UN CLIMAT NOU DE ARTĂ ÎN EPOCA LUI VASILE LUPU

ANA DOBJANSCHI, VICTOR SIMION

Intensa activitate de valorificare a moştenirii culturale, concretizată prin numeroase studii şi cercetări asupra trecutelor perioade artistice româneşti, a condus la identificarea de noi aspecte, la conturarea unor noi imagini — mai complete şi implicit mai obiective — cu privire la creaţia artistică din perioada evului mediu românesc. În această situaţie se află şi complexa epocă a domniei lui Vasile Lupu asupra căreia, în ultimii ani, şi-au îndreptat atenţia mai mulţi cercetători care au pus într-o lumină nouă climatul vieţii artistice (şi nu numai artistice) moldoveneşti din prima jumătate a veacului al XVII-lea[1]. Încercăm în cele ce urmează — şi în ideea de a omagia un an aniversar, împlinirea a 350 de ani de cînd Vasile Lupu a devenit domn al Moldovei — să întregim această imagine cu cîteva elemente pe care le sperăm a fi de interes.

S-a vorbit şi se vorbeşte încă de un anume eclectism al artei din epoca vasiliană comparativ cu realizările de vîrf ale perioadei Ştefan—Rareş—Lăpuşneanu. Aşa după cum încercam să demonstrăm într-un studiu anterior[2], sfîrşitul secolului al XVI-lea şi începutul celui următor sînt jalonate din punct de vedere artistic de lucrări ce ilustrează dorinţa de înnoire şi, implicit, tendinţa de îndepărtare fa'ă de vechile modele. Unitatea stilistică ce caracterizase arta Moldovei timp de aproape un secol şi jumătate în acea perioadă de clasicism a artei medievale moldoveneşti este acum primejduită de noile tendinţe ce se înregistrează cu evidenţă în ambianţa artistică a epocii vasiliene. Fenomenul este firesc şi el poate fi regăsit în istoria artei (româneşti sau europene) ori de cîte ori un stil, o epocă sau o perioadă artistică îşi epuizează formulele de exprimare (sau ele devin improprii unor noi condiţii socio-culturale) şi se caută alte soluţii cerute de noile realităţi politice, sociale, economice sau culturale. Expresia acestui fenomen o poate constitui — în ceea ce priveşte epoca la care ne referim — şi faptul că, în cei 19 ani de domnie, Vasile Lupu va ridica din temelie 15 biserici, va executa refaceri, adaosuri sau consolidări la alte aproximativ 14 edificii ecleziastice, la care trebuie să adăugăm construcţiile civile pe care le ridică, le reface sau le consolidează. Toate acestea, luate în parte, vădesc intenţia de a se găsi noi soluţii (planimetrice, morfologice sau decorative) care să înlocuiască treptat vechile formule plastice care îşi epuizaseră formele. Arhitectura civilă spre exemplu se va bucura de acum înainte de o atenţie deosebită în intenţia de a deveni mai confortabilă, mai elegantă, mai funcţională, exemplul fiind dat de însăşi curtea domnească din Iaşi refăcută aproape integral de Vasile Lupu, ansamblu ce va marca un moment de cotitură în arhitectura civilă moldovenească[3]. Dacă la toate acestea se mai adaugă numeroasele danii, subvenţii, concesiuni făcute diferitelor lăcaşe de cult din ţară sau din străinătate, pe bună dreptate se poate afirma că Vasile Lupu a fost, după Ştefan cel Mare, unul dintre cei mai mari ctitori ai Moldovei.

Aşa cum o dovedesc mai recentele cercetări, odată cu secolul al XVII-lea, climatul riguros feudal şi conservator al Moldovei începe să-şi piardă treptat din „stabilitatea" care i-a consacrat principiile, ceea ce va determina remodelarea şi redimensionarea propriilor coordonate politice, etice dar mai ales spirituale. Acestea vor conduce în mod firesc la afirmarea unei noi conştiinţe spirituale şi la stabilirea unei noi scări de valori care, la rîndul său, va determina noi ierarhii. Redimensionarea raporturilor dintre om, divinitate şi mediu îşi va găsi fireşti ecouri şi în arta vremii, arhitectura, pictura, sculptura, arta miniaturii sau artele somptuare angajîndu-se într-un vizibil proces înnoitor materializat printr-o permanentă căutare de noi mijloace de exprimare, prin părăsirea treptată a vechilor repertorii de modele şi implicit prin investigarea de noi zone de creativitate virtual apte a oferi surse inovatoare pentru artă. Fără a părăsi filonul tradiţiei (înţelegînd prin tradiţie artistică permanenţele spirituale ale poporului concretizate prin mijloacele de exprimare artistică) arta epocii lui Vasile Lupu va însemna *un important moment de opţiune* într-un context ce impunea cu necesitate depăşirea unui prag-limită la care ea ajunsese. Una din componentele acestui moment de opţiune — asupra căruia dorim să insistăm

Fig. 1. Andrei din Lwow. Coborîrea la Iad (detaliu). 1646. Provine de la Stelea — Tîrgovişte.

[1] Vasile Drăguţ, *Arta românească*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982; Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Editura Academiei, Bucureşti, 1982; Constantin Şerban, *Vasile Lupu, domn al Moldovei (1634—1653)*, lucrare în manuscris.

[2] A. Dobjanschi, V. Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979; Idem, *Motive decorative în arta moldovenească a secolului al XVII-lea*, „Revista muzeelor şi monumentelor — Monumente istorice şi de artă", nr. 2/1978.

[3] Vezi şi recentul studiu semnat de N. N. Puşcaşu şi V. M. Puşcaşu, *Mărturii de civilizaţie şi urbanizare medievală descoperite în vatra istorică a Iaşilor*, în aceeaşi revistă, nr. 2, 1983.

http://patrimoniu.gov.ro

în continuare — este aceea legată de strădania aproape programatică a domnului moldovean de a extinde raporturile ţării (nu numai politice şi diplomatice dar şi cele artistice şi culturale) în perimetre aflate dincolo de hotarele celor trei ţări române, de a implica şi de a racorda mai puternic Moldova la viaţa Europei Centrale sau a celei răsăritene fără a neglija nici legăturile cu lumea balcanică sau a Orientului. Sigur că şi alţi domnitori dinainte de Vasile Lupu au avut legături diverse cu aceste arii de civilizaţii, de astă dată însă pare a fi vorba de o preocupare programatică, amplă, determinată de noile imperative culturale şi artistice ale veacului ce impuneau găsirea unor soluţii adecvate.

În arhitectură, spre exemplu, domeniu chemat de regulă a „da tonul" în reorientările stilistice ale marilor epoci de artă, cele două monumente de la Trei Ierarhi şi de la Golia din Iaşi pot fi, în acest sens, ilustrative. Trei Ierarhii capitalei Moldovei va fi trecut fără îndoială drept un monument comun, înscris pe o linie tradiţională, poate chiar manieristă, dacă nu ar fi avut fastuoasa haină decorativă exterioară, „croită" se pare de meşteri veniţi din lumea răsăritului ortodox, marcaţi în arta lor de puternice influenţe orientale. Fără îndoială că Vasile Lupu va fi trebuit să aibă multă îndrăzneală pentru a cere sau pentru a accepta să i se construiască un edificiu de cult (de regulă supus unei rigori tradiţionaliste) a cărui noutate, de o asemenea amploare, trebuie să fi fost la vremea respectivă şocantă. Probabil, la fel ca şi Neagoe Basarab, cu mai bine de un secol în urmă, domnul moldovean a dorit să aibă şi el un monument unic, intenţie ce i-a reuşit deoarece, după cum bine se ştie, alte biserici care să imite Trei Ierarhii nu s-au mai construit în ţările române.

Celălalt monument vasilian, Golia, terminat la 1653, deci la 14 ani după Trei Ierarhi, implică de astă dată o altă ambianţă artistică, pe aceea a Poloniei şi a Italiei, ştiut fiind că meşterii pietrari ce au lucrat aici au fost italieni chemaţi mai înainte să lucreze în Polonia. Ei vor aduce cu sine alfabetul decorativ al Renaşterii tîrzii şi al barocului pe care îl vor transpune în paramentul din piatră făţuită al Goliei, făcînd din acest edificiu una dintre primele construcţii moldoveneşti ce se aliniază în veacul al XVII-lea la arta Europei Occidentale. O altă noutate pentru climatul artistic din Moldova, tot în legătură cu Golia, o vor reprezenta şi impresionantele sale dimensiuni, monumentul fiind, la data construcţiei sale, cel mai mare edificiu de cult ridicat pînă atunci în această provincie românească.

Precum se vede, dorinţa programatică de nou îl va determina pe Vasile Lupu să apeleze la meşteri sau la comenzi din alte ateliere sau centre artistice situate dincolo de hotarele ţărilor române. Aceasta nu exclude însă cîtuşi de puţin activitatea meşterilor autohtoni care vor realiza cea mai mare parte a comenzilor voievodale şi boiereşti din Moldova primei jumătăţi a veacului al XVII-lea. Domnitorul-ctitor doreşte însă să instituie un fel de mecenat artistic, adică să aducă în perimetrul ţării sale tot ceea ce considera mai demn de luat în seamă la vremea respectivă din lumea artistică a ţărilor învecinate sau chiar mai îndepărtate. Iată spre exemplu că, deşi are în ţară un pictor de talia acelui Nicolae zis „cel bătrîn" care va lucra împreună cu Ştefan, la pictarea Trei Ierarhilor (va fi folosit şi ca sol domnesc în diferite misiuni din străinătate), totuşi Vasile Lupu ţine să aducă pentru pictarea acestei biserici şi zugravi renumiţi din atelierul imperial al ţarului Moscovei, deoarece aceştia se dovedeau mai apropiaţi, mai la curent cu noutăţile Occidentale, îndeosebi cele renascentiste-tîrzii. De altfel, Evlia Celebi (şi nu numai el) ce poposise în 1659 la Iaşi şi vizitase cu acest prilej şi Trei Ierarhii, consemna în notele sale de călătorie că felul în care privesc şi sînt pictate personajele din interiorul acestui monument *„dă de gîndit"* exprimîndu-şi prin aceasta surpriza faţă de noua viziune, întreaga pictură fiind făcută *„după gustul europenilor"* — consemnează el în continuare. Acelaşi călător mai nota că personajele sînt atît de reale încît *„le lipseşte numai glasul"*, fapt ce ne determină să înţelegem că pictura de la Trei Ierarhi marca o semnificativă schimbare de planuri în concepţia tradiţională a picturii religioase din Moldova. Avem de altfel drept mărturie fragmentele de pictură (din păcate ne-au rămas numai cîteva bucăţi în urma nefericitei „restaurări" făcute de Lecomte de Noüy) ce ni s-au păstrat care atestă o nouă interpretare a imaginii omului în deplin consens însă cu noile elemente umaniste pe care le promovează epoca vasiliană. Deducem că Vasile Lupu îşi alegea cu deosebită grijă meşterii ce urmau a-i realiza comenzile, ei trebuind desigur să răspundă, din punct de vedere al măiestriei, exigenţelor şi îndeosebi intenţiilor sale.

Rămînînd în acelaşi domeniu al picturii să ne reamintim că pentru pictarea tîmplei din biserica ridicată de Vasile Lupu în Cetatea Neamţului se va apela la un zugrav provenit dintr-o altă arie de cultură europeană, la acel Baraschi, un polonez ce se semnează „Maler Baraski" — numindu-se deci „pictor", după tradiţia Occidentală şi nu „zugrav" cum se semnau pictorii noştri — tot aşa după cum pentru realizarea icoanelor de la Stelea, ctitoria sa muntenească, voievodul va apela la alt polonez, la acel Andrei venit, de asemenea, dintr-un centru polonez de tradiţie, Lwowul. Elementele unei noi viziuni plastice, opusă celei autohtone de tradiţie bizantină se pot observa şi în detaliul, alăturat, modelul atestînd viguroase influenţe ale picturii occidentale: volumele sînt subtil realizate prin umbre şi tente de culoare, tridimensionalitatea ia locul bidimensionalităţii, hieratismul fiind, la rîndul său, înlocuit cu imaginea mai aproape de realitatea concretă a personajelor pictate. Este interesant să consemnăm că în acelaşi an cînd Andrei din Lwow picta icoanele pentru Stelea (1646), miniaturistul moldovean Ivanco din Rădăuţi ilustra, cu imagini vădind aceeaşi influenţă occidentală, un frumos manuscris comandat de Gavril Hatmanul, fratele lui Vasile Lupu, pentru Mănăstirea Agapia-Neamţ. Personajele, amplasate în adevărate interioare, decorate cu draperii ce deschid „culise", după schemele picturii occidentale, modelate prin umbre colorate, atestă asimilarea de către mediul artistic autohton a acestor elemente noi ce pătrund acum în pictura moldovenească. Chiar dacă ele sînt încă timide se dovedeşte că mediul artistic autohton era apt să înregistreze aceste noutăţi, să le preia şi să le adapteze gustului local.

Un alt exemplu privind intenţiile lui Vasile Lupu de a extinde raporturile cultural-artistice ale Moldovei către zone de mare prestanţă culturală în acel veac îl oferă şi ceramica. Numeroasele obiecte din această categorie care ne-au parvenit — întregi sau fragmentar — din perioada respectivă confirmă descrierile călătorilor străini care au poposit un timp mai scurt sau mai îndelungat la Curtea Domnească din Iaşi. Ei consemnau faptul că interioarele palatului voievodal erau decorate cu plăci de faianţă („cinii", de la China, de unde îşi trag originea) cu decor policrom comandate special la centrele renumite de la Iznik şi Kutahia din Asia Mică. Aici, la aceleaşi centre, s-au comandat, tot în vremea cînd Vasile Lupu îşi înfrumuseţa palatul din Iaşi, plăci asemănătoare de ceramică de lux pentru palatele de la Topkapî Sarai, Cinli Kiosc şi Bagdad Kiosc ce se construiau în aceeaşi vreme la Istanbul. Faptul că se apela la aceste ateliere, care lucrau aproape în exclusivitate pentru comenzile sultanului, dovedeşte odată

http://patrimoniu.gov.ro

în plus că se dorea lucru de cea mai bună calitate și în același timp că se dorea a se aduce în Moldova tot ceea ce se considera atunci mai de faimă, mai de renume, în arta vremii. Că este vorba de o comandă specială și nu de o achiziție întîmplătoare ne-o dovedește acea placă-pomelnic din ceramică policromă avînd înscrise numele lui Vasile Lupu, al doamnei Cercheza, cea de-a doua soție a sa, al lui Gavril și Gheorghe Coci, frații domnitorului, precum și cel al copiilor săi. Or, o astfel de lucrare nu putea fi decît produsul unei comenzi speciale făcute, probabil, odată cu marea comandă de faianță pentru palat și băile publice pe care domnul le construiește în centrul capitalei sale. Sînt și acestea din urmă un element nou în viața publică a societății moldovenești vizînd modernitatea, inspirate (însăși denumirea de „feredee turcești" o arată) din ambianța Orientului Apropiat (se pare că este vorba de primele mențiuni despre băile publice din țările române). Din același perimetru oriental se mai aduc la curtea lui Vasile Lupu, pentru folosință de lux, diferite vase de faianță, decorate policrom, care adăugau desigur un spor de fast interioarelor palatului domnesc ce avea pereții încăperilor îmbrăcați cu draperii de mătase și aur, cu tapiserii sau covoare, după cum ne relatează un alt călător al vremii, Bandini[4].

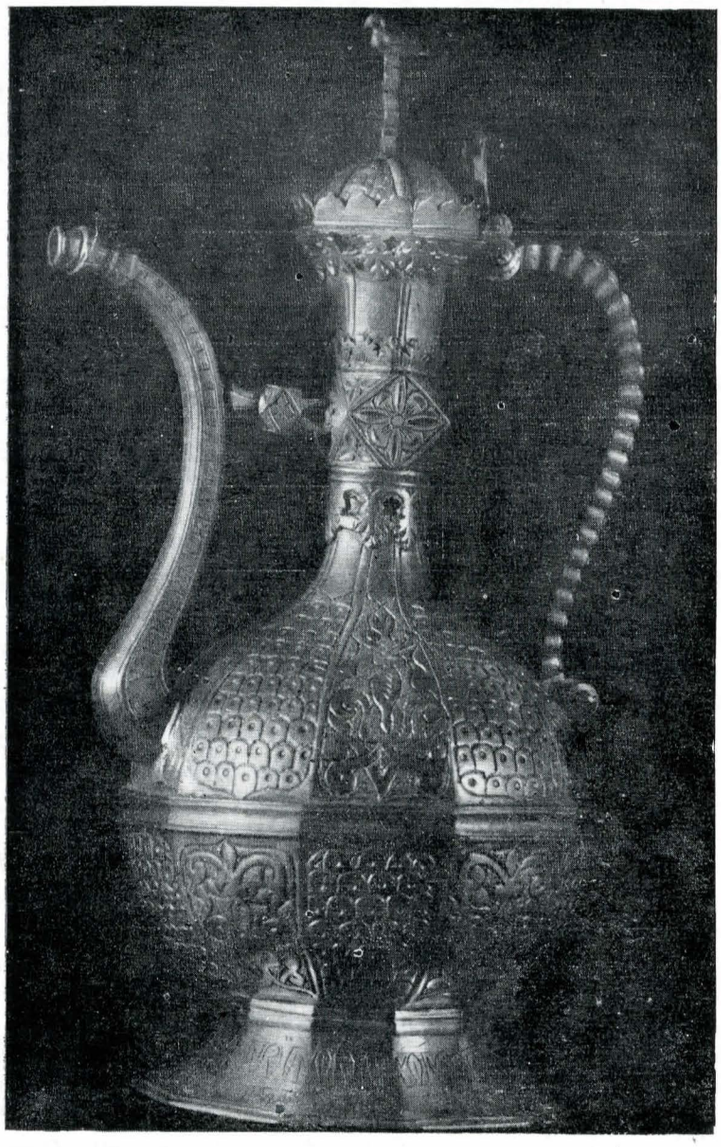

Fig. 2. Ibric. Atelier din Regensburg. Provine de la Trei Ierarhi, Iași.

[4] *Călători străini despre țările române,* București, 1973, vol. V.

În egală măsură, rămînînd încă în același domeniu al ceramicii, se cuvine să consemnăm în contextul ideii pe care o urmărim, că atît în încăperile palatului domnesc cît și în unele case boierești se aflau sobe zidite din cahle aduse din Transilvania dar mai ales dintr-o altă parte a Europei și anume din Polonia sau Lituania, zonă care, precum se vede, a exercitat o multiplă influență asupra mediului artistic moldovenesc în această primă jumătate a veacului al XVII-lea.

Un alt domeniu al manifestărilor de artă din acest veac îl constituie și cel al argintăriei care continuă de fapt tradiția unei remarcabile producții locale. Dar, ca și în cazul altor genuri artistice deja amintite, și aici vom întîlni implicate ateliere sau meșteri din alte arii geografice. Un ibric ce a fost donat Bisericii Trei Ierarhi reprezintă produsul — remarcabil din punct de vedere artistic — al unui atelier din Regensburg, Germania, centru care — împreună cu cele din Augsburg și Nürnberg — și-a dobîndit o faimă europeană ca urmare a excepționalelor produse realizate aici. Aparținînd stilistic barocului, cu reminiscențe ale Renașterii tîrzii, o astfel de lucrare nu face notă discordantă în contextul intențiilor — în parte concretizate — de a conecta viața artistică a Moldovei la alte arii cultural-artistice europene din veacul al XVII-lea.

Mărturii de epocă ne informează că la curtea lui Vasile Vodă se aflau încă numeroase argintării realizate în parte în ateliere europene, printre acestea figurînd și servicii de tacîmuri — piese de relativă noutate în folosința autohtonă — ce se foloseau la mesele de mare ceremonial. În același timp, însă, la Iași erau aduse și piese din metal prețios — fie pentru curtea domnească, fie pentru unele din ctitoriile voievodale — lucrate în ateliere constantinopolitane, așa cum par a fi două elegante ibrice din argint aurit, al căror profil arată apartenența la ambianța orientului, sau un elegant pahar decorat cu filigran și strălucitoare smalțuri policrome. Inscripțiile indică drept donator pe Vasile Lupu ceea ce poate presupune că tot el le-a și comandat în atelierele respective.

Dorința de a implica în viața societății moldovenești cele mai remarcabile arii culturale ale Europei și Orientului va fi desigur costisitoare căci iată că voievodul nu se sfiește să comande tocmai la Danzig — centru de faimă în privința turnării bronzului și a altor metale — patru mari sfeșnice împărătești de bronz pentru Golia, pe care, se zice, că le-ar fi plătit cu greutatea lor în argint. Un asemenea preț uriaș, numai și numai pentru a avea „lucru de Danzig" (aici se spune că se turnau cele mai bune clopote din Europa), reflectă desigur un program impus de la care Vasile Lupu nu dorea să se abată. Faptul că sfeșnicele comportă un elegant decor inspirat din repertoriul barocului polonez (capete de îngeri, medalioane, motive vegetale ce se aseamănă cu cele din decorația fațadei de la Golia) poate conduce la concluzia că și în acest caz opțiunea nu a fost întîmplătoare, aceste monumentale piese înscriindu-se perfect în ambianța stilistică a Goliei.

Desigur, în ceea ce privește arta, exemplele ar putea continua, extensia spre perimetre de cultură europene sau orientale rămînînd un fapt lesne demonstrabil. Considerăm însă că ele sînt suficiente pentru a putea susține că această dorință de nou a epocii a creat în Moldova primei jumătăți a veacului al XVII-lea *„un climat de artă internațională"*, pentru a ne folosi de expresia unui cunoscut istoric de artă (raportată însă

http://patrimoniu.gov.ro

la o perioadă artistică mult mai timpurie[5]). Spre a întări această afirmaţie este necesar poate să ne reamintim că şi cultura epocii în discuţie este marcată de aceeaşi ambianţă. Introducerea tiparului cu literă mobilă este înlesnită de primirea unei tiparniţe de la Kiev şi a literelor de la Lwow. Tiparul în sine reprezenta pentru acea vreme un semn viguros de influenţă occidentală în cultura românească (să nu uităm că aproape simultan el este introdus şi în Ţara Românească). În acelaşi context cultural se cuvine să consemnăm faptul că Vasile Lupu a găzduit la curtea sa o serie de personalităţi de seamă ale vieţii culturale sud-est europene cum au fost Paisie Ligaridis, Meletie Sirigos (presupusul dascăl al fiilor domnului), Nicolae Kerameos sau Teodor din Trapezunt, aduşi în Moldova tocmai pentru faptul că erau reprezentanţii (şi mesagerii, în acelaşi timp) unei culturi de mare prestigiu european — cultura greacă. Exemplul nu este singular. Pe propria sa cheltuială Vasile Lupu va înfiinţa la Iaşi, după modelul unor colegii apusene, o „academie" la care, tot pe spezele sale, va aduce tocmai de la Kiev pe un Sofronie Pociatki, rectorul colegiului din localitate, spre a-i încredinţa conducerea noii şcoli. Tot Vasile Lupu va aduna în jurul acestuia, pe propria sa cheltuială, un grup de tineri învăţaţi, unii dintre ei doctori în filozofie (o ştiinţă umanistă, nota bene!) formaţi la înalte colegii apusene tocmai în ideea de a da învăţământului atît un prestigiu cît şi o direcţie umanistă. Iar domnul nu se va sfii să afirme că de va fi nevoie, va aduce şi alţi profesori pentru a preda la această şcoală. Este fără îndoială o atitudine pe care ne-am obişnuit să o întîlnim mai ales la principii din Italia Renaşterii, care atestă că noua viziune laică despre valorile umaniste ale artei şi culturii prinde rădăcini şi pe pămînt românesc (Nicolae Iorga va considera această perioadă vasiliană drept un moment de „Renaştere literară", referindu-se evident la literatura epocii[6]). De pe băncile acestei şcoli vor ieşi cărturari de talia lui Dosoftei sau a spătarului Milescu.

Putem bănui că şi în cazul alianţelor matrimoniale pe care le-a stabilit, Vasile Lupu a urmărit — în afara evidentelor intenţii politice atît de curente în vremea evului mediu — şi stabilirea de legături cu personalităţi aparţinînd unor prestigioase perimetre politice şi cultural-artistice europene ale vremii. Proiectata căsătorie a fiicei sale Ruxandra cu Ambrozio Grillo, fiu al ambasadorului puternicei şi strălucitoarei Republici Veneţiene la Constantinopol, sau căsătoria celeilalte fiice, Maria, cu cneazul Radziwill, personalitate marcantă a vieţii politice poloneze, sînt astfel de exemple. Iar faptul că la un moment dat Vasile Lupu devenise conducătorul absolut al vieţii bisericeşti ortodoxe din întreg Orientul, autoritatea sa extinzîndu-se de la sud de Dunăre pînă în Anatolia, Gruzia şi chiar Egipt, este, evident un element semnificativ, în contextul celor prezentate pînă acum.

Fig. 4. Acoperămîntul de mormînt al lui Simion Movilă. 1592—1593. Sucevita.

Fig. 5. Portretul brodat al Doamnei Tudosca. 1638—1639. Trei Ierarhi, Iaşi.

[5] Folosită de Răzvan Theodorescu în volumul, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

[6] Nicolae Iorga, *Bizanţ după Bizanţ*, Bucureşti, Editura Enciclopedică română, 1972.

http://patrimoniu.gov.ro

Desigur, acest „internaționalism" cultural și artistic nu rămîne fără efecte asupra creației autohtone. El se afirmă mai pregnant într-un moment în care arta Moldovei intrase într-o perioadă de declin după strălucita afirmare din vremea lui Ștefan-Rareș-Lăpușneanu, într-o vreme cînd tradiția își epuizase formele și nu mai putea genera elemente de valoare la nivelul creației din perioadele precedente, ea riscînd în acest caz să se transforme în tradiționalism. Noile impacte socio-culturale ale începutului de veac XVII vor cere reorientarea suprastructurii artistice chiar dacă pentru început fenomenul acesta firesc nu devine încă imperios. Acest „internaționalism" va oferi însă sugestia unor căi și modele noi în arta veacului, fără a se înțelege prin aceasta că epoca vasiliană este marcată de un cosmopolitism artistic și cultural și nici că etapa nouă în care va păși cultura moldovenească (și românească în general) odată cu această perioadă ar reprezenta un fenomen de import, preluat și implantat artificial în spațiul cultural al Moldovei. Noul, din acest punct de vedere, înseamnă pe de o parte un climat spiritual marcat de evidente idealuri umanist-renascentiste, iar pe de altă parte (și în consecință) conturarea unui program novator în artă, ale cărui formule să revigoreze întreaga creație a vremii și să o alinieze la direcțiile vieții artistice europene. Nu ne-am sfiit a afirma, cu alte prilejuri, că epoca lui Vasile Lupu reprezintă primul jalon al drumului încă destul de lung către arta modernă românească (considerînd începuturile artei moderne în prima jumătate a secolului al XIX-lea).

Un ultim argument pentru această afirmație.

Un loc deosebit în creația epocii vasiliene îl ocupă broderiile, îndeosebi portretele brodate de la Trei Ierarhi reprezentînd pe Tudosca și pe Ioan (din informații documentare aflăm că a existat și o a treia broderie care îl reprezenta pe Vasile Lupu, piesă dispărută însă în împrejurări necunoscute. Informația aceasta este deosebit de prețioasă, după cum vom vedea mai jos). Pînă la începutul secolului al XVII-lea, mai precis din anul 1477 de cînd datează vălul brodat al Mariei de Mangop și pînă la cel al lui Simion Movilă de la Sucevița, vălurile (atîtea cîte vor mai fi fost dar rămase nouă necunoscute) vădeau inconfundabil o viziune medievală, legată evident de scopul lor funerar. Pentru Moldova, aceste acoperăminte de mormînt jucau rolul pe care îl aveau gisanții în sculptura funerară occidentală, defunctul fiind prezentat tot culcat, sugestia stării letale fiind unul din scopurile artistului brodeur. Cu portretele brodate din vremea lui Vasile Lupu intrăm într-un alt orizont tematic. Ele sînt realizate în mărime naturală, pe un fond de catifea neutră, fără elemente decorative sau simbolice adiacente. Personajele sînt înfățișate în picioare, îmbrăcate în costume de mare ceremonie (asemănate pînă la identitate cu reprezentările votive din pictura de la Trei Ierarhi), au gesturi reținute, impresia generală fiind aceea că ele pozează ca și cum s-ar afla în fața unui pictor chemat a le face portretul. Impresia aceasta este întărită și de faptul că broderiile respective sînt gîndite, concepute, a fi privite în picioare, vertical, asemeni unor tablouri (ele amintesc de portretele în mărime naturală aflate în palatele nobiliare occidentale, ilustrînd genealogii) și nu orizontal în chip de văluri destinate a împodobi lespezile funerare. De asemenea, ele nu au nici inscripții, nici invocații liturgice, după cum nu au nici chenare marginale, ca în cazul broderiilor cu destinație funerară realizate anterior. Toate aceste lucruri ne determină să presupunem că portretele brodate de la Trei Ierarhi nu au fost comandate spre a servi drept acoperăminte de mormînt. Spre această concluzie conduc și alte fapte. Primul dintre ele se referă la informațiile pe care ni le furnizează un călător străin, Demidov, citat de Nicolae Iorga[7]. Acesta consemnează faptul că există și un portret al lui Vasile Lupu, portret care s-a pierdut în împrejurări necunoscute. Or în acest caz se naște o întrebare firească: este verosimil ca Vasile Lupu, în viață fiind, să-și comande o broderie pentru propriul mormînt?

Alt fapt. Paul de Alep, de care s-a mai amintit anterior, consemnează, după vizita făcută la Trei Ierarhi în anul 1653, că pe mormintele Doamnei Tudosca și fiului său Ioan se aflau „*Stofe de mătase și de brocard de aur*" nicidecum aceste broderii-portret. Este greu de presupus că atît Paul de Alep cît și alți călători străini care au descris — unii foarte detaliat — interiorul de la Trei Ierarhi, să nu fi observat (dacă într-adevăr s-ar fi aflat acolo) și prezența acestor excepționale broderii. Discuția despre aceste broderii ridică însă și un alt semn de întrebare. Pictura de la Trei Ierarhi a fost realizată, se știe, în anii 1641—1642, deci *după moartea Doamnei Tudosca și a lui Ioan* (evenimente ce au avut loc în anul 1639 și respectiv, 1640). Cum au fost realizate, în acest caz, portretele votive din incinta bisericii? Asemănarea frapantă dintre portretele brodate și cele aflate în tabloul votiv poate conduce la presupunerea că figurile celor doi membri ai familiei domnitoare, dispăruți din viață în anii imediat anteriori, au fost copiate după broderii și nu invers, așa cum s-a afirmat pînă acum. În acest caz, valoarea de document a broderiilor crește considerabil și avem odată în plus regretul de a nu cunoaște detalii și despre cel de-al treilea portret brodat reprezentîndu-l pe Vasile Lupu.

Ipoteza noastră este că aceste portrete au fost realizate odată cu majoritatea broderiilor liturgice comandate de Vasile Lupu pentru Trei Ierarhi în perioada 1638—1639 și că ele au avut probabil drept modele cartoanele făcute de unul din pictorii de la curte, poate acel Nicolae cel Bătrîn, atît de apreciat de domnitorul moldovean. Este posibil ca tot el să fie și autorul tabloului votiv din pictura de la Trei Ierarhi știut fiind faptul că a făcut parte din echipa care a lucrat la acest monument. Fiind unul din apropiații domnului și ai familiei sale, Nicolae zugravul a cunoscut evident încă din viață atît pe Tudosca cît și pe Ioan fiind deci firesc ca lui să îi revină realizarea portretelor respective. Desigur, în lipsa unor date certe legate de problematica în discuție, toate afirmațiile noastre se reținu doar ca ipoteze. Un grad mai mare de certitudine îl prezintă faptul că broderiile de la Trei Ierarhi, respectiv portretele brodate, au avut o altă destinație decît a servi drept portrete funerare, poate s-au aflat în încăperile palatului, în apartamentele private ale familiei domnitoare unde accesul persoanelor străine constituia un veritabil privilegiu.

Este, credem, unul din numeroasele exemple ce s-ar putea da în legătură cu ceea ce au însemnat pentru viața culturală și artistică a Moldovei acele interferențe cu ariile de cultură învecinate, un caz de „prelucrare" și de autohtonizare a unor date artistice venite de pe alte meleaguri culturale. Portretele brodate de la Trei Ierarhi deschid astfel seria de portrete laice din arta românească într-o expresie absolut originală catalizată însă de acel „climat internațional" al vieții artistice moldovenești al cărei animator a fost acel Io Vasilie Voievod.

[7] Nicolae Iorga, *Tapițeriile Doamnei Tudosca*, „*BCMI*", *VIII*, 1915, fasc. 32, p. 132—133.

RÉSUMÉ

A l'occasion de l'anniversaire de 350 ans depuis l'accès au trône de la Moldavie de Vasile Lupu (1634—1653), les auteurs relèvent, en se fondant sur les recherches les plus récentes consacrées à cette époque, quelques aspects fondamentaux du climat de la vie culturelle et artistique du temps. Ils montrent, en particulier, qu'au cours de la première moitié du XVII^e siècle, la Moldavie, sous l'impulsion du prince, subit bien plus qu'autrefois les influences de la vie spirituelle et artistique à la fois de l'Europe centrale et orientale et du monde de l'Orient. Par les soins de Vasile Lupu, la Moldavie devient une région où exercent leur activité nombre d'artistes et de spécialistes venus de différentes aires géographiques: peintres, typographes, érudits, sculpteurs, architectes, etc. De même, parviennent différents objets ou ouvrages commandés à des ateliers d'Europe ou de l'Orient, qui confèrent à la vie artistique de la Moldavie un climat international. Toute cette activité dérive de la nécessité de trouver de nouveaux moyens d'expression artistique, pour renouveler les modèles „classiques" antérieurs. Les conditions politiques, économiques et sociales du temps exigent un renouvellement du répertoire des formes et des motifs. Un exemple concluant du courant novateur imposé par Vasile Lupu nous est fourni par les portraits laics brodés, qui peuvent être considérés comme un premier jalon de la voie qui mènera à l'art roumain moderne.

http://patrimoniu.gov.ro