura lui Iisus este deci, implicit, situată pe traiectul acestei linii. O altă oblică, perpendiculară pe prima, o întretaie pe aceasta în centrul cercului aureolei Maicii Domnului, pornind de la umărul ei drept. A treia oblică unește umărul drept al Fecioarei, mai ridicat, cu cel stîng. Cele trei linii formează un triunghi pe care l-am putea denumi „al maximei atenții” solicitată privitorului, întrucît cuprinde elementele fundamentale ale compoziției. Un alt triunghi care încadrează aceste elemente într-un mod diferit este creat prin unirea mînilor Maicii Domnului cu centrul figurii sale. În sfîrșit, o ultimă oblică pornește de la umărul stîng al Fecioarei, trece tangentă la aureola sa și sfîrșește în colțul din stînga sus, trecînd prin înger.

²⁷ Mai evident apare acest aspect la icoana *Maica Domnului cu pruncul*.



Fig. 5. Icoana Adormirea Maicii Domnului.



Fig. 6. Icoana Sfîntul Nicolae de la Mănăstirea Arnăta, lucrată de Stroe din Tirgoviște în 1644.

Icoana *Adormirea Maicii Domnului* se bazează, prin excelență, pe dreptunghiuri, create prin intersectarea limitelor a patru registre orizontale cu trei verticale. Dreptunghiurile create prin intersectarea registrelor doi și trei orizontale cu al doilea vertical reprezintă centrul compoziției, cuprinzând pe Iisus și pe Maica Domnului, ele fiind completate de un triunghi ce are ca bază marginea inferioară a nășăliei, iar ca vîrf pe acela al mandorlei lui Hristos.

În ceea ce privește problema esențială a datării și paternității artistice a celor patru opere de artă, aceasta trebuie rezolvată pornindu-se de la observarea atentă a stilului în care ele sînt lucrate. Așa după cum am arătat mai sus, se impune, în primul rînd, unitatea lor de execuție. Fondul incizat cu motive vegetale și acoperit cu foiță de aur prezintă identități certe în privința modului dens de acoperire a suprafeței, în privința naturii elementelor decorative (rozete, flori, frunze, vrejuri) și, mai ales esențial, în privința manierei de stilizare. Caracterul literelor, al cartușelor cu inscripții și al medalioanelor este, la rîndul său, același. Foarte importantă este, de asemenea, unitatea vădită a tehnicii picturale, constînd în folosirea aceluiași tonuri de culoare, dispuse într-o manieră identică, în condițiile unei tratări asemănătoare a miinilor, figurilor și veșmintelor²⁸. Diferențele care apar din acest punct de vedere sînt datorate în chip evident exclusiv cerințelor compoziției sau ale canoanelor iconografice tradiționale,²⁹ cît și intervențiilor ulterioare care au alterat, în mai mică sau în mai mare măsură, aspectul original al picturii. Se mai pot menționa asemănările privitoare la esența și dimensiunile panourilor de lemn, la modul lor de prelucrare, la felul în care s-a realizat preparația suporturilor.

În aceste condiții, concluzia s-a impus de la sine: icoanele au fost lucrate în aceeași perioadă, în același atelier și de către același meșter.

Pornind de aici, prin raportare la specificul iconografiei românești din diferite epoci și școli, se poate afirma că ne aflăm în fața unor opere de artă caracteristice epocii lui Matei Basarab, ce provin chiar din atelierul domnesc. Dovada acestei realități ne-o oferă compararea icoanelor de la Sîmburești cu cele de la *Mănăstirea Arnota-Vilcea* aflate în prezent la *Muzeul de artă al R.S. România*, despre care se știe că au fost lucrate de *zugravul Stroe* din *Tîrgoviște* și că au fost dăruite mănăstirii de însuși *Matei Basarab*³⁰. Una din aceste icoane (fig. 6) reprezintă pe *Sf. Nicolae* și datează din anul 1644³¹.

Față de această icoană, operele de artă de la Sîmburești prezintă o serie de deosebiri în privința fondului incizat, mai aerat și mai stingaci lucrat în cea de la Arnota. Alte deosebiri privesc modul de tratare a personajelor în desen și drapajul vestimentației, aspect care se evidențiază mai ușor comparînd cele două reprezentări ale *Sf. Nicolae*. Avem, evident, de-a face cu două variante distincte ale tipului iconografic tradițional.

Pe de altă parte însă, constatăm existența unor pregnante asemănări ce converg spre același stil decorativ al atelierului domnesc al lui Matei Basarab, menționat în prima parte a studiului. Aceste asemănări se referă la aplicarea aceleiași tehnici, ce a dus prin degajarea parțială a panoului în partea centrală, la apariția cadrului marginal mai înalt și a aureolelor în relief. Motivele decorative incizate apoi în grosimea grundului și acoperite cu foiță de aur sînt identice și stilizate asemănător, însă cu o mai mare îndemînare în cazul icoanelor de la Sîmburești. Sînt de observat în sensul acesta rozetele și florile din cîmpul central, alternanța floare-frunză crestată ce apare pe cadrul marginal, caracterul identic al cartușelor cu inscripții și chiar al bordurii medalioanelor, deși, din punctul de vedere al formei, ele diferă.

²⁸ Referitor la veșminte, a se observa galoanele decorative identice, minecuțele, execuția drapajului.

²⁹ Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 29, Nr. 30. Vezi Pl. 46.

³⁰ *Ibidem*. Vezi și V. Drăghiceanu, *Comunicări. Pictorii lui Matei Basarab la Arnota-Vilcea*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, XXII, 1929, p. 138.

³¹ *Ibidem*.

Ne aflăm în fața unui stil bine individualizat ce marchează tranziția între pictura de veche tradiție a secolului al XVI-lea³² și pictura epocii brîncovenești³³. Această din urmă pierde vechea monumentalitate, liniaritatea sintetică, abstractizată și expresivitatea chipurilor, modelate fin prin mai multe straturi de culoare. Trupurile și chipurile personajelor se micșorează de multe ori, pentru a face loc unor încărcate elemente exterioare, de decor, cum este tronul împărătesc. Acesta, împreună cu vestimentația, este bogat ornamentat într-o manieră ce denotă o influență barocă. Gama cromatică, altădată restrînsă, se diversifică acum mai mult, coloritul căpătînd o vie strălucire, în timp ce umbra și lumina sînt dispuse de multe ori artificial, în straturi puține, generînd uneori contraste puternice, în detrimentul modeleului tradițional.

Între aceste orientări majore ale picturii de icoane din sec. XVI—XVII, atelierul domnesc al lui Matei Basarab se exprimă într-un stil ce anunță cu vigoare, în special prin accentul pus pe latura decorativă, pictura epocii brîncovenești. Abordarea acestui stil, cu bogata sa ornamentație de motive vegetale incizate, reprezintă un fenomen artistic specific care, deși apărut sub înrîurirea artei moldovenești și, indirect, a altarelor occidentale sculptate³⁴, a căpătat în cadrul artei din Țara Românească un statut semnificativ, de sine stătător. Icoanele de la Sîmburești, lucrate neîndoind de către un meșter din cadrul atelierului domnesc al lui Matei Basarab, întregesc, în chip armonios, cunoștințele noastre despre pictura practică în Țara Românească spre jumătatea veacului al XVII-lea și constituie, prin finețea lucrăturii, opere de o inestimabilă valoare artistică. Ceea ce ne rămîne deocamdată necunoscut este numele iscusitului artist care le-a realizat, întrucît deosebiri menționate față de icoana de la Arnota ne îndreptățesc să credem că ar fi imprudent, cel puțin în actualul stadiu al cercetărilor, să le punem pe seama aceluiași Stroe din Tîrgoviște³⁵.

În cele ce urmează vom încerca să precizăm, pe cît posibil, anii între care icoanele de la Sîmburești au putut fi lucrate, punct al discuției în care intervine decisiv și clarificator inscripția menționată de pe icoana lui Iisus Hristos Pantocrator: „*Această icoană a făcut-o jupan Marco vel armaș și jupîneasa lui, Rada*”. În ceea ce-l privește pe acest Marco, îl vom căuta, ținînd seama de încadrarea stilistică a operelor de artă prezentate, în prima jumătate a secolului al XVII-lea. Vom găsi un mare armaș Marco chiar din Sîmburești-Olt³⁶ deținînd această dregătorie spre finele domniei lui Matei Basarab³⁷. Trecuse

³² Corina Nicolescu, *op. cit.* p. 16—17.

³³ *Istoria Artelor Plastice în România*, vol. II, p. 77—78; Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 17; Al. Efremov, *art. cit.*, p. 55

³⁴ Corina Nicolescu, *op. cit.* p. 17

³⁵ Cu simplu titlu de ipoteză, menționăm că icoanele de la Sîmburești fiind, după cum se va vedea în continuare, posterioare cu cîțiva ani celor de la Arnota, zugravul Stroe ar fi avut, poate, răgazul necesar perfecționării tehnicii sale și ar putea, într-o asemenea ipoteză, să fie autorul celor patru icoane prezentate în studiul de față. La fel de posibilă, dacă nu chiar mai demnă de crezare, este situația de a avea în față operele altui meșter, mai iscusit, cel puțin în ce privește incizarea motivelor vegetale în stratul de grund, decît Stroe din Tîrgoviște.

³⁶ I. Ionașcu, *op. cit.* p. 100; Dan Pleșia, *art. cit.* p. 472. Nota nr. 12.

³⁷ I. Ionașcu, *op. cit.*, p. 100. Nu se poate admite afirmația lui C. Petrescu (*O biserică istorică în județul Olt*, în „Episcopia Argeș”, 1930, Nr. 12, p. 25), care crede că marele armaș Marco, ctitorul lăcașului de la Sîmburești, este un căpitan al lui Mihai Viteazul. Dincolo de imposibilitatea ca niște icoane de factura celor de la Sîmburești să fi putut fi lucrate la sfîrșitul secolului al XVI-lea sau la începutul secolului al XVII-lea, trebuie avut în vedere faptul că Marco Danovici, comanditarul lor, și-a început cariera politică în al treilea deceniu al veacului al XVII-lea ca postelnic și logofăt și a ajuns la dregătoriile de mare paharnic și mare armaș abia după 1640. În vremea lui Mihai Viteazul el abia s-ar fi putut naște, fiind, de altfel, nepot de fiică al lui Dan, mare vistier în 1592, apoi mare logofăt și mare vornic în 1601—1602 (vezi: „*Studii și materiale de istorie medie*, vol. IV, 1960, p. 568, 570, 573 și Dan Pleșia, *art. cit.*, p. 472, nota nr. 6). Prin 1631—1632, Marco, pe atunci logofăt, abia se însura („*Documenta Romaniae Historica*, B. Țara Românească”, vol. XXIII, București, 1969, Doc. 309, p. 491, din 6 ian. 1632). Această știre însă se poate referi și la un alt Marco logofăt, decît cel din Sîmburești (vezi „*Documenta Romaniae Historica*, B. Țara Românească”, vol. XXII, 1969, Doc. 32, p. 55 din 6 martie 1628).

Pe de altă parte, după cum s-a mai arătat, este eronată și formularea lui V. Brătulescu (*art. cit.*, p. 467) că „*Biserica a fost zidită în anul 1829 de marele armaș Marco*”, întrucît autorul confundă evident data zidirii bisericii cu data picturii ei.

mai înainte prin rangurile de postelnic și logofăt³⁸. Între 24 dec. 1641 și 22 dec. 1643, documentele îl menționează ajuns la dregătoria de mare paharnic³⁹. Din 2 ian. 1644 și pînă la 18 apr. 1650 apare ca mare paharnic Drăgușin Deleanu⁴⁰. Marco Danovici din Simburești, numit „Danovici” după bunicul său, Dan vistierul, logofătul și vornicul⁴¹, nu a fost făcut, după toate probabilitățile, mare armaș imediat după ce a fost înlocuit din dregătoria de mare paharnic. De altfel, la 23 aprilie 1645, figura ca mare armaș un anume Ivașcu Ceparu, fiul lui Stanciu logofăt⁴².

Pentru prima dată l-am aflat mare armaș pe Marco Danovici într-un document inedit din 23 aprilie 1646⁴³. El mai apare ca atare în 1647, 1648 și 1649⁴⁴. Un alt document din 15 ianuarie 1652 dovedește că la acea dată Marco murise⁴⁵, fapt ce se va fi petrecut în 1650 sau 1651, pentru că anul 1652 abia începuse, iar analiza internă a documentului menționat arată că nu e vorba de o moarte prea recentă.

Toate aceste știri coroborate duc la concluzia că icoanele de la Simburești au putut fi lucrate între anii 1646—1650 (sau 1651), adică atunci cînd comanditarul lor era mare armaș, așa cum îl menționează inscripția de pe icoana Pantocratorului.

O constatare se impune, în aceste condiții, cu evidență: datele furnizate de analiza documentelor coincid întru totul cu acelea rezultate din analiza plastică comparativă și le completează fără forțări de interpretare. Într-adevăr, nimic mai firesc decît ca un mare dregător al lui Matei Basarab, aflat frecvent la curtea domnească din Tirgoviște, să fi comandat atelierului de aici cele patru icoane pentru biserica pe care a ctitorit-o la Simburești. Deocamdată, certitudinile noastre se opresc aici.

Ceea ce se impune în momentul de față, cu stringență, este restaurarea și conservarea atentă și neîntîrziată a acestor valoroase opere de artă într-un laborator specializat. Această acțiune, dincolo de posibilitatea de a îmbor-

găți cu noi elemente cunoștințele noastre actuale, trebuie să ducă la apropierea cît mai mult a picturii și a fondului aurit de aspectul lor inițial, concomitent cu efectuarea unui eficient tratament de conservare.

Așa cum se prezintă în momentul de față, icoanele sînt puternic atacate de carii activi, în special pe spate, unde prezintă numeroase găuri de zbor. Panourile de lemn au pierdut din această cauză simțitor în greutate, ele căpătînd o structură buretoasă ce avansează și prezintă pericolul dezintegrării, deja manifestat la colțuri.

Pe de altă parte, pictura a suferit o serie de intervenții ulterioare, mai mult sau mai puțin pregnante, care au alterat aspectul inițial al operelor. Din punctul de vedere cromatic, trebuie să spunem că foarte rar putem avea garanția de a ne fi referit la tonurile strict originale. Acesta este, de pildă, cazul îngerului din icoana *Maicii Domnului cu pruncul* care, alături de unele din celelalte personaje plasate în medalioane, pare a reprezenta mai fidel specificul stilului de lucru al meșterului din atelierul lui Matei Basarab. Dacă desenul inițial a fost, în genere, mai mult respectat de către restauratorii ocazionali, cum este cazul ultimelor trei icoane prezentate, icoana lui *Iisus Hristos* vădește o alterare mai profundă a figurii și a drapajului vestimentației. Încercarea restauratorilor neavizați de a lumina aspectul picturii a dus și la deteriorarea stratului de verni protector, menținut mai bine numai pe cadrele marginale, unde a căpătat o culoare întunecată. Acest fapt poate fi explicat fie prin interesul celor ce au intervenit numai pentru partea centrală a operelor, fie prin posibilitatea ca acestea să fi fost așezate anterior într-o altă tîmplă, poate de lemn, cu locașuri mai înguste, care au ascuns marginile. Cele două variante posibile se pot, de altfel, conjuga.

În multe locuri, în afara stratului de verni, s-a desprins și foița de aur, ajungîndu-se la stratul intermediar orange sau chiar la grund.

Față de toate acestea, trebuie să spunem că pictura și fondul celor patru icoane se prezintă, totuși, într-o stare de conservare acceptabilă, în măsură să ofere, la o restaurare științifică atentă, rezultate dintre cele mai spectaculoase.

Laboratorul de restaurare este deci cel chemat să fie expresia griji și interesului nostru pentru aceste opere de mare valoare artistică, piese de o deosebită însemnătate ale patrimoniului cultural național.

SUMMARY

The author presents four newly discovered icons found within the historic monument from Simburești commune (Olt district) built towards the middle of the XVII-th century by the great provost marshal Marco Danovici.

The four works of art were made, as the comparative plastic analysis and the study of the documents from that epoch are demonstrating, between 1646—1650 (1651) in the studio of Matei Basarab's court (1632—1654) by a master whose name still remains unknown. They were ordered and donated to the Simburești church by the founder himself.

The icons, representing Jesus Christ, the Virgin with the baby, Saint Nicholas, and the Assumption of the Virgin are painted in a generic style called "decorative", characteristic for Matei Basarab's studio; the main distinctive note of this style is the decoration of the background, of the picture frame with rich vegetal motifs obtained by incision and covered by gold leaves. The style is taken over from Moldavia where it was practised since the end of the XVI-th century but acquires in Wallachia a particular independent significance and importance.

The precarious condition of the icons requires their restoration without delay in a specialized laboratory.

³⁸ Marco Danovici-postelnic, frate cu Tatul logofăt: „Documenta Romaniae Historica, B. Țara Românească”, vol. XXI, București, 1965, Doc. 193, p. 335, din 3 martie 1627.

Marco Danovici-logofăt: „Documenta Romaniae Historica, B. Țara Românească”, vol. XXIV, București, 1974, Doc. 380, p. 504, din 11 septembrie 1634. „Idem”, Doc. 400, p. 531—532, din 31 oct. 1634, *Idem*, Doc. 168, p. 221—222, din 26 nov. 1633; Dir. Gen. a Arhivelor Statului, Mitropolia Țării Românești, CXXXIV/2; mss. 129, din 6 mai 1636; St. Grecianu, *Genealogiile documentale ale familiilor boieresti*, vol. II, București, 1916, p. 7—9, Doc. din 2 iunie 1639; *Idem*, p. 9—11, Doc. din 10 martie 1641; *Idem*, p. 293, Doc. din 28 iulie 1639; *Idem*, p. 434, Doc. din 2 decembrie 1641; Andrei Veress, *Documente privilegiate la istoria Ardealului, Moldovei și Țării Românești*, vol. X, *Acle și scrisori, 1637—1660*, București, Impr. Națională, 1938, Doc. 9, p. 12 (3 nov. 1637); Doc. 19, p. 34 (1 sept. 1638); Doc. 40, p. 72 (10 mai 1640).

³⁹ Marco Danovici — mare paharnic: „Studii și materiale de istorie medie”, vol. IV, p. 579; St. Grecianu, *op. cit.*, p. 11—12, Doc. din 24 apr. 1642; I. Ionașcu, *op. cit.*, p. 94, 100; Dan Pleșia, *art. cit.*, p. 472.

⁴⁰ Studii și materiale de istorie medie, vol. IV, p. 579, I. Ionașcu, *op. cit.*, p. 94, 100. Autorul opinează că Drăgușin Deleanu era mare paharnic încă la sfîrșitul anului 1643. (Doc. 2 dec. 1643 p. 94, nota 2)

⁴¹ Dan Pleșia, *art. cit.*, p. 472

⁴² I. Ionașcu, *op. cit.*, p. 57

⁴³ Marco Danovici — mare armaș: Dir. Gen. a Arhivelor Statului, Episcopia Buzău, XVII/6 (Vezi și XVII/7, Loc. din 28 nov. 1646)

⁴⁴ Marco Danovici — mare armaș: Dir. Gen. a Arhivelor Statului, Episcopia Buzău, XVII/8, Doc. din 4 ian. 1647; I. Ionașcu, *op. cit.*, p. 100; St. Grecianu, *op. cit.*, p. 328—329, Doc. din 30 martie 1649; Vezi, și pisană de la biserica Mărcuța în „Inscripțiile medievale ale României Orașul București”, vol. I, 1395—1800, Edit. Academiei R.S.R., București, 1965, p. 276.

⁴⁵ Despre moartea lui Marco — mare armaș: Bibl. Acad. R. S. România, Doc. LXXVI — 18 d.: „... Dar la urmă cînd au fost acum in zilele domniei mele, după moartea lui Marcu armașul...” Vezi și I. Ionașcu, *op. cit.*, p. 100; St. Grecianu, *op. cit.*, p. 365.