

**Academia de Științe a Republicii Moldova  
Institutul Studiul Artelor**

Cu titlu de manuscris  
C.Z.U.:7.033 (478) (043)

**Stavilă Tudor**

**ICOANA BASARABEANĂ DIN SECOLUL XIX**

Specialitatea: 17.00.04 – Arta plastică, arta aplicată și decorativă și  
arhitectura



Teza de doctor habilitat în studiul artelor

**CHIȘINĂU, 2004**

## Cuprins

<b>1. Introducere</b>	<b>pag. 2</b>
<b>2. Icoana basarabeană și istoricul problemei</b>	<b>pag.20</b>
<b>3. Biserici, catapetesme și icoane. Zugravi și comanditari.</b>	<b>pag. 44</b>
<b>4. Icoana populară și cea mănăstirească.Influențe laice</b>	<b>pag. 76</b>
<b>3. Icoana și gravura în lemn. Interferențe stilistice și iconografice</b>	<b>pag. 124</b>
<b>6. Incheiere</b>	<b>pag. 158</b>
<b>7. Catalog de icoane</b>	<b>pag. 171</b>
<b>8. Bibliografie</b>	<b>pag. 290</b>
<b>9. Lista ilustrațiilor</b>	<b>pag. 299</b>
<b>10. Adnotare</b>	<b>pag. 306</b>
<b>11. Abrevieri</b>	<b>pag. 311</b>

## Introducere

### Caracterizarea generală a tezei

**Actualitatea temei.** În arealul creștin ortodox icoana a cunoscut mai multe secole de dezvoltare, constituind un domeniu, care, pe parcursul secolelor XIX-XX, a fost cercetat sub multiple aspecte: istoriografice, iconografice, iconologice și semantice. Studiile efectuate au dezvăluit și conturat un tablou complex și, în același timp, unitar al uneia dintre cele mai vechi arte de inspirație creștină.

Astfel, savanți din Rusia, Franța, Germania, Bulgaria și Serbia, Grecia și România au manifestat un deosebit interes în studierea izvoarelor iconografice, ca sursă inițială în urmărirea evoluției icoanei, stabilind legătura dintre „logos”-ul biblic și imaginea pictată a icoanelor.

Interesul pentru cercetarea icoanei basarabene apare mult mai târziu decât în alte regiuni ale lumii ortodoxe, și doar începutul secolului XX poate fi considerat drept punct de plecare tardiv în cunoașterea acestui gen al artei medievale, gen care a marcat cele mai strălucite epoci ale Moldovei istorice.

Printre primele studii, care au abordat tangențial unele aspecte ale icoanei basarabene este «История Ново-Немецкого Свято-Вознесенского монастыря», scrisă de Arhimandritul Gurie în anul 1911. Aici se amintește despre iconostasul și icoanele pentru biserica „Înălțarea Sfintei Cruci” din Chițcani, comandate lui Serghei Verhovțev și executate de acesta la Sanct-Petersburg în 1871.

Informații mai detaliate referitor la icoane apar mult mai târziu și se datorează activității „Comisiunii monumentelor Istorice. Secția din Basarabia”, care editează, în anii 1924, 1928 și 1931, trei volume ale anuarului cu materiale semnate de Ștefan Ciobanu, Nicolae Țiganco, Ștefan Berechet și Petre Constantinescu-Iași. Ulterior, aceleași probleme le abordează și Paul Mihailovici în „Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia” (1940).

În perioada postbelică, pe parcursul a cca cinci decenii, icoana, ca și arta medievală, în general, a fost scoasă din circuitul valorilor culturale, devenind un domeniu interzis și închis pentru publicații sau expunere.

Închiderea locașelor de cult și distrugerea masivă a icoanelor în aceste timpuri au determinat apariția unor lacune serioase în cunoașterea celor mai reprezentative opere de artă medievală, pierderile fiind irecuperabile.

Chiar și constituirea Fondului de artă medievală de pe lângă Muzeul de Stat de Arte Plastice al RSSM în anul 1968, care pe parcursul mai multor ani a fost inaccesibil, nu poate completa astăzi decît o parte infimă în cunoștințele noastre privind evoluția icoanei în spațiul Pruto-Nistrean.

Faptul este cu atît mai regretabil, cu cît studierea și cercetarea icoanei în prima jumătate a secolului XX a fost un compartiment prestigios pentru mai multe țări din arealul creștin-ortodox, cum ar fi România, Bulgaria, Serbia, Rusia, unde au apărut numeroase publicații la această temă.

Colecțiile muzeale din Republica Moldova, care au servit drept reper de studiu pentru prezenta teză nu reflectă plener evoluția icoanei basarabene pe parcursul mai multor secole. Au fost depistate icoane din secolele XVI-XVIII, care poartă amprenta școlilor de artă athonită, bulgară sau polonă, cu evidente influențe occidentale în tratare, dar care nu proiectează integral particularitățile stilistice, ale anumitor epoci.

Aceste opere, descrise pe parcursul tezei, servesc drept fundal pentru icoana basarabeană din secolul al XIX-lea – cea mai numeroasă și mai diversă în patrimoniul păstrat pînă astăzi.

Un secol de dezvoltare a icoanei basarabene într-un cadru temporal tardiv de artă medievală, cînd în alte regiuni ortodoxe icoana deja era promovată și practică de artiști plastici profesioniști, conturează specificul și particularitățile icoanei autohtone, determinate în mare parte de situația istorică a Basarabiei, în calitate sa de gubernie a Imperiului țarist.

Dar pe fundalul dramatic al istoriei secolului XIX, icoana basarabeană denotă o continuare a tradițiilor artei medievale din secolele anterioare, la care se adaugă interferențele și influențele stilistice ale gravurii în lemn, ale reliefului pictural, care demonstrează atît apogeul dezvoltării sale, cît și declinul ei într-o epocă tîrzie a evului mediu.

„Icoana basarabească din secolul XIX” este prima lucrare din Republica Moldova care abordează, sub diverse aspecte, particularitățile evoluției acestui gen de artă, urmărind constituirea principalelor modele iconografice și dependența lor de mediile rustice sau monastice în cadrul cărora au apărut.

Un rol important în dezvoltarea acestor aspecte se datorează și analizei comparative a icoanei basarabene cu icoana ucraineană, athonită, bulgară, poloneză și rusă din secolul al XIX-lea. Astfel au putut fi evidențiate subtilitățile iconografice particulare ale operelor autohtone.

**Scopul principal** al lucrării a fost determinat de importanța includerii în circuitul de valori al patrimoniului național și european al unor opere puțin cunoscute și cercetate, cum sunt icoanele din Basarabia create de zugravii autohtoni pe parcursul unui secol, și care prezintă un interes deosebit prin certa lor valoare artistică.

Sub alt unghi de vedere în veacul al XIX-lea se constată o ascensiune evidentă în dezvoltarea icoanei basarabene, care neînregistrată în altă regiune a creștinătății ortodoxe.

Cercetarea acestui fenomen unic a fost axată pe realitățile ce țin de existența și apartenența icoanelor – din bisericile de lemn sau de piatră, aflate în ambianța mănăstirilor, pictate de zugravi populari sau de cei de la mănăstiri. În fiecare caz este accentuat specificul și particularitățile comune ale icoanelor, care au servit drept suport pentru icoana basarabească.

În lucrare este urmărită și evoluția procedeelelor plastice utilizate în pictura icoanelor, care diferă de la un mediu la altul, concomitent alcătuindu-se și un „portret” social al zugravilor și comanditarilor, relevând tendințele generale, caracteristice pentru anumite perioade .

O caracteristică distinctă a tezei se referă la problema atribuirii icoanelor, la interferențele de ordin stilistic, cum ar fi elementele renascentiste, baroce sau clasicizante, care au fost prezente, în pictura icoanelor de-a lungul secolelor și au o proveniență occidentală.

De asemenea, în egală măsură este urmărită și influența stampe gravate asupra icoanei – fenomen indispensabil, semnalat pe întreg parcursul secolului al XIX-lea.

O latură aparte o constituie studiul comparativ al icoanei basarabene cu cea rusă sau ucrainenă și bulgară, care îi determină originalitatea și specificul ei național .

Aceste repere au determinat și logica structurală a tezei, care constă din introducere, patru capitole, concluzii ,catalogul de icoane, bibliografie, cuprinzând 314 pagini inclusiv și ilustrațiile respective la text.

**Suportul metodologic și teoretico-științific al tezei** îl constituie elaborările în domeniul iconologiei și al iconografiei întreprinse, pe parcursul secolului XX de cunoscuți savanți europeni.

Astfel, lucrările semnate de N. Kondakov, N. Pokrovskii, V. Lazarev, D. Ainalov și M. Alpatov (Rusia), A. Grabar, P. Evdochimov, L. Bauyer, L. Brehier, G. Millet, L. Ouspensky (Franța), S. Rodojic și E. Tomov (Serbia și Bulgaria), N. Iorga, V. Vătășianu, G. Oprescu, I.D.Ștefănescu, V.Grecu (România), au constituit suportul metodologic al tezei, reeșind din faptul că icoana a reflectat în permanență un spectru general al gândirii și mentalității medievale, cuprinzând corelațiile dintre „logos-ul” biblic și simbolistica imaginilor, interpretate în formele limbajului artistic universal.

Acest moment este reflectat în icoană de structura specifică a compoziției, de un înalt nivel de abstractizare a formei și comprimare a ideii, care depășește narativismul textelor biblice.

În elaborarea conținutului cercetărilor a fost aplicată abordarea comparativă a modelelor iconografice în diverse genuri ale artei medievale, îmbinată cu elemente de analiză și sinteză, raportate la izvoarele și semnificațiile stilistice ale operelor din diferite regiuni ale creștinismului ortodox.

**Caracterul științific original** al tezei este impus de însăși necesitatea cunoașterii unui domeniu al artei medievale, care anterior, în perioada interbelică a fost studiat insuficient, ca mai apoi, în timpurile sovietice să fie ignorat și

interzis pentru cercetări. Astfel, pînă astăzi nu au fost cunoscute nici piesele de referință ale secolului al XIX-lea, nici numele unor zugravi autohtoni ca Ioan Iavorschi, Iezechil sau Gherasim, care să fie integrate în panorama istorică și culturală a Basarabiei din secolul al XIX-lea.

Lucrarea de față elucidează lacunele existente la acest capitol conturînd un tablou veridic al evoluției icoanei basarabene în raport cu alte genuri ale artei, specifică particularitățile comune și distinctive ale icoanei din Basarabia comparativ cu alte regiuni ale lumii ortodoxe.

Caracterul novator al tezei este determinat și de punerea în circuitul de valori europene a icoanei autohtone, care în pofida circumstanțelor istorice, și-a menținut originalitatea și și-a demonstrat calitățile sale artistice, într-o perioadă de declin a artelor medievale.

**Semnificația și valoarea aplicativă a lucrării** o demonstrează conținutul și operele analizate și studiate, care au fost create pe parcursul secolului XIX în Basarabia, completînd astfel istoria culturii noastre cu unul dintre cele mai importante capitole. Creațiile valoroase ale zugravilor populari anonimi sau ale zugravilor mănăstirești ilustrează în mod pregnant absurditatea afirmațiilor funcționarilor ruși, că „...Basarabia n' are cultura ei”.

Rezultatele investigațiilor efectuate pot completa compartimentele și capitolele din Istoria culturii din secolul al XIX-lea, pot fi introduse în Istoria artelor plastice sau utilizate în calitate de prelegeri la instituțiile superioare de specialitate din Republica Moldova.

Importanța acestei lucrări se referă și la necesitatea includerii artei basarabene într-un circuit mai larg al valorilor sud-est europene.

**Aprobarea rezultatelor investigațiilor.** Lucrarea a fost elaborată și realizată conform planului de cercetări științifice al Institutului Studiul Artelor al Academiei de Științe a Moldovei în cadrul secției „Arte plastice”.

Tezele principale ale materialului au fost expuse în patru monografii (Ghid de monumente și situri istorice din Republica Moldova, Chișinău, 1998; Patrimoniul cultural al Republicii Moldova -coautor, editor și coordonator din

partea Agenției de Francofonie, Paris, Chișinău, 1999; Arta plastică modernă din Basarabia, Chișinău, 2000, și Icoane vechi din colecții basarabene, Chișinău, 2000), cu un volum total de 35 c. a., extinse și aprofundate în 16 articole științifice publicate la Chișinău și 5 – în străinătate (Moscova, București, Cluj-Napoca) cu un volum total de 55 c. a.

Suplimentar, rezultatele investigațiilor privitor la evoluția icoanei basarabene din secolul XIX au fost prezentate în cadrul a opt conferințe internaționale, care au avut loc la Chișinău, Suceava, București, Alba-Iulia, Sibiu și Cîlnic, cu un volum de 3,8 c. a.

Din punctul de vedere al unui istoric, nimic nu e mai puțin real decât clipa prezentă, mai ireal decât viitorul pe care nu-l știm și mai real decât trecutul, pe care, adăugăm noi, îl interpretăm din punctul de vedere al gândirii și mentalității zilei de azi.

Pornind de la aceste considerații putem afirma, că icoana constituie la moment, un vast depozitoriu cu cele mai elocvente mărturii privitor la diversele medii sociale și culturale în care a apărut opera.

Însă, pentru identificarea acesteia și a rolului ei într-un strat cultural neomogen, avînd drept repere apariția primelor icoane bizantine din secolele IV-VI d. Hr., ne confruntăm cu o serie de obstacole, unde materialul iconografic brut și interpretarea sa iconologică este diferită de la caz la caz și adeseori nu poartă în esență matricea arhetipală a originilor.

Acest moment poate fi demonstrat, incluzînd în circuitul de valori artistice mult pătimita icoană basarabeană, în faza sa tardivă de dezvoltare, limitîndu-ne doar la secolul al XIX-lea.

Cercetarea acestui strat al culturii naționale devine o necesitate vitală atunci, cînd vorbim de o oarecare paradigmă artistică în spațiul basarabean, distanțat din punct de vedere politic, economic și cultural de Principatele Românești și istoria lor comună, anterioară, și care a călăuzit icoana pe un făgaș aparte.

Este cunoscut faptul, că în Basarabia secolului XIX nu au fost ateliere mănăstirești de zugravi, sau cel puțin, sunt lipsă sursele documentare, care ar proba



existența lor. În cazul dat, ni se pare obiectiv abordarea empirică a aspectului, fiind cunoscut circuitul amplu de icoane populare și preponderența lor în mediul culturii religioase basarabene. De obicei, această cale era determinată de imitarea unor modele în pictura de icoane sau de stampele tipărite de pe gravura pe lemn, parcurgându-se drumul de la însușirea procedeelor plastice pînă la atingerea nivelului artistic al prototipului.

Într-un alt context, dar care este aplicabil și în cazul nostru, privitor la icoana basarabeană, E. Panofsky menționează: „... dacă meșteșugarul privește mereu către ceea ce face , folosindu-se de atare paradigmă, el va realiza ideea și însușirea (dynamis) acelu lucru care va fi săvîrșit astfel în întregime și în chip necesar frumos”<sup>1</sup>.

Cele spuse de savantul american fără îndoială poate fi utilizabil și în contextul icoanei autohtone, deoarece asemenea cazuri vor fi puse în discuție ulterior, în cadrul altor capitole ale lucrării de față.

Cert rămîne faptul că, pe lîngă zugravii cu pregătire specială, probabil, în atelierele mănăstirești de peste Prut, după cum ne-o demonstrează operele lui Ioan Iavorschi, Iezechil și ale lui Gherasim Zugravul, care mai purtau, alături de nume și atributele nominative călugărești, cum ar fi „ieromonah” sau „iereu” și care se aflau în minoritate, majoritatea lucrărilor aparțineau tagmei de anonimi populari din mediul rustic, pentru care icoana a fost o posibilitate de aplicare a formelor esteticii populare, realizările lor fiind marcate de un deosebit arhaism și naivism poetic.

Către jumătatea secolului al XIX-lea acestor două categorii li se adaugă a treia, care îi avea în calitate de protagoniști în zugrăvitul icoanelor pe artiștii plastici cu studii la școlile de artă din Odesa sau Sankt-Petersburg, dar implicarea lor în acest domeniu rămîne minimă pînă la începutul secolului XX, cînd sunt realizate cele mai multe picturi murale în bisericile de piatră, numărul cărora se echivalează cu cel al bisericilor de lemn.

Din aceste considerente (interioarele bisericilor de piatră, după specificul tencuielii necesită anume pictura murală) în Basarabia este solicitat Pavel

Șilingovschi, pentru realizarea picturii interiorului bisericii de vară a mănăstirii de la Hîrjăuca, executînd și cîteva icoane pentru biserica mănăstirii Noul Neamț din Chițcani.

Pavel Piscariov decorează cu picturi murale bisericile: „Sfînta Vineri” sau „Înălțarea Domnului” din Chișinău și repictează catedrala „Schimbarea la Față” din Tighina.

Simptomatic, că pentru biserica de la Cuhureștii de Sus, Alexei Șciusev, autorul proiectului, îi comandă un ciclu de icoane Nataliei Gonciarova, cunoscutei avangardiste ruse (două icoane cu semnătura ei au aparținut pe timpuri inginerului basarabean Drăgoiu și se mai păstrează la moment în Muzeul Ucrainean de Arte Plastice din Odesa).

Pe tot parcursul existenței sale arta icoanei, în general, a fost dominată de „logos-ul” biblic, reflectat în aspecte, care i-au motivat și argumentat viabilitatea.

După cum s-a exprimat cunoscutul cercetător-teolog Paul Evdochimov în cartea sa „Arta icoanei o teologie a frumuseții”, icoana este revelația, intuiția și contemplarea, ca repere dintre interacțiunea cuvîntului și a imaginii, ce se identifică astfel prin transcendența și imanența divină, icoana prezentîndu-se, ca „...o neîmplinire a lumii noastre. „,<sup>2</sup>

În ierarhia sistemului teologic privitor la icoană, imaginea sau reprezentările ei întotdeauna au fost un simbol care dezvăluie „cuvîntul lăuntric”, purtător al unui mesaj ascuns, misterios, transcedental, unind cele două lumi: cea văzută, existentă și cea nevăzută ideală, pămîntească și cerească, contopindu-se una în cealaltă”.<sup>3</sup>

Arta icoanei presupune o abstractizare a logos-ului imaginii, o transfigurare, plastică a realului, motivată de respectarea cadrului canonic, ce ține de spiritualitate.

Toate aspectele semantice ale icoanei conțin anumite particularități, care au favorizat și stimulat dezvoltarea acestei veritabile teologii vizuale.

Avînd la dispoziție un sistem iconografic rigid, auster și limitat, zugravul medieval reușește să depășească canoanele teologice, tratînd compozițiile după bunul său plac, în deplină concordanță cu elementele lumii reale, dar subordonate

echivalentelor spirituale, modificând ritmul structurii compoziționale, contururile, liniile geometrizzate sau ondulate, repartizarea culorilor, care erau întotdeauna purtătoare ale unei maniere stilistice, unice pentru fiecare artist, obținând în consecință să adauge gradul său de noutate, față de operele create anterior.

Astfel, simbolul marchează mai multe elemente ale icoanei. Culoarea, de exemplu, crea distanțele între planuri și figuri, accentuând în parte importanța fiecărei figuri sau al obiectelor prezente în compoziție, asociindu-se cu sensul lor și cu exigența spirituală. Cu excepția unora (de exemplu aurul, purpura, azurul) culorile pot fi utilizate în funcție de temă, de școală sau de sensul compoziției.<sup>4</sup>

Spațiul icoanei este constituit întotdeauna printr-o „perspectivă inversă”, liniile fiind orientate cu punctul său de plecare înspre cel, care contemplează icoana, creând impresia că personajele se îndreaptă spre el.

Episoadele incluse în compoziția icoanei urmează o ordine lăuntrică, care poate să nu coincidă cu mersul firesc al textului biblic.

Încă un element important al limbajului plastic al icoanei se referă la imaginile figurative ale scenelor. În exclusivitate toate reprezentările sunt aplatizate, lipsite de conturul corpului uman. Fețele sfinților impresionează prin expresivitatea ochilor mari cu privire fixă, oferindu-le posibilitatea să vadă cu privirile ceea ce există dincolo de realitatea acestei lumi.

În același context interpretează canonul și executarea figurilor frontale nemișcate în compoziția icoanei, ilustrând în mod elocvent paradoxul limbajului mistic prin „mișcare nemișcată”, unde orice descriere își vedește imposibilitatea, ea fiind redusă la strictul necesar al unei chemări.

După cum menționează P. Evdochimov în arta universală „...icoana va avea un loc aparte, așa cum Biblia se va pune deasupra literaturii și poeziei universale”.<sup>5</sup>

Istoria icoanei a acumulat cca un mileniu și jumătate de existență, fiind studiată și cunoscută într-un areal, ce depășește cu mult granițele creștinismului ortodox și timpurile în care a fost creată.

Având drept suport un program de idei, specifice fiecărei epoci în parte, el a fost determinat de împrejurările politice și economico-sociale în care substratul

teologal al imaginilor a jucat un rol secundar, fiind depășit de „... structura socială specifică, în cadrul căreia principiul ierarhiei era aplicat cu strictețe” .<sup>6</sup>

Aplicarea, în acest context, a analizei iconografice și acelei formale ne permit să constatăm, că, pe parcursul secolelor icoana a suportat o codificare riguroasă, care explică rigiditatea ei, dar și măiestria nuanțelor de expresie.

Pe fundalul unei concepții cu substrat teologal canonul artistic a devenit un procedeu de unificare stilistic, demonstrat cu relevanță de toate fazele evolutive, cunoscute în Bizanț, iar mai apoi în Țările Balcanice, România, Rusia etc.

Cele spuse mai sus au fost demonstrate de centrele periferice ale bizantinismului, fiecare acceptând modalitățile sale de realizare a programelor iconografice, cu particularitățile sale comune și specifice, dar în general aceste calități corespundeau necesităților de a crea o viziune asupra lumii cerești, eterne și ancestrale.

Sub acest aspect, chiar dacă este vorba de un fenomen deja depășit, cum este icoana basarabeană din secolul al XIX-lea, reperele susmenționate rămân veridice și aplicabile, deoarece rigiditatea canoanelor stabilite nu diminuează rolul și importanța manierelor stilistice, izvorâte din tradițiile folclorice ale poporului, apropiindu-le cât mai discret de originile icoanei.

De aceea, icoana cu subiectul reprezentat, ca și pictura laică este un indicator concret al unor anumite epoci, exteriorizate prin imagini, purtătoare ale unor elemente spirituale, ce aparțin deopotrivă zugravului și timpului social, condiționându-le și fiind condiționate de acestea.

Pornind de la niște intenții similare, bazate pe canoanele iconografice anterioare, icoana basarabeană din secolul XIX a stabilit o nouă optică, ajungând în consecință la alte rezultate, departe de formele primare ale reprezentărilor iconografice.

Ceea ce a fost creat în arta Moldovei medievale în icoana timpurilor precedente, este continuat la nivel de tradiție, ce nu se înscrie ca un adaos evident, secolul XIX având motivele sale istorice pentru a dezvălui o nouă viziune și o nouă opțiune a icoanei, într-o nouă epocă.

Restabilirea tabloului, pe cât de posibil veridic al icoanei basarabene, se bazează pe monumentele (icoanele) investigate, urmărind recrearea motivată a unui sistem coerent și elastic, unde opera constituie materialul primar, iar inscripțiile icoanei ca instrument al cercetării – în calitate de material secundar, care în comun, alături de sursele documentare ale epocii vor reconstitui fenomenul ca atare.

Icoana basarabească din secolul al XIX-lea constituie un compartiment specific al culturii autohtone, depășind cu mult limitele cunoașterii noastre despre arta icoanelor din diverse regiuni ortodoxe ale aceluiași timp.

Cauzele paradoxului artistic, când în Basarabia, către apusul artei medievale se cunoaște o înflorire neîndoielnică a acestui gen de artă, iar în țările ortodoxe din Balcani, Rusia și Ucraina se dezvoltă pictura religioasă, profesată de pictorii laici sau icoanele devin o producție tirajată în atelierele rusești din Moscova, nu pot fi explicate și motivate prin lipsa unei ambianțe culturale, diverse vis-a-vis de alte spații ale creștinismului.

Ascensiunea efervescentă a icoanei populare, care domină arta religioasă în Basarabia, lipsa atelierelor de zugrăvi mănăstirești, care erau caracteristice pentru centrele monastice ale Moldovei medievale au favorizat apariția unor zugrăvi autodidacți, proveniți din rîndul meșterilor populari, care au marcat prin talentul lor cea mai frumoasă pagină a icoanei basarabene. Numele unor așa artiști, cum ar fi Ioan Iavorschi, Mihail Leontovici, Iezechil, Dămășcanu, al zugravului Gherasim și al sculptorului Stefan, precum și al multor alții anonimi promovatori ai unor viziuni rustice, prezente în icoana acestor vremuri, marchează atât apogeul cât și declinul artei medievale tardive – proces demult depășit în alte regiuni ortodoxe.

Explicația acestui fenomen o depistăm în istoria specifică a acestui ținut, parte integrantă a Moldovei medievale, iar după 1812 – anexată în calitate de gubernie la Rusia țaristă.

Consultînd izvoarele istorice privitor la situația Basarabiei în secolul al XIX-lea, constatăm o imagine destul de vagă a culturii din ținut, bîntuit în permanență de războaie.

Zamfir Arbure în „Basarabia în secolul XIX”<sup>7</sup> tratează problemele sub aspectul socio-economic, cultural și istoric, dar în voluminoasa sa monografie de 739 de pagini nu amintește nimic de icoana basarabeană sau de sursele, unde ar fi posibil să fie depistată.

Un aspect mai pronunțat al problemelor vizate conține „Cultura românească în Basarabia sub stăpânirea rusă „ de Ștefan Ciobanu,<sup>8</sup> care reflectă aspectul juridic al statutului Basarabiei, rolul și importanța tipăriturilor bisericești, a cărților didactice, a Seminarului Teologic, precum și despre apariția teatrului românesc și scriitorii basarabeni din secolul al XIX-lea. Despre icoane, ca și în alte izvoare, cercetătorul nu amintește nimic.

Următoarea monografie mai apropiată de subiectul nostru este „Istoria bisericii din Basarabia în veacul al XIX –lea sub ruși”, scrisă de Nicolae Popovschi și tipărită la Chișinău în 1931.

Ca sursă istorică și documentară cartea lui N. Popovschi consacrată bisericii și culturii basarabene merită cea mai înaltă apreciere și pe parcurs vom face referințele respective, deoarece datele incluse în text ne permit parțial să reconstituim panorama istorico – culturală a Basarabiei din secolul XIX și fundalul dezvoltării icoanei basarabene din această perioadă.

O ultimă sursă de informații a servit și „Istoria Basarabiei” de Ion Nestor, republicată la Chișinău în anul 1991 și care repetă mai multe aspecte preluate din izvoarele precedente.

În plan general o analiză succintă a istoriei Basarabiei necesită câteva repere semnificative pentru cercetarea artei icoanei autohtone și care au creat ambianța necesară.

Sub aspect general una dintre condițiile primare ale existenței icoanei basarabene îl constituie tradiția și legăturile ei cu icoana moldovenească medievală într-un context istoric specific.

A. Boldur, în „Istoria Basarabiei”, delimitează trei perioade relevante, care au marcat toate aspectele vieții în ținut pe parcursul unui secol. După părerea sa fiecare epocă începe „...după un războiu”<sup>9</sup>.

Prima perioadă se datorează războiului ruso-turc din anii 1806-1812, când Basarabia este anexată de Rusia țaristă – consecință a Tratatului de Pace de la București (1812) semnat în grabă de ruși, care cunoșteau intențiile lui Napoleon .<sup>10</sup>

Aceste evenimente au „...îngreuiat asimilarea Basarabiei și lăsată în seama funcționarilor locali” .<sup>11</sup> A doua etapă se referă la reformele sociale – 1856-1864, care se sfârșește cu introducerea zemstvelor și cu revoluția din 1905 în Rusia.

Cea de-a treia perioadă se începe cu realizarea ideilor revoluției din 1905 despre delimitarea puterii țarului și alegerile din Duma de Stat .<sup>12</sup> Evident toate aceste perioade se reflectă și în istoria Basarabiei.

Conform Legii din 2 august 1812 locuitorii Basarabiei beneficiau de scutiri de orice impozit timp de 3 ani, de serviciu militar, păstrînd și conducîndu-se de legile anterioare .<sup>13</sup>

În anul 1818 intră în vigoare Legea despre „Așezămîntul organizării oblastei Basarabiei”, care prevedea autonomia provinciei, ca și în cazurile cunoscute referitor la Finlanda, Polonia și Georgia,<sup>14</sup> autonomie suspendată peste 10 ani, în 1828 .<sup>15</sup>

De la bun început relațiile dintre nobilimea basarabeană și gubernatorii ruși erau destul de tensionate. Astfel „... în petiția boierilor moldoveni înaintată guvernului rus la 1813 se specifica că este o mare calomnie a spune, că Basarabia n'are cultura ei” .<sup>16</sup>

Este bine cunoscut și conflictul dintre nobilimea basarabeană și vice-gubernatorul Basarabiei F. Vighel (1825), care a fost boicotat și după 6 luni rechemat din funcție.

În memoriile sale baronul menționa: „...Nimeni din nobilii moldoveni, în acest timp, nu se interesa de Rusia. Viena era obiectul intereselor lor, iar de la 1830 – Parisul „ .<sup>17</sup>

Sub alt aspect această perioadă este marcată profund de activitatea Mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni. Două momente însă – înființarea Seminarului teologic din Chișinău (1813) și a Tipografiei Eparhiale (1814) au conturat direcțiile prioritare ale culturii în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Aceste evenimente au avut ulterior o influență directă asupra vieții în așezămintele monastice și parohiile Basarabiei, deoarece statistica respectivă indică o situație mai mult decât deplorabilă.

Al. Boldur amintește ca „...înainte de anexarea Basarabiei se aflau în ea 40 de mănăstiri și schituri” care, cu introducerea administrației rusești..., nu toate mănăstirile puteau să-și ducă existența și unele din ele au fost desființate.” În continuare savantul specifică, că „La anul 1862 se aflau în Basarabia 10 mănăstiri și schituri..., în jud. Chișinău și Orhei...”, unde „...viața – cu toate dispozițiunile luate de stăpânire în cursul întregului veac al XIX-lea – în aceste locașuri se schimbă prea puțin” .<sup>18</sup>

N. Popovschi reflectă alt moment al construcțiilor bisericești, menționând, că la 1812 „... în Basarabia erau 775 de biserici parohiale...”, iar „...Starea acestor locașe era foarte jalnică”, „...din numărul total abea 40 erau de piatră și una de cărămidă, restul însă – 734 – de lemn „ .<sup>19</sup>

Datorită îndemnului Mitropolitului G. Bănulescu-Bodoni „...în timp de opt ani (1813-1820) au fost începute, unele și isprăvite, aproape 200 de biserici noi. E drept că acestea aveau o construcție foarte simplă, cu temelie de piatră, cu pereți de lut, acoperite cu șindrilă, uneori cu paie sau cu stuf” .<sup>20</sup>

Activitatea lui G. Bănulescu-Bodoni este urmată de Dmitrii și Irinarh, către sfârșitul arhipăstoriei ultimului, în anul 1858 „...în eparhia Chișinăului erau 865 de biserici, dintre care 314 erau de piatră și 551 de lemn. Mai erau 15 capele de piatră, 23 de lemn, în cetăți erau 4 biserici și capele, în 21 de mănăstiri erau 31 de biserici de piatră și trei de lemn” .<sup>21</sup>

Situația deplorabilă în care se aflau așezămintele bisericești în această „primă perioadă – de la anexare, în 1812 – până în anul 1856”<sup>22</sup> se ilustrează și de clerul basarabean dintre care, „... la 1822 – 31 de protoierei și 1064 de preoți – numai zece, abea, aveau studii complete seminariale, și doi isprăvise clasa filosofică a seminarului, iar restul erau cu școală inferioară sau chiar cu pregătire de acasă” .<sup>23</sup>



Înfrîngerea suferită de Rusia în timpul războiului din Crimeea cu turcii, în anii 1853-1856, se soldează cu retrocedarea părții de sud a Basarabiei cu județele Cahul, Bolgrad și Ismail, care au trecut la Moldova. Concomitent se retrocedează și bisericile: din ținutul Chișinău – 2; din Cahul – 39; din Bolgrad – 37; din Ismail- 18, iar din județul Cetatea Albă – 25; .<sup>24</sup> Astfel numărul bisericilor basarabene s-au micșorat cu 124 de edificii, care au fost reîntoarse Rusiei după războiul ruso-turc din anii 1877-1878 .<sup>25</sup>

N. Popovschi mai menționează că „...la 1882 în Basarabia erau la evidență 1016 biserici, dintre care 616 de piatră, 400 de lemn, ...” .<sup>26</sup>

Chiar dacă ne limităm doar la aceste statistici, fără a mai aminti de revoltele grecilor și a românilor sub conducerea lui A. Ipsilanti și T. Vladimirescu (1820-1821) sau a războiului ruso-turc din 1827-1829 avem în fața noastră o panoramă istorică destul de complexă a Basarabiei din secolul al XIX-lea.

Pe acest fundal a avut loc evoluția icoanei basarabene, care constituie fenomenul principal al prezentului studiu.

Evenimentele citate au influențat direct și indirect icoana autohtonă.

În bisericile de lemn, care dominau în permanență în localitățile rurale, icoanele erau pictate de meșterii populari. Despre acest moment ne vorbește numărul impunător de opere, de factură naivă din secolul XIX, colectate în afara locașurilor monastice. Datorită situației politice existente în Basarabia și a succesiunii evenimentelor, Mitropolia nu s-a implicat în privința legiferării stricte, canonice a iconografiei subiectelor religioase, deoarece nici la Seminarul Teologic din Chișinău nu a existat, ca obiect de studiu, iconografia sau pictura religioasă.

Sub alt aspect, cazul cu zugravul Ioasaf de la mănăstirea Noul Neamț, sau mai timpuriu – cel al lui Gherasim, Iavorschi sau Iezechil ne vorbesc elocvent, că în mănăstirile basarabene nu au existat ateliere de iconari, toți călugării – zugravi, foști meșteri populari, au deprins această meserie copiind icoanele mai vechi sau gravurile pe lemn, care aveau o răspândire destul de mare în secolul al XIX-lea. Odată cu construcția bisericilor din piatră icoanele din locașurile de lemn erau transferate, adăugându-se la cele noi, comandate pentru finisarea și sfințirea

hramului. Situația rămîne neschimbată pe tot parcursul veacului, deoarece numărul mic de icoane pictate de pictorii cu studii artistice, cum ar fi M. Alexandrov, F. Maleavin, T. Răileanu și P. Piscariov erau insuficiente pentru a acoperi necesitățile existente.

Chiar și unele comenzi la Sanct-Petersburg sau Odesa nu salvau situația, favorizînd dezvoltarea și evoluția maximă a icoanelor populare, lucru de care, ulterior, ne vom convinge cu siguranță.

De la începuturi și pînă la apusul său arta icoanei, în general, a fost dominată de „logos-ul” Bibliei, avînd cîteva aspecte, care i-au direcționat existența.

După spusele cunoscutului cercetător-teolog al icoanei Paul Evdochimov, rostul icoanei se referă la „...ceea ce cuvîntul spune, imaginea ne arată în tăcere”, iar „...cuvîntul în biblie este calea spre perfecțiune, dar care poate fi atinsă doar prin imagini vizuale, și care presupun drumul parcurs de la cuvînt pînă la perfecțiunea ideală și oferă posibilitatea de a contempla, sau imaginea este forma prin care se întruchipează ideea, multe dintre aspectele cărei rămîn însă tainice, ascunse...”<sup>27</sup>

În contextul general al artei religioase din mediul creștin ortodox al secolului al XIX-lea, icoana nu s-a făcut prin nimic remarcată. În aproape toate țările, unde timp de secole a dominat această formă a ideologiei creștine medievale, acest veac rămîne ca timp al unei decăderi totale. Momentul indicat se urmărește în icoana sîrbă și bulgară, în cea română și ucraineană, inclusiv în cea rusă, unde în ateliere speciale se tirajau cu miile așa numitele „icoane cu fond roșu”. Desigur, fenomenul nu se extinde și asupra icoanelor rusești de factură „lipovenească” sau de „rit vechi ortodox”, unde tradiția este consecvent urmată pe tot cuprinsul secolului.

Cauzele sunt arhicunoscute. Au apărut artiști plastici, care se specializează în pictura religioasă, abordînd în icoană o tratare specifică pentru arta europeană, care a transformat motivul iconografic într-o veritabilă scenă de gen, distanțîndu-se pronunțat de conservatismul tradițional al icoanei ortodoxe.

Dar toate aceste momente nu afectează direct arta icoanei populare. Atît în Basarabia, în România, Ucraina și în spațiul balcanic, cu excepția Rusiei, unde

acest gen nu a fost practicat, icoana populară rămîne un domeniu răspîndit al mediului rural, unde locuiau și autorii lor.

Icoanele pe sticlă, icoanele – stampă, icoanele naive, caracteristice pentru regiunea de Est a Europei au devenit un eveniment dominant, dar care a marcat îndeosebi arta icoanei basarabene.

După părerea cercetătorilor M. Musicescu și E. Lăzărescu (Colecția de artă veche românească, în „Arta plastică”, 1965, nr. 5, p.p.3-13) tipurile iconografice ale icoanelor pot fi împărțite în patru categorii, fiecare avîndu-și rostul său în ierarhia cultului.

Primul tip – tipul izolat în care este reprezentat cîte un singur personaj, înscris, de obicei, într-un cadru arhitectonic închis.

Următorul model reprezintă tipul de grup cu caracter simbolic, atemporal.

Cel de-al treilea formează tipul de grup deschis, cu multe personaje, dar care înfațisează un singur moment dintr-o narațiune și al patrulea se referă la timpul narativ dezvoltat care redă o succesiune de scene într-o singură unitate compozițională.

Avînd un caracter general această compartimentare își are logica sa aplicativă, utilizabilă în fiecare caz aparte.

De exemplu, primei categorii de modele îi aparțin iconografiile Sfintei Paraschiva, Maicii Domnului cu Pruncul, Iisus Hristos, Sfîntului Nicolae, Sfintei Varvara etc., celui de-al doilea tip, corespunzîndu-i tipul iconografic al „Deisisului”, „Sfintei Treimi”, „Soborul Îngerilor” ș.a.

În cazul celui de-al treilea model se includ toate scenele și motivele care ilustrează marile sărbători religioase și de obicei formează cadrul principal al iconostaselor.

Al patrulea compartiment ilustrează de obicei toate compozițiile ce reflectă desfășurat un subiect, unde personajul principal este încadrat cu scene din viața sa, cum ar fi tipul iconografic al Sfintei Varvara sau al lui Iisus Hristos.

Această clasificare ne permite să urmărim mai îndeaproape evoluția icoanei basarabene prin prisma analizei tipurilor iconografice constituite anterior.

Deoarece analiza, de exemplu, a unei icoane cu „Deisis”, în cazul existenței doar al unei opere ar fi imposibilă fără a coordona un număr mare de icoane cu motive similare și a le interpreta în baza datelor generale cu privire la perioada, locul și timpul cărora le aparține.

Sub acest aspect icoana basarabească din secolul al XIX-lea reprezintă o certă valoare culturală națională care reprezintă și reflectă o anumită atitudine religioasă, la nivel social și cultural, care a păstrat și amprenta personificată a zugravului, caracteristică manierei individuale de a vedea și a reda lucrurile.

Descoperirea și interpretarea acestor valori simbolice, care adeseori rămân necunoscute zugravului și nu se referă direct la motivul iconografic reprezentat, este condiția majoră în restabilirea, pe cât de posibil veridic al tabloului evoluției icoanei basarabene din secolul XIX.

#### Note

- 
- <sup>1</sup> Panofski E., *Artă și semnificație*, Buc., 1980, p. 11  
<sup>2</sup> Evdochimov P., *Arta icoanei o teologie a frumuseții*, Buc., 1992, p. 18  
<sup>3</sup> Op. cit., p. 78  
<sup>4</sup> Ibidem, p.p. 193, 196  
<sup>5</sup> Idem, p. 80  
<sup>6</sup> Lazarev V., *Istoria picturii bizantine*, Buc., 1980, Vol. I, p. 10  
<sup>7</sup> Arbure Z., *Basarabia în secolul XIX*, Ed. a II, Chișinău, 2001  
<sup>8</sup> Ciobanu Șt., *Cultura românească în Basarabia sub stăpânirea rusă*, Chișinău, 1923  
<sup>9</sup> Boldur A., *Istoria Basarabiei*, Chișinău, 1940, p. 272  
<sup>10</sup> Ibidem, p. 273  
<sup>11</sup> Idem.  
<sup>12</sup> Ibidem, p. 272  
<sup>13</sup> Idem, p. 324  
<sup>14</sup> Ciobanu Șt., Op.cit., p. 17  
<sup>15</sup> Boldur A., Op.cit., p.332  
<sup>16</sup> Ciobanu Șt., Op.cit., p. 23  
<sup>17</sup> Boldur A., Op.cit., p. 453  
<sup>18</sup> Ibidem, p. 461  
<sup>19</sup> Popovschi N., Op.cit., p.29  
<sup>20</sup> Ibidem, p. 49  
<sup>21</sup> Idem, p. 50  
<sup>22</sup> Boldur A., Op.cit., p. 272  
<sup>23</sup> Popovschi N., Op.cit., p.45  
<sup>24</sup> Ibidem, p.p. 84, 85  
<sup>25</sup> Idem, p. 147  
<sup>26</sup> Idem, p. 113  
<sup>27</sup> Evdochimov P., Op.cit., p.p. 9, 11

---

## Icoana basarabeană și istoricul problemei

După cum a fost menționat în una dintre publicațiile mai recente, vis-a-vis de istoria icoanei medievale din Moldova și Basarabia<sup>1</sup> studierea acestui domeniu al artei are loc abea la începutul secolului XX. Oarecum, obiectivele principale ale publicațiilor din această perioadă de timp se refereau mai întâi la aspectele arhitecturale ale bisericilor, la istoricul lor și doar în treacăt sînt amintite icoanele.

De exemplu în ediția apărută la Chișinău în anul 1911 „Istoria Novo-Neamețkogo Sviato-Voznesenskogo monastărea”, semnată de Arhimandritul Ghurie, sunt amintite unele momente privitor la icoanele din acest locaș.

Aflîndu-se la Petersburg iegumenul Teofan a încheiat la 26 mai 1870 un contract „...cu unul dintre cei mai buni pictori... Serghei Verhovțev, pentru amenajarea iconostasului... și pictarea icoanelor pentru el în stil bizantin și alte icoane și cruci, în total pe 24.252 ruble”<sup>2</sup>.

Lucrările comandate în Rusia au sosit la Chițcani în august 1871 cînd la 18 noiembrie 1871 „... cineva a dat foc lăzilor unde se afla iconostasul...”, prevăzut pentru a fi amplasat în biserica „Înălțarea Sfintei Cruci”<sup>3</sup>.

Pentru o altă biserică – „Adormirea Maicii Domnului”, construită în toamna anului 1902, iconostasul a fost comandat la Odesa „...pictorului Academiei Imperiale de Științe – Șvaikevici...”, care l-a realizat pe parcursul unui an (1903)<sup>4</sup>.

Tangențial, despre unele icoane din biserica Armenească de la Cetatea Albă semnaleză Vasile Curdinovschi în „Spisoc drevneișih țerkvei Bessarabskoi gubernii”, publicat în „Trudî Bessarabskogo țerkovnego istoriko-arheologhiceskogo obșestva”<sup>5</sup>.

Informații mai detaliate însă, apar în publicațiile „Comisiunii Monumentelor Istorice. Secția din Basarabia”, în cele trei volume ale anuarului, editate în anii 1924, 1928 și 1931, scrise respectiv de Ștefan Ciobanu, Nicolae Țiganco, Ștefan Berechet și Petre Constantinescu – Iași, iar mai tîrziu, aceleași probleme le abordează și Paul Mihailovici în „Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia”<sup>6</sup>.

---

Dar și aceste date privitor la icoane, poartă un caracter descriptiv și secundar, descrierea și datarea icoanelor, denumirile lor fiind aproximative, iar în cazul lipsei inscripțiilor zugravilor sau ale comaditarilor- destul de arbitrare.

Ca și în cazurile anterioare obiectul principal al cercetărilor a fost istoricul bisericilor, stilurile la care puteau fi atribuite etc.

Pentru a motiva și exemplifica cele spuse mai sus vom încerca să facem o trecere în revistă a operelor amintite în publicațiile timpului.

Cele mai interesante mărturii despre podoabele care înfrumusețează bisericile sunt amintite în „Opisul obiectelor ce se păstrează în Muzeul societății Istorico-arheologice bisericesti basarabene din Chișinău 1923, redenumit și completat în anul 1925”<sup>7</sup>.

Fondată în 1904 și avându-l în calitate de secretar al Comitetului pe N. I. Halipa, Societatea a reușit să construiască pentru muzeu o impunătoare clădire cu trei etaje, 3 camere ale etajului doi fiind destinate pentru muzeu, care au fost repartizate astfel: 1 cameră – pentru veșminte și obiecte bisericesti; cea de a doua – pentru icoane, iar a treia – pentru cărți, portrete și vederi fotografice.

La acel moment în muzeu se aflau 86 de obiecte bisericesti, 92 de cărți și fotografii, și 100 de monede vechi.

În momentul editării catalogului (1925) muzeul devenise posesor a 537 de obiecte bisericesti și icoane, și 1578 de cărți, totalizând peste 2000 de exponate.

Compartimentul „Icoane” este divizat, având patru teme, după cum urmează:

- I. Icoane închinare Sfintei Treimi.
- II. Icoane consacrate Mântuitorului
- III. Icoane cu reprezentarea Maicii Domnului, și
- IV. Icoane cu înfățișările sfinților.

Printre icoanele, care se referă la limitele temporale ale secolului XIX întâlnim adeseori date, care indică nedeslușit denumirea icoanei și uneori – anul creării.

---

Astfel icoana „Sfintei Treimi ” (nr.53) primită de la preotul Teodor Rusu din s. Serbicieni, Hotin are anul 1819.

Dintre icoanele Mântuitorului „...icoana cu pruncul pe cruce și cu născătoarea de Dumnezeu, rugându-se (nr.79), a fost „... făcută în anul 1885...” iar „Icoana cu Pruncul Hristos pe cruce ?” (nr.242) – în 1861, pe pânză.

„...O altă icoană la fel ca cea precedentă, lucrată pe scândură în a. 1803 și cu o inscripție în partea de jos: „Minunea neobișnuită” se referă probabil, ca și anterioarele la iconografia „Crucificării lui I. Hristos”<sup>8</sup> .

Despre încurcăturile existente ale inventarului descris ne convingem ajungând pînă la numărul 145, unde figurează „Icoana Maicii Domnului dela 1732 – o răstignire a Mântuitorului”, care presupune probabil iconografia „Răstignirea lui Iisus Hristos”<sup>9</sup> .

Remarcăm că iconografia menționată este rar întâlnită în pictura icoanelor din arealul basarabean, cele mai timpurii făcînd parte din cinul sărbătorilor de la biserica Adormirea Maicii Domnului de la Mănăstirea Căpriană (secolul XVIII).

Printre alte exponate ale muzeului e prezentă și „Icoana Sfîntului Gheorghe, lucrată pe hîrtie și pusă în cadru, dela mănăstirea Neamțului Nou” (nr. 311)<sup>10</sup> . Această referință cu privire la o icoană tipărită în gravură pe lemn, denotă cu certitudine, că și la Mănăstirea Neamț, după 1800 au fost tipărite mai multe icoane pe hîrtie, moment cercetat, cunoscut și tradițional pentru Transilvania (Cornel Tatai – Baltă. „Incursiune în xilogravura românească. Secolele XXI-XIX”, în „Apolon,” Alba Iulia, 1979).

Descrierea unor icoane din bisericile vizitate a fost preluată și continuată de Ștefan Ciobanu și Ștefan Berechet în materialele publicate în „Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia” (Chișinău, 1924, vol.I-II).

Vom remarca mai detaliat icoanele, care sunt atribuite secolului al XIX-lea sau conțin mărturii scrise de zugravi și comanditari, fără a le aminti pe cele din secolele anterioare.

---

În biserica de lemn „Sfinții Voevozi” din Vorniceni, Șt. Ciobanu menționează, că „o singură dată întâlnim numele pictorului, a „smeritului și păcătosului zugrav Ioan Dămășcan...” Icoana nominalizată este „Hristos Pantocrator” și a fost zugrăvită, judecând după inscripție, în anul 1822 <sup>11</sup> . Ulterior ea a fost colectată de Kir Rodnin și se păstrează în fondurile Muzeului Național de Arte Plastice din Moldova <sup>12</sup> .

Alt moment în materialul lui Șt. Ciobanu se referă la faptul că odată „...cu venirea rușilor arta picturii decade în Basarabia. Icoanele din bisericile zidite dela anul 1820 încoace sunt cu mult inferioare ca artă celor din veacul al XVIII-lea...”, deoarece „...Figurile sfinților, cum sînt de exemplu în biserica din Pîrliți (jud. Bălți), sunt disproporționate, cu capete mari, cu capete de îngeri cheli, cu mâini și cu picioare scurte, sfinți care ar părea niște caricaturi. Și culorile sunt mai puțin armonioase, adeseori spălăcite...” <sup>13</sup> .

În această situație, credem că cercetătorul a avut contacte cu icoanele populare, care abundent erau răspândite în Basarabia din secolul al XIX-lea.

În biserica Adormirea Maicii Domnului din Căușeni (sec. XVI-XVIII) Șt. Ciobanu descrie catapeteasma zugrăvită, pe care se mai află „...cîteva icoane pe scîndură... Pe una din ele, Sfîntul Ioan Botezătorul citim: Această sfîntă esti a lui Andrei și Toader, țeranii și a soțiilor Caterina și Taisia din Căușenii Vechi; făcută pentru sănătatea și iertarea păcatelor lor [...] 1823, septembrie...” <sup>14</sup> .

În biserica de lemn din Nimoreni (Sfinții Voievozi, 1791) părăsită în momentul vizitei, cercetătorul specifică că edificiul este construit „... din nuiiele, tencuită și acoperită pe deasupra tencuielii cu scînduri..., iar ... icoanele în biserică sunt vechi cu inscripții moldovenești. Catapeteasma de lemn e zugrăvită, precum e zugrăvită și boltă bisericii...” <sup>15</sup> . Reproducînd alăturat imaginea bisericii, iar în interior – a catapetesmei,<sup>16</sup> cu icoanele abea vizibile, e greu să specifici în ce măsură corespunde descrierea cu pictura operelor.

Cert este faptul, că unele icoane din Nimoreni au fost depozitate în fondurile Muzeului Național de Arte Plastice, dar luînd în considerație faptul, că încă în



---

timpurile timpul lui Ș. Ciobanu, lângă biserica veche de lemn se afla o „... biserică nouă spațioasă, construită în stil rusesc...”<sup>17</sup> nu se cunoaște în care edificiu au fost depistate ele în anii 70 ai secolului XX.



*Biserica „Adormirea Maicii  
Domnului” din Căușeni, 1924*

Incertă rămîne și atribuția icoanelor din biserica Orheiului, (probabil Sfântul Dumitru) unde „...toate sunt noi...”<sup>18</sup>.

La Mănăstirea Căpriană Ș. Ciobanu descoperă în arhivă „... o icoană de lemn, care reprezintă „Răstignirea” și are ...”inscripția în românește „Pomelnicul mănăstirii Căpriană”<sup>19</sup>.

Despre faptul cum evaluează cercetătorul atribuția icoanelor elocvent este următorul pasaj, referitor la biserica de lemn „Sfântul Nicolae” din Vadul lui Isac (1781), în care „La intrare sunt două icoane vechi: una cu Maica Domnului cu Iisus Hristos pe brațe...” avînd inscripția: „Constantin Brețcu. Elina 1805” și cealaltă – cu „Iisus Hristos Pantocrator”, avînd scris același an<sup>20</sup>.

O informație prețioasă privitor la podoabele ce se aflau în bisericile Chișinăului la începutul secolului XX ne-a lăsat Ștefan Berechet în articolul „Cinci biserici vechi din Chișinău” publicat în Anuarul deja menționat, la paginile 112-148.

În biserica Buna Vestire (1810) se afla o frumoasă „...catapeteasmă vrednică..., pentru pictura ei veche românească”<sup>21</sup>. Catapeteasma aceasta are trei brîe de picturi: Icoanele împărătești, îmbrăcate în argint masiv (numai icoanele Maicii Domnului și a lui Iisus Hristos) de însăși ctitorul cel nou, căpitanul Gavriil Terentie, după cum spune inscripția anterioară ridicării bisericii „1808, martie 20”...”<sup>22</sup>.

---

Al doilea rînd cuprinde „...șase despărțituri... cu praznice împărătești...” iar, ...proorocii vechiului testament, cari sfârșesc catapeteasma, cum este firesc, prin Răstignirea Domnului...”, menționând, că „...nartexul, naosul și altarul sunt pline, - după un obicei al mai tuturor bisericilor basarabene, - cu icoane de toate mărimile, unele cu o pictură veche, românească, iar altele eșite din diferite penele ale



*Iconostasul bisericii din Căușeni, 1924*

școalei ruse”<sup>23</sup> .

La biserica Nașterea Maicii Domnului (Mazarache, 1752) Șt. Berechet constată că „... Nu are alte icoane decît rîndul icoanelor împărătești: deasupra e Cina cea de taină, terminînd cu Răstignirea Domnului (din iconostasul simplu)”, mai adăugînd că „...Sărăcia zugrăvelei este înlocuită printr-o sumedenie de icoane..., una dintre ele, după tradiție ar fi icoana familiară a lui Vasile Mazarache...”<sup>24</sup> .

Cele mai interesante descoperiri cercetătorul le efectuează la biserica Sfîntul Ilie (1799, renovată în 1808). Însăși stilul în care este făcută descrierea ne pare elocvent și departe de a corespunde iconografiei imaginii.

Așa, de exemplu, se menționează, că „...În pridvor – ( se află – n.n.) Calvarul lui Hristos – legat de stâlp, din care curg păcături de sânge. O altă icoană cu totul ciudată... îl reprezintă pe Sfîntul Nicolae, avînd în dreapta pe Hristos, iar în stînga pe Maica Domnului cu pruncul în mîini ( Sfîntul Ierarh Nicolae – n.n.). Pe peretele din stînga este reprezentată o Răstignire... Sfînta Paraschiva și Sfîntul Dimitrie...” vis-a-vis aflîndu-se „... icoana Mîntuitorului stînd pe tronul arhieresc...” (Iisus Hristos Pantocrator – n. n. ).

Din aceeași sursă aflăm că icoana cu Pomelnicul bisericii datează de la 26 mai 1826<sup>25</sup> .

---

Dar cea mai valoroasă informație se referă la catapeteasma, care „...este cea mai bogată din toate câte sunt în Chișinău..., avînd zugrăveală românească veche... și... patru rînduri de picturi...”<sup>26</sup>.

Primul registru integrează icoanele împărătești, „...începînd de la stînga spre dreapta: Sfîntul Nicolae și Ioan Botezătorul, Maica Domnului cu Sfîntul copil pe braț, argintată. Iisus Hristos tot argintată și icoana praznicului: Sfîntul prooroc Ilie. Ușile împărătești sunt sculptate în lemn, în vițe de struguri, avînd buna vestire și pe cei patru evangheliști...”<sup>27</sup>.

Al doilea rînd are cele douăsprezece praznice împărătești, iar la mijloc – „Cina cea de taină”.

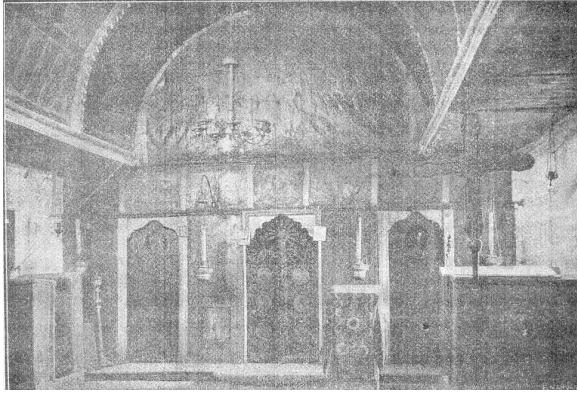


*Biserica de lemn din s. Nimoreni,  
1924*

În rîndul al treilea sunt cei doisprezece apostoli, „...avînd în mijloc pe Iisus Hristos..”, iar în cel de-al patrulea registru „... sunt prooroci Vechiului Testament... încununați cu crucea Răstignirii,... avînd chipurile obișnuite din stînga și din dreapta, adică pe Maica Domnului și Ioan Botezătorul...”<sup>28</sup>.

Spre final Șt. Berechet afirmă, că „...Nici o biserică nu este mai bogată ca aceasta în atîtea icoane, mari și mici, așezate atît în pridvor, cît și în tot cuprinsul bisericii...”<sup>29</sup>. Aceluiași autor îi aparține și articolul „Mănăstirea Căpriană” din „Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia.”

Ce-i drept în publicație nu se vorbește nimic despre icoane sau alte zugrăveli din cele trei biserici ale mănăstirii (Adormirea Maicii Domnului, cca 1545; Sfîntul Nicolae, 1840 și Sfîntul Gheorghe – 1905, arhitect – N. Țiganco) dar conține trei imagini foarte sugestive. Una dintre ele reprezintă iconostasul din biserica principală, sculptat în lemn, avînd un caracter stilistic combinat cu influențe renascentiste și baroce<sup>30</sup>.



*Interiorul bisericii de lemn din  
s. Nimoreni, 1924*

Pe orizontală catapeteasma are patru registre. Primul, cel inferior, are trei perechi de uși, cele laterale fiind marcate de două portale profilate și ocupă ca proporții aproape jumătate din înălțimea iconostasului. Pe el sunt amplasate patru icoane mari sub care se află altele, de dimensiuni mai mici.

Registrul al doilea divizat de un friz sculptat este completat cu șapte icoane de formă dreptunghiulară, iar rîndul următor include cinci icoane, încadrate de arce-dublouri.

Pe centrul axei, după toate probabilitățile, în forme tondo, care încununează catapeteasma se află scena Răstignirii sau Sabaot.

Următoarea imagine, inclusă în paginile acestui articol, este icoana „Adormirea Maicii Domnului”<sup>31</sup>. Fără a se specifica locul unde s-a aflat în perioada vizitei lui Șt. Berechet la mănăstirea Căpriană putem conchide, că poate fi vorba de una dintre icoanele, care înfrumusețau naosul sau pridvorul, deoarece nu corespunde cu dimensiunile registrelor din catapeteasmă, avînd o formă apropiată de pătrat și pare a fi o operă din secolele XVIII-XIX.

A treia și ultima reproducere din textul nominalizat deja, reprezintă înfățișarea Maicii Domnului cu Pruncul în brațe, purtînd coroane împărătești și după cum se mai poate identifica, acțiunea se petrece în ceruri. Apropiată de acest tip iconografic sunt icoanele „Maica Domnului Hodighitria” (fără coroane pe cap),



*Biserica "Sfântul Ilie" din Chișinău,  
1924*

„Maica Domnului cu Pruncul pe tron” (lipsește tronul), dar în toate cazurile sunt anumite devieri de ordin formal. De exemplu, Pruncul cu mâna stângă binecuvîntează, cu cea dreaptă susține Evanghelia, nu se cunoaște semnificația coroanei de pe capul său, cerurile ș. a. m. d.

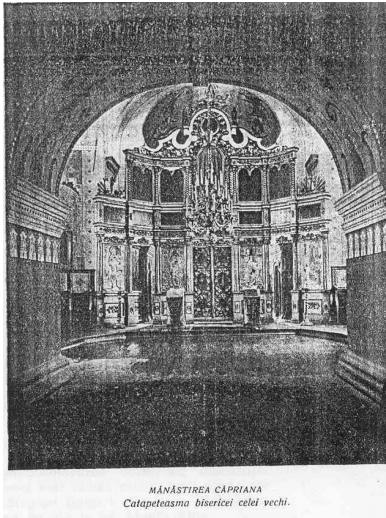
În aceleași timpuri N. Țiganco vizitează „Mănăstirea Rughi” despre care publică un material în Anuarul ”Comisiunii monumentelor istorice” (Chișinău, 1928, p.p. 11-124), în care amintește și de câteva imagini, descriindu-le în linii generale, menționînd că sunt unicele păstrate după închiderea mănăstirii.

Una dintre icoane „Sfântul Nicolae și Sfînta Varvara” „...probabil are origine localnică...”, avîndu-se în vedere „...primitivitatea desenului...” și apartenența ei la genul de icoane populare <sup>32</sup>.

Încă o icoană – „Sfînta Treime” pictura căreia este pierdută pe jumătate, autorul presupune, ca ar aparține secolului al XVIII-lea, deoarece „...arată influența italiano-catolică, tipică pentru această epocă” <sup>33</sup>.

Cea mai interesantă „Sfîntul Ilie în pustietate” este cea mai de valoare, pictura deținînd un „... peisaj interesant făcut în tradițiile bizantine. Stilul și maniera seamănă cu cea a icoanelor din Sf. Munte (Athos – n. n.). Se prea poate ca icoana să fi fost lucrată acolo” <sup>34</sup>.

E interesant cazul cu aceste două icoane, una dintre care are pictura de influență „italiano-catolică” (influența artei laice, profesionale – n. n.) cealaltă fiind de orientare bizantină, adică pictată în conformitate cu strictețea canoanelor tradiționale ale religiei ortodoxe – fără redarea formei, volumului, spațiului, în culori decorative armonioase.



*Catapeteazma bisericii „Adormirea  
Maicii Domnului” de la Căpriana,  
1928*

Concomitent, Șt. Berechet consemnează, că în trapeza mănăstirii ”... s-a păstrat un portret vechi, destul de curios, pe care este zugrăvit „...printr-un desen primitiv un călugăr cu îmbrăcăminte de schimnie...”. Din inscripțiile alăturate în limba ucraineană reiese că persoana în cauză – Vasile, originar din Podolia a sosit în Moldova în mai 1766 la Saharna, unde a construit biserica, chiliile, ograda și altele, 1792...”, semnatorul portretului fiind schimonahul, Bartolomei, care a zugrăvit acest portret în „...luna Mai 1800...”<sup>35</sup>.

O incursiune mai depărtată de centrul Basarabiei este descrisă de Paul Mihailovici în „Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia” (Chișinău, 1940).

Cel mai mult ne interesează informațiile din această carte, care se referă, desigur, la icoanele văzute și descrise.

În același timp este evident, că cercetătorul a remarcat doar cele mai interesante icoane, cele cu inscripții sau care au, după părerea sa, o anumită valoare artistică.

La mănăstirea Hîrbovăț P. Mihailovici amintește de icoana „Adormirea Maicii Domnului”, pictată în ulei, în stil moldovenesc, cu data „1856, septembrie 2 zile”<sup>36</sup>, neamintind nici autorul, dar nici suportul pe care a fost pictată. (De obicei, dacă e executată în culori de ulei, atunci pictura se realizează pe pînză – n. n.).

Printre operele de la mănăstirea Hîrjăuca autorul descrie o icoană de lemn din trapeză, pictată în ulei, cu înălțimea de 1 metru, cu imaginea lui Iisus Hristos,

---

care binecuvîntează cu dreapta, iar în stînga ține „scepтрul și globul”. Pe aceeași icoană în partea de jos figurează „Sfîntul Gheorghe înconjurat de doi îngeri”. Din inscripție aflăm, că „Această sfîntă icoană este zugrăvită de smeritul ieroschimonahul Varlaam la anul 1858 ianuarie 2 zile” și „sau săvârșit la anul 1866 de ucenicul său Ștefan”<sup>37</sup>.



MĂNĂSTIREA CĂPRIANA  
O icoană a Maicii Domnului.

*„Maica Domnului Hodighitria” de la  
Căpriană, 1928*

La biserica „Adormirea Maicii Domnului” din s. Dereneu, Orhei, construită în anul 1800, autorul atestă 12 icoane ale sărbătorilor (cinul praznicilor), icoanele Sfinții Voevozi și Sfîntul Ilie cu inscripții în moldovenește, toate pictate în ulei și avînd un format mic. Tot aici se mai afla o icoană cu „Sabaot” și reprezentările Maicii Domnului și Ioan Botezătorul, precum și data cînd a fost pictată – „1854”. O altă icoană cu „Iisus Hristos pe tron” are inscripția anului „1887”<sup>38</sup>.

Mai multe icoane, care erau păstrate în naosul bisericii „Nașterea Maicii Domnului” din s. Ghiliceni (Cucioaia), Bălți, care a fost construită pe locul celei vechi din 1784, P. Mihailovici specifică faptul, că ele au „inscripții moldovenești” și că toate sunt „de la mijlocul secolului trecut”<sup>39</sup> (secolul XIX – n. n.). În biserica „Sfîntul Nicolae” din s. Țibirica, Orhei, construită în anul 1911, cercetătorul a descoperit două icoane cu rămășițe de inscripție în limba greacă, iar altele, cum ar fi: „Maica Domnului”, „Sfîntul Ioan Botezătorul”, „Arhanghelul Gavriil” erau zugrăvite în ulei pe pînză cu dimensiunile „de 1/2 metru în înălțime”.

Aceste icoane au aparținut bisericii vechi și după informațiile autorului „aparțin primei jumătăți a veacului al XIX-lea”. Alte două icoane – „Maria Magdalena” și „Sfînta Varvara” au în partea de jos inscripțiile donatorilor: „Dăruit

---

la biserica s.Țibirica. Gheorghi Mardari. Dvoreanin Nacu. 1862”.

Încă o icoană – „Sfântul Nicolae” este zugrăvită „...în stil bizantin, cu mult fond auriu, poartă data de 1842”<sup>40</sup>.

Despre două opere din biserica „Minunea Arhistratigului Gavriil” din s. Onișcani, Orhei, P. Mihailovici consemnează, că „Înălțarea Maicii Domnului” cu inscripție românească „...sau plătit la biserica mai Marilor Voevozi din s. Onișcani, pentru tot neamul...”, iar „Maica Domnului cu Pruncul” are o inscripție „...în limba grecească, refăcută la 1911, în stil apusean,



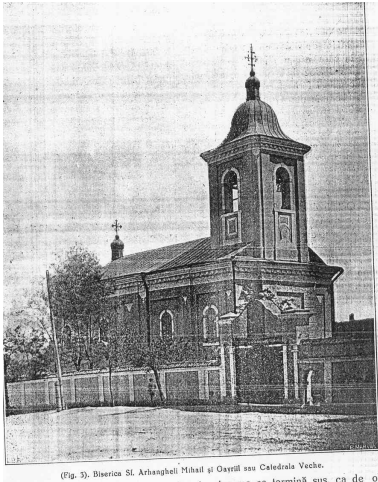
*„Sfântul Ilie în pustiu”. Icoana de la  
mănăstirea Rughi, 1928*

ambele provenind dela biserica Veche...” Reeșind din informațiile istoricului, biserica din Onișcani a fost zidită în 1911, în locul celei vechi din 1778, ctitorul ei fiind „moșierul V. Herța „ mormîntul căruia se află în „spatele bisericii”<sup>41</sup>.

În biserica „Sfînta Paraschiva” din s. Hoginești, Orhei, „construită în 1783 și refăcută pe din afară la anul 1860”, P. Mihailovici depistează mai multe icoane cu însemnările comanditarilor. Icoana „Sfântul Nicolae”, pictată în ulei, are anul „1863 iulie 5 zile”; „Maica Domnului cu Pruncul” și „Iisus Hristos Pantocrator” – anul „1863, mai 18”; „Soborul Sfinților Arhangheli Mihail și Gavriil” – „1863, mai 10”, iar „Iisus Hristos pe tron” a fost pictată la 27 iunie 1863<sup>42</sup>.

Despre două icoane, păstrate în pridvorul bisericii „Înălțarea Domnului” din s. Meleșeni, Orhei (1891) o icoană îl reprezintă pe „Iisus Hristos binecuvîntînd...” și anul „1842”, același an figurînd și pe alta – „Adormirea Maicii Domnului”<sup>43</sup>.



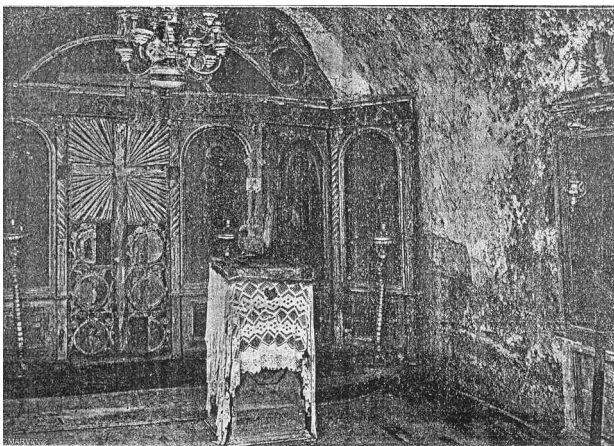


(Fig. 3). Biserica St. Arhanghelii Mihail și Gavril sau Catedrala Veche.

*Catedrala veche din Chișinău, 1924*

La mănăstirea Curchi din județul Orhei, din „biserica mare” (Nașterea Maicii Domnului – 1810, - n. n.) cercetătorul menționează icoana Maicii Domnului (80 x 130 cm.) cu inscripția în slavonă în partea de jos: „Adevăratul chip al icoanei Născătoarei de Dumnezeu făcătoare de minuni, care se afla în Sfânta Mănăstire Neamț a Înălțării din Moldova. Cu stăruința starețului și arhimandritului Iona. 1803 anul”. Încă o icoană „Sfântul Gheorghe” provine din biserica de Iarnă <sup>44</sup> (probabil Sfântul Dimitrie, anii 30 ai secolului XX – n. n.).

În biserica „Intrarea Maicii Domnului” din s. Bolotin (1849, azi Balotino – n. n.) județul Bălți, P. Mihailovici atestă existența unei icoane cu dimensiunile 32 x 26 cm, „îmbrăcată în argint și pietre scumpe, care o înfățișează pe Maica Domnului cu pruncul în brațe...” cu inscripțiile: „Dumitrașco Secară, 1778 / Mihail Bodareu 1832”, primul nume specificând probabil pictura icoanei, cel de-al doilea – ferecătura de argint cu care a fost îmbrăcată.



Interiorul bisericii din Butuceni.

*Interiorul schitului vechi de la Butuceni, 1924*

---

În altar se mai afla icoana „Maica Domnului cu Pruncul pe tron”, zugrăvită în 1815 la 6 decembrie cu cheltuiala „logofătului Constantin Soroceanu”<sup>45</sup>.

Ultima informație din culegerea susmenționată se referă integral la iconostasul bisericii „Sfântul Nicolae” din Bisericiani, județul Bălți, care a fost lucrat în anul „1859, octombrie 6”, fără a mai face descrierile altor opere.

În linii generale, cam acestea sunt publicațiile apărute, referitor la icoana din Basarabia și în arealul basarabean în prima jumătate a secolului XX. Luînd în considerație faptul că articolele au fost consacrate în mare parte monumentelor de arhitectură – bisericilor și mănăstirilor, și mai puțin – podoabelor care le înfrumusețau interiorul, aceste informații sunt de o certă valoare, deoarece în perioada postbelică aproape toate icoanele amintite în aceste descrieri succinte și vagi, nu vor mai fi regăsite.

Dar prin intermediul articolelor citate am mai descoperit nume noi despre zugravii autohtoni, cum ar fi ieroschimnicul Varlaam de la Hîrjăuca, schimonahul Bartolomei de la Rughi, numele multor comanditari și donatori de icoane, care practic nu lipseau nici dintr-o biserică din Basarabia acestor timpuri.

Încă un aspect nu mai puțin important se referă la arhitectura bisericilor vechi – construite din nuiele, muruite cu lut și paie și acoperite cu scîndură, multe dintre care erau părăsite, iar podoabele, de regulă, se transferau în bisericile de piatră.

Astfel, icoanele din biserică de lemn de la Nimoreni (1791) au fost depistate în noua biserică, construită alături din piatră în anul 1881; cele din s. Țibirica, datate cu anii 1842, 1862 au fost descrise deja în biserică nouă, construită în 1911, alte icoane din s. Meleşeni, pictate în anul 1842 au fost înregistrate în biserică construită în 1891.

Mai rar sunt cazurile, cînd de exemplu, icoanele sunt zugrăvite după finalizarea construcției bisericii, după cum ne relatează P. Mihailovici, privitor la biserică de lemn din s. Hoginești, care a fost construită în 1789, refăcută la 1860 și unde în interior se aflau mai multe icoane pictate în anul 1863.

---

Aspecte ale ambelor tendințe pot fi enumerate în continuare, dar cert rămîne faptul, că majoritatea icoanelor depistate de cercetători aparțin zugravilor autohtoni din centrele mănăstirești sau cele rurale, unde a evoluat icoana de factură populară.

În același timp o parte de icoane ne vorbesc despre circuitul intens, de schimb, între comunitățile religioase din diferite țări, cum ar fi operele de la mănăstirile athonite, din Ucraina, Grecia, Rusia, precum și interferențele stilistice ale artei renascentiste, ale barocului și clasicismului, care au apărut în mediul icoanei sub influențele artei laice.

După cartea lui P. Mihailovici în anul 1940 a urmat o perioadă de cca cincizeci de ani, cînd nu se mai putea scrie despre arta moldovenească medievală. Această jumătate de secol coincide cu rigorile ideologiei sovietice, care considerau religia și icoana în special „opium pentru popor”.

Ce-i drept, despre unele icoane se mai amintește în cărțile scrise de A. Zevin, K. Rodnin, M. Livșiț, publicate în Moscova și Chișinău, dar în multe privințe aceste informații erau destul de laconice și rupte din contextul istoric și cultural al Moldovei medievale.

Închiderea forțată a lăcașelor de cult în RSS Moldovenească, urmată de confiscarea tuturor podoabelor de metale prețioase din biserici, nimicirea sau arderea cărților și a icoanelor în ruguri a fost una dintre direcțiile prioritare ale comunismului ateist, pe întreg parcursul existenței puterii sovietice.

Au fost interzise cercetările în domeniul artei medievale și publicarea lor.

Unica excepție în aceste timpuri a fost făcută pentru Muzeul Național de Arte Plastice din Chișinău și doar datorită eforturilor istoricului și criticului de artă Kir Rodnin la insistența căruia, în 1968 se constituie Fondul republican de Artă Medievală, ca una dintre subdiviziunile muzeale (Hotărîrea Consiliului de Miniștri al RSSM „Despre crearea Fondului republican de artă medievală din Moldova”, nr. 287 din 29 august 1968).

K. Rodnin a fost împuternicit de guvern (unicul delegat cu o asemenea

---

legitimație), să colecteze cărți bisericești și icoane din bisericile închise masiv de sovietici în anii 1950-1960.

Astfel, în perioada anilor 1968-1972 cercetătorii muzeului au colecționat și completat fondul respectiv cu cca 500 de exponate.

În totalurile celor 20 de ani de activitate muzeală (1952-1972), publicat în culegerea „Arta medievală a Moldovei” apărută la Chișinău în timpurile postsovietice (1991), K. Rodnin consacră un capitol aparte icoanei medievale, dintre care, majoritatea au fost pictate în secolul al XIX-lea.

Însă interesul sovieticilor față de podoabele bisericești apare mult mai târziu, după 1985, când apare ordinul Ministerului Culturii al RSSM din 11.XII.1985, nr. 441 „Despre inventarierea obiectelor vechi și de artă, care se află în posesia organizațiilor religioase”.

Interesul subit pentru aceste obiecte, după cum stipulează directivele Consiliului de Miniștri al URSS din 12 noiembrie 1979 și din 14 octombrie 1985 (nr.RR-21520) se datorează furturilor podoabelor de cult, inclusiv și a icoanelor, care clandestin sunt vândute în străinătate.

În conformitate cu ordinul Ministerului de la Chișinău, directorii muzeelor de artă, istorice, etnografice și de partid au fost obligați să inventarieze obiectele de artă pînă la 15 iunie 1986. Alăturat se anexează „Instrucția” referitor la inventariere și recomandările metodice de evaluare a operelor.

În totalitate în lista-anexă erau trecute 129 de biserici care mai funcționau, inclusiv – 1 mănăstire (Jabca), 1 catedrală (Schimbarea la Față din Tighina) și biserica de rit vechi ortodox din Tiraspol.

Actele nominalizate menționau faptul, că, deoarece „în conformitate cu legislația despre culte, transmiterea în folosirea fără plată a monumentelor și valorilor patrimoniale...” asociațiile religioase vor acorda ajutorul necesar și vor achita cheltuielile pentru fixarea fotografică a patrimoniului mobil.

Deoarece ordinul așa și nu a fost realizat, la 16 aprilie 1986 mai apare încă unul, în care de rînd cu „studierea aprofundată a materialelor congresului al

---

XXVII-lea al partidului”, punctul 6 al articolului V „Ocrotirea și folosirea monumentelor de istorie și cultură” specifică în mod obligatoriu „finalizarea evidenței patrimoniale din posesia asociațiilor religioase și începerea inventarierii operelor mobile, aflate în posesia organizațiilor de stat, cooperativiste, a asociațiilor obștești etc.”.

Peste un scurt timp Ministerul Culturii din RSSM, emite, la 11 octombrie 1988 (nr.299) un alt ordin referitor la „Inventarierea obiectelor vechi, aflate în bisericile ce nu funcționează”, enumerând cele 36 de raioane fără a se specifica localitățile și bisericile lor, care probabil nici nu se mai aflau la evidență.

Ca și deciziile anterioare, ordinul amintit așa și nu a mai fost îndeplinit, iar rezultatele acestor investigații nu se cunosc nici astăzi.

Cu certitudine dispunem doar de unele liste cu evidența patrimoniului mobil, inventariate în anul 1985 (raionul Glodeni – 7 biserici), în anul 1986 – 8 biserici din raionul Orhei, 4 din Căușeni și 4 biserici din raionul Telenești (1987).

Actele perfectate în anii 1985-1987 sunt vizate și de colaboratorii Institutului unional de cercetări științifice în domeniul restaurării de la Moscova, care au efectuat investigațiile – M. Krasilin, Iu. Malkov, A.Jukov și A. Samoilov.

Cele mai timpurii date se referă la operele din bisericile raionului Glodeni. Reieșind din informațiile conținute în acte, prima biserică evaluată este cea din s. Balotino cu hramul „Adormirea Maicii Domnului”, construită în 1838 din lemn de Mihail Bădărău (Act din 25.IX.1985).

Fără icoanele din catapeteasmă, care au fost repictate în anii 1970, în interior se aflau 21 de icoane, inclusiv 2 – din secolul XVIII (1779 și 1799); 5 – din secolul al XIX-lea, restul aparținând primei jumătăți a secolului XX.

La biserica Sfânta Treime din s. Fundurii Vechi, construită de lemn în 1883 se aflau 11 icoane (fără cele din iconostas care erau noi) dintre care 7 erau de secolul XIX și 4 – din secolul XX.

Unele icoane, cu date și inscripții prezintă interes istoric, de aceea ne vom opri mai detaliat.

---

„Sfântul Nicolae” (17,5 x 14) posedă inscripția, conform căreia la „1859 aprilie 2 zile” va fi donată bisericii de Varvara Tudoran... cînd va fi gata. Kiriak Nicolaevici Leonard”, ultimul fiind considerat comanditarul icoanei.

Încă o icoană, care confirmă donația lui Leonard, „...jertfită de mama mea Maria Ivanovna Iani la 1869, ianuarie 7 zile” este consacrată scenei „Maicii Domnului cu Pruncul” și realizată în stil baroc (21 x 16,5).

Interes reprezintă și o icoană mai tîrzie – „Bogomateri Dostoino Esti”, de dimensiuni mari (118 x 63) care are și autograful meșterului: „20 august 1906, zugrav M. Suruceanu”.

În bisericile din satele Cobani (Sfântul Mihail, 1861), Danu (Sfînta Treime, 1879) și Hîjdieni (Acoperemîntul Maicii Domnului, 1891), cele mai multe icoane (din 61) sunt de secolul XX, iar cele din secolul al XIX-lea nu conțin nici date, nici nume.

Un element semnificativ, care va fi prezent în continuare în mai multe icoane a fost sesizat în biserica orășelului Glodeni (Sfântul Nicolae, 1896). Una dintre cele 37 de icoane luate la evidență „Molenie o ciașe” cu dimensiunile de 103 x 53,5 cm., reprezintă o copie a lui F. Bruni, cunoscut academist rus de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Cea mai impresionantă descoperire moscoviții o atestă în biserica „Sfântul Gheorghe” din s. Ciuciulea, construită la Gheorghe Leonidaș în 1831. Acest lucru se referă la cel mai complet iconostas, în 7 registre, cu 45 de icoane, pictate la începutul anilor 1830 ( Act din 25 septembrie 1985).

Deoarece catapeteasma respectivă este un monument unic în Basarabia ne permitem să reproducem textul integral, după cum urmează:

- Primul registru este completat cu icoane contemporane (denumirile și numărul lor lipsește în act);
- Al doilea registru este completat cu icoanele lui Ioan Botezătorul, Arhanghelul Mihail și a Maicii Domnului cu Pruncul, ferecat în argint la 1868. Porțile împărătești conțin medalioanele Bunei Vestiri,

- 
- Evangheliștii Marc, Ioan, Luca, Matei, Hristos Pantocrator (în argint, 1908) și Arhanghelul Gavriil cu Sfântul Gheorghe;
- În registrul al treilea se află „Cina cea de taină” (alte 6 lipsesc) urmate de Schimbarea la Față, Înălțarea, Intrarea lui Iisus Hristos în hram și Botezul;
  - Registrul al patrulea conține imaginile apostolilor Filip, Marcu, Petru, Deisis, Pavel și Matei, Luca și Bartolomeu, Simeon și Toma;
  - Următorul registru este completat cu profeți (6 icoane) având în centru icoana Maicii Domnului Platytera (Znamenie) și alte 5 imagini de profeți neidentificate;
  - Cel de-al șaselea registru cuprinde sărbătorile: „Molenie o CIAȘE” și Ducerea crucii; Coborârea de pe cruce și Punerea în mormânt; Înveșmântarea în odăjdii și Încununarea cu spini, urmate de Sabaot, două subiecte neidentificate, Ducerea crucii (din nou) și Răstignirea, alături aflându-se alte subiecte neprecizate.
  - Registrul al șaptelea este încununat cu icoana „Crucificării” și imaginile Maicii Domnului și a lui Ioan Botezătorul.

În total, în biserică se aflau la acea vreme 70 de icoane, inclusiv 11 icoane din secolul XIX și 14 – din secolul XX.

Cercetările efectuate în anul 1986 conțin date despre patrimoniul mobil al bisericilor din raioanele Orhei și Căușeni, dar referințele care vor fi făcute vor viza doar opere preferențiale ale secolului al XIX-lea.

În una dintre cele mai vechi catedrale basarabene – Sfântul Dumitru din Orhei (1636) din totalul de 52 de icoane, specialiștii au depistat doar 3 icoane din secolul al XIX-lea, restul - din secolul XX (Act din 26 septembrie 1986).

La biserica Sfântul Nicolae din s. Isacova (1887) o icoană a fost realizată la granițele secolelor XVIII-XIX, una - în secolul XIX și altele 38 – în secolul XX. Situația se repetă întocmai și la biserica Adormirea Maicii Domnului din s. Susleni, construită în anul 1906, unde 41 de icoane din iconostasul cu cinci registre

---

erau din secolul XX, iar 8 – din secolul XIX.

Din 55 de icoane aflate în biserica Ioan Teologul din Peresecina (construită în 1910), doar o singură lucrare a fost atribuită secolelor XIX-XX).

Un alt tablou s-a constituit în biserica Sfântul Nicolae din s. Bulboaca al aceluiași județ. În edificiul construit din piatră în anul 1915, conform actului din 24 septembrie 1986, se aflau 31 de icoane și un tetrapod din a doua jumătate a secolului XIX cu imaginile Arhanghelului Mihail, Ioan Gură de Aur, Vasile cel Mare și Grigore Teologul.

Una dintre icoane – Spas cu coroană de spini, pictată în ulei pe lemn la sfârșitul secolului XIX – era o copie după tabloul lui Gvido Reni.

Icoana „Maria Magdalena și Paraschiva” are semnătura autorului – „M: Cojuhari „, și anul când a fost pictată – 1875.

Încă două lucrări – Maica Domnului cu Pruncul și Hristos Pantocrator au fost identificate ca copii ale icoanelor pictorului rus V. Vasnețov, realizate la începutul secolului XX.

Influența artei laice demonstrată de lucrările menționate mai sus poate fi continuată de „Cina cea de taină” (începutul secolului XX), descoperită în biserica Sfântul Gheorghe din s. Camenca, Orhei, zidită de Andrei Donici și Teodor Șerban în 1830 și inspirată de fresca lui Leonardo da Vinci cu același titlu. Cu excepția analogului realizat în anul 1870 în incintă se mai aflau încă 25 de icoane dintre care doar una a fost datată cu secolul XIX, celelalte – din secolul trecut. Straniu este totuși, că într-o biserică de la începutul secolului XIX au fost depistate icoane create în majoritate în secolul XX.

Actul din septembrie 1986, referitor la biserica de lemn Sfântul Mihail din s. Dîșcovo, construită de Constantin Milo în 1841, descrie existența a 44 de icoane, cea mai mare parte a căroră făceau parte din iconostasul secolului XX (35), patru – din secolul al XIX-lea, iar una este datată și semnată cu anul 1879 de „Zugrav Onescu”.



---

Nu diferă cu mult și ambianța bisericii Sfântul Mihail din s. Chiperceni, Orhei (1858). Printre cele 30 de icoane, jumătate aparțineau secolului XIX, inclusiv copia icoanei făcătoare de minuni a Maicii Domnului din Hîrjăuca (1878) și o altă – Sfântul Mina și Ioan Oșteanul, donată bisericii de Fiodor Lașcov în 1890.

Din informațiile de care dispunem, în raionul Căușeni activau 5 biserici, patrimoniul căreia a fost inventariat după aceleași criterii. În biserica „Acoperământul Maicii Domnului” din s. Opaci, construită la începutul secolului XX au fost depistate doar 8 icoane, toate fiind realizate în momentul sfințirii bisericii, adică la începutul secolului (Actul din 22.04.1986).

Mai variate au fost rezultatele cercetărilor din biserica „Adormirea Maicii Domnului” din s. Gîsca, zidită la sfîrșitul secolului XVIII și reconstruită în 1881 și la începutul secolului XX. Din cele 8 icoane depistate – 1 a fost datată cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea, dar a fost repictată în ulei în secolul XIX; 4 – cu sfîrșitul secolului al XIX-lea (ulei), altele 3 – cu începutul secolului XX.

În biserica „Sfântul Nicolae” din s. Tocuz, construită în 1848 se mai păstrau 11 icoane, dintre care – 7 de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și patru – din secolul XX.

Mai multe icoane se aflau în biserica, „Sfântul Nicolae” din s. Baccialia (1813) – 21 la număr, inclusiv 6 – din secolul XIX; 14 – secolul XX și 1 – de la granițele secolelor XIX-XX. Aici a fost descoperită și icoana „Răstignirea lui Hristos” cu semnătura zugravului – călugăr Ioasaf de la mănăstirea Noua Neamț, pictată pe lemn în ulei.(Actul din 30.04.1986).

În Căușeni, biserica „Sfinții Petru și Pavel” era unica care mai funcționa și unde s-au depistat 36 de icoane. Șase din ele, pictate în ulei pe carton sau pe zinc purtau semnătura lui P. Maleavin și au fost realizate în anii 1907-1908. Cinci icoane, cu ancadramentul ce imita emailul au fost pictate în anii 1926-1928, restul fiind atribuite integral secolului XX. (Actul din 28.04.1986).

Situația din Telenești nu se prea deosebește cardinal de cea din Căușeni,

---

unicul lucru, ce le diferențiază se datorează unui număr mai mare de icoane, care se aflau în biserici.

De exemplu, în biserica de rit vechi ortodox „Acoperământul Maicii Domnului” din Telenești (1843-1903) din 96 de icoane doar 2 aparțineau secolului XX, celelalte – secolului XIX (Actul din 8 octombrie 1987). În s. Hirișeni al aceluiași raion, în biserica „Sfânta Treime”, construită în 1938, 7 icoane erau din secolul XIX, iar 25 au fost pictate în 1930 (Actul din 7 octombrie 1987). Din 33 de icoane aflate în biserica Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil a satului Leușeni (1880), cu excepția uneia, celelalte au fost datate cu începutul secolului XX (Actul din 7 octombrie 1987). Aceiași situație se repetă în biserica „Acoperământul Maicii Domnului” din Brînzenii Vechi (1872), unde 8 icoane au fost pictate la începutul secolului XX și 20 – în anii postbelici (Actul din 6 octombrie 1987).

Situația în care se aflau icoanele în perioada expedițiilor din anii 1969-1971, elocvent este descrisă de K. Rodnin, care menționa că, „...Majoritatea covârșitoare a icoanelor se aflau într-o stare deplorabilă, cauzată de lipsa unor condiții de păstrare normale. Decenii la rând, iar uneori și secole ele au fost date uitării, fiind depozitate adeseori nu în biserici, ci în clopotnițe deschise, sau în podurile unor clădiri, unde probabil, sufereau din cauza intemperiilor și de murdărie. Toate acestea au favorizat alterarea lor. Uneori erau găsite scânduri aproape putrezite, fără urme nu numai de pictură ci și de grund...”<sup>46</sup>.

Articolul din care este preluată citata, a fost scris de istoricul de artă în anul 1972, dar publicat peste aproape 2 decenii, în 1990.

De aceea autorul nu și-a putut permite luxul să menționeze că bisericile închise erau transformate în magazine de păstrare a îngrășămintelor, pentru grâne, erau utilizate ca săli sportive sau în alte scopuri, numai nu pentru ce au fost construite.

Într-adevăr, datele utilizate parțial, reieșind doar din analiza informațiilor din câteva raioane ale Moldovei contemporane, în linii generale reflectă situația critică

---

a patrimoniului păstrat, în majoritate cu referință la secolul XX, mai puține din secolul al XIX-lea și aproape sunt lipsă – icoanele din secolele anterioare.

Dar și acest moment ne permite să generalizăm într-o panoramă a secolului XIX numărul comparativ mare de icoane din aceste timpuri, ceea ce atestă și existența zugravilor care le pictau.

Și totuși, puține lucrări sunt confirmate de semnăturile zugravilor, cum ar fi Ioasaf de la Noul Neamț, Onescu de la Dîșcovo, M. Cojuhari din Bulboaca, M. Suruceanu din Fundurii Vechi.

În mare parte acest lucru se datorează pierderelor enorme de icoane în timpurile regimului sovietic, o altă cauză fiind lipsa unei evidențe stricte din partea organelor de resort, pentru care obiectele de cult reprezentau o „primejdie” pentru ideologia existentă.

Și mai anevoioasă, credem, este situația de azi a patrimoniului mobil bisericesc. Din anul 1987 și pînă în prezent așa și nu a mai fost dus pînă la sfîrșit lucrul cu evidența și inventarierea podoabelor din biserici.

Oricum datele confirmă și faptul, că în mediul picturii bisericești din Basarabia la granițele secolelor XIX-XX se infiltrează pictorii profesioniști, cum ar fi F. Maleavin, P. Piscariov, P. Șilingovschi sau autorii neidentificați ale copiilor, descoperite în diverse biserici basarabene.

#### Note

- <sup>1</sup> Ciobanu C., Stăvilă T., Icoane vechi din colecții basarabene, Chișinău, 2000, p.p. 11, 12
- <sup>2</sup> Gurie, Arhimandrit., Istoria Novo-Neamețkogo Sviato-Voznesenskogo monastîrea, Chișinău, 1911, p. 95
- <sup>3</sup> Ibidem, p.p. 96, 110
- <sup>4</sup> Idem, p. 136
- <sup>5</sup> Curdinovschi V., Spisoc drevneșih țercvei Bessarabskoi gubernii, în „Trudî Bessarabsskogo țerkovnogo istoriko-arheologhiceskogo obșcestva”, Chișinău, 1918, p.p. 62-79
- <sup>6</sup> Mihailovici P., Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia, Chișinău, 1940, p.p. 9-47
- <sup>7</sup> Catalogul bibliotecii Societății istorico-arheologice bisericești basarabene din Chișinău, Chișinău, 1925
- <sup>8</sup> Ibidem, p. 249
- <sup>9</sup> Idem, p. 28
- <sup>10</sup> Idem, p. 33
- <sup>11</sup> Ciobanu Șt., Biserici vechi din Basarabia. Considerațiuni generale, în „Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia”, Chișinău, 1924, p.p. 14, 51

- 
- 12 Rodnin K., *Arta medievală a Moldovei*, Chișinău, 1991, p.p. 16, 19
- 13 Ciobanu Șt., *Op.cit.*, p. 14
- 14 Ciobanu Șt., *Descrierea câtorva biserici*, în „Comisiunea monumentelor istorice.Secția din Basarabia”, Chișinău, 1924, p. 37
- 15 *Ibidem*, p. 51
- 16 Ciobanu Șt., *Biserici vechi ...*, *Op. cit.*, p.p.4, 12
- 17 Ciobanu Șt., *Descrierea câtorva ...* , *Op. cit.*, p 51
- 18 *Ibidem*, p. 47
- 19 *Idem*, p.54
- 20 *Idem*, p. 61
- 21 Berechet Șt., *Cinci biserici vechi din Chișinău*, în „Comisiunea monumentelor istorice.Secția din Basarabia”, Chișinău, 1924, p. 130
- 22 *Ibidem*, p. 132
- 23 *Idem*, p. 133
- 24 *Idem*, p. 141
- 25 *Idem*, p. 144
- 26 *Idem*.
- 27 *Ibidem*, 146
- 28 *Idem*.
- 29 *Idem*.
- 30 Berechet Șt., *Mănăstirea Căpriană*, în „Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia”, Chișinău, 1928, p. 96
- 31 *Ibidem*, p. 97
- 32 Țiganco N., *Mănăstirea Rughi*, în „Comisiunea monumentelor istorice.Secția din Basarabia”, Chișinău, 1928, p. 121
- 33 *Ibidem*, p. 122
- 34 *Idem*, p. 123
- 35 *Idem*.
- 36 Mihailovici P., *Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia*, Chișinău, 1940, p. 9
- 37 *Ibidem*, p. 13
- 38 *Idem*, p. 18
- 39 *Idem*, p. 21
- 40 *Idem*, p. 27
- 41 *Idem*, p.p. 31, 32
- 42 *Idem*, p. 36
- 43 *Idem*, p. 35
- 44 *Idem*, p. p. 39,40
- 45 *Idem*, p. 43
- 46 Rodnin K., *Op.cit.*, p. 15

---

## **Biserici, catapetesme și icoane. Zugravi și comanditari.**

A existat întotdeauna o interdependență între biserica construită, icoanele ce o înfrumusețau și comanditarii lor. În toate cazurile icoanele au fost podoabele, care au transformat textele Vechiului și Noului Testament în imagini vizuale accesibile tuturor. Caracterul lor instructiv, moral și spiritual, aspectele estetice au constituit calea eternă a credinței într-o lume transcendentă.

Astfel, o biserică nu poate fi privită și analizată doar sub aspectul arhitecturii, construcției, tipului stilistic, fără a aminti de interiorul ei fascinant, decorat cu o catapeteasmă, cu icoane în pridvor, pronaos, naos și altar.

Icoanele dominau în interioarele tuturor bisericilor basarabene din secolul al XIX-lea, deoarece fresca și pictura murală, într-un caz nu se mai utilizează, în altul – încă nu și-au făcut apariția pictorii, care ar fi avut posibilitate să decoreze incinta cu picturi, care în Basarabia sunt cunoscute doar către începutul secolului XX.

Pe de altă parte construcția bisericii și executarea icoanelor pentru interiorul său era un fenomen existent pretutindeni. În situația, când în locul bisericilor vechi de lemn, destul de numeroase în Basarabia, se construiau biserici din piatră, icoanele erau transferate în noile locașuri.

Aspectul abordat ne pare destul de important, deoarece majoritatea icoanelor din secolul al XIX-lea nu sunt datate și nu se cunosc nici autorii lor.

Dacă în cel de-al doilea caz momentul este mai greu de restabilit, atunci versiunea cu atribuția operelor, într-o mare măsură, pot fi elucidate, luând drept puncte de reper anul construcției bisericii.

În lipsa unor documente din perioada sovietică, referitor la numărul bisericilor care au fost închise sau nu au mai funcționat, suntem impuși să apelăm la unele informații indirecte.

O asemenea sursă poate servi Ordinul Ministerului Culturii al RSSM „Despre inventarierea obiectelor vechi și de artă, care se află în folosința

---

organizațiilor religioase” (nr. 441 din 11.XII. 1985), ce confirmă existența în cele 28 de raioane a 129 de biserici de lemn și din piatră.

Atenționăm, că numărul lor se referă la bisericile care funcționau în acei ani.

Următorul ordin din anul 1988, 11 octombrie, nr. 299 „Despre inventarierea obiectelor vechi aflate în bisericile închise” nu conține nici o informație despre obiectivele ce trebuiau luate la evidență, ceea ce ne permite să presupunem, că o asemenea listă nici nu a existat, fiind enumerate doar raioanele (36 la număr) fără specificarea localităților unde aceste biserici ar fi existat.

De exemplu, în lista bisericilor de lemn constituită la începutul anilor 1990 figurează 32 de edificii, construite în secolele XVIII-XIX, dintre care 3 din ele, din secolul al XVIII-lea se aflau pe cale de dispariție (din s. Braicău; Dondușeni; s. Hoginești, Călărași și din s. Larga Veche, Cahul) și 14 demolate sau arse după 1985.

În această listă au fost incluse și cele mai vechi biserici de lemn din Basarabia, cum ar fi cea din Petrușeni, Rîșcani (1702) arsă în 1992 și Rotunda, Edineț (sec. XVII-XVIII), alte edificii de cult, fără a se concretiza situația lor în anii 1970, când au avut loc expedițiile pe teren.

De aceea suportul principal al investigațiilor îl va constitui fondul de artă medievală și fișierul respectiv de evidență al icoanelor din Muzeul Național de Arte Plastice al Moldovei, cu specificarea, că icoanele aflate aici au fost colectate de mai mulți colaboratori pe parcursul anilor 1970-1980.

Concomitent ținem să subliniem, că în momentul colectării icoanelor, bisericile nominalizate erau închise de mai mult timp.

În conformitate cu Actul din 5.VI.1966 , la Mănăstirea Căpriană au fost descoperite mai multe icoane din secolele XVIII-XIX, printre care figurau tîmplele de la catapetasma din biserica Adormirii Maicii Domnului, fiind cele mai vechi, din secolul XVIII, când nu existau și alte biserici pe teritoriul mănăstirii. Judecînd după stilistica ornamentației sculptate și pictate cele două segmente de tîmplă sunt unicele, care s-au mai păstrat din vechiul iconostas.

---

Următoarea expediție la mănăstire este efectuată în anul 1969, selectându-se patru medalioane de la ușile împărătești cu evangheliștii Ioan, Marcu, Luca și scena Bunavestirii, încadrate într-un relief sculptat aurit cu influențe baroce, care, credem, aparțin unui iconostas din secolul al XIX-lea (și nu al XVIII-lea, cum a fost datat de muzeografi), care a fost pierdut.

Dar cea mai mare descoperire a constituit-o depistarea unor icoane din catapeteasma bisericii „Sfântul Nicolae”, construită de egumenul Ilarion în 1840, călugăr trimis la Căpriană de la mănăstirea Zograf de pe muntele Athos.

Patru fragmente din cinul sărbătorilor cu scene duble, mărginite de cadrul lemnului sculptat în stil clasicist, reprezintă motivele „Intrarea în Ierusalim”, „Învierea Domnului”, „Prezentarea lui Hristos la templu” și „Buna Vestire”; „Înălțarea lui Hristos” și „Coborîrea Sfântului Duh”, urmate de „Nașterea Maicii Domnului” și „Prezentarea Fecioarei la templu”.

Importanța acestor icoane se datorează faptului că ele au fost semnate și datate de călugărul Iezechil cu anul „1841”, zugrav autohton, deoarece inscripțiile pe lucrări erau făcute, respectându-se tradiția denumirilor băștinașe, cum ar fi „Floriile” și literele chirilice ale denumirilor românești ale sărbătorilor.

Accentuăm acest fapt, deoarece se credea, că Iezechil a sosit în Basarabia, împreună cu Ilarion în 1837, presupunere consemnată de V. Negruță în „Pomelnicul mănăstirii Căpriană – un valoros monument de istorie și cultură”<sup>1</sup>.

Pentru biserica „Sfântul Nicolae” a mai fost realizat și un tetrapod zugrăvit, operă a lui Iezechil, deoarece atât relieful sculptat, cât și pictura se integrează stilistic în alte lucrări atribuite zugravului.

Încă trei medalioane cu imaginile duble ale profeților „Aaron și Moisei”, „David și Iezechil”, „Ilie și Isaia” al aceluiași autor, au aparținut iconostasului susmenționat, dat fiind faptul utilizarea stilului ornamental sculptat ca și în motivele precedente.

Alte două icoane reprezintă Pomelnicile a două biserici - a „Adormirii Maicii Domnului” și a „Sfântului Nicolae”.

---

Primul conține pisania scrisă la 12 septembrie 1821 și refăcută de mai multe ori, în centru fiind anexată icoana „Răstignirea lui Hristos”.

Cel de-al doilea pomelnic, pictat de Iezechil la 20 ianuarie 1841, confirmă faptul, că biserica a fost ctitorită de egumenul Ilarion, bulgar de origine, sosit de la mănăstirea Zograf.

Îngerul, care ține în mâini inscripția scrisă pe o bucată de pânză, fără echivocuri este pictat în aceeași manieră stilistică, caracteristică pentru Iezechil.

Existența unui al treilea iconostas, care a aparținut celei mai noi biserici – „Sfântului Gheorghe”, construită în anul 1903 pe teritoriul mănăstirii Căpriană, este confirmată de deplasarea pe teren efectuată în anul 1986 la 25 martie, când au fost aduse la Chișinău alte 6 icoane, două dintre ele – „Bunavestirea” și „Savaot” au aparținut, fără îndoială catapetesmei.

În primul rând scenele sunt încadrate în medalioane ovale și conțin un bogat ornament sculptat ajurat, care din punct de vedere al stilului aparține unui sculptor profesionist. Același lucru se poate spune și despre pictura icoanelor, tratate în cele mai bune tradiții ale academismului.

Sfârșitul de secol XIX și începutul celui XX aparțin și celelalte lucrări descoperite în expediția respectivă.

Una dintre ele – „Maica Domnului de Hîrbovăț” este o copie, unde pictura imită aurul, pietrele scumpe din odăjdii și de pe coroane.

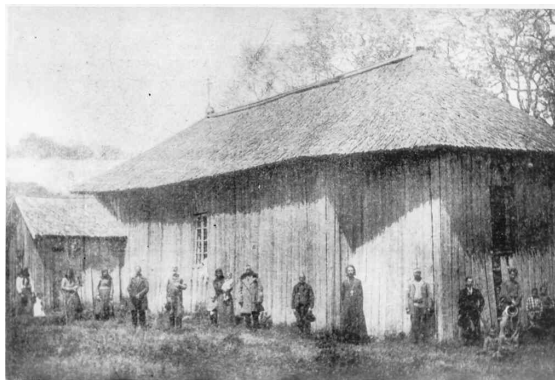
Încă o copie, după tabloul pictorului italian renașcentist, Marietto Albertinelli <sup>2</sup> cu fundal aurit și peisaj tratat iluzoriu reflectă icoana „Întîlnirea Mariei cu Elizaveta”, aceluiași autor aparținându-i și „Sfînta împărăteasă Elena”, avînd aceleași dimensiuni (35x49), aceleași ornamente aurite și aceeași structură compozițională.

Ultima icoană – „Calvarul lui Iisus Hristos”, luîndu-se în considerație pictura, compoziția și procedeele plastice, reprezintă un model de icoană de factură rusească.



---

În timpul deplasărilor din anul 1966, încă pînă la apariția ordinului respectiv al Ministerului Culturii, au fost studiate și selectate pentru muzeu mai multe obiecte din biserici. În cărțile de inventar ale Muzeului de Arte, printre localitățile vizitate în acest an figurează satele: Zastînca , Horodiște (Ungheni), orașelul Comrat și Dănceni (Chișinău), Rîșcova (Orhei) și Climăuți (Soroca).



*Biserica de lemn din s. Drăgușenii Noi,  
1924*

În biserica din s. Zastînca a fost colectată „Maica Domnului „Hodighitria” pictată pe pînză în ulei, unde pe verso are inscripția „acești ikoani esti a robului lui dumnezeu Ionufrie din strădania lui făcută la anu 1854 în 2 zile”. Aceluiași tip iconografic aparține icoana din Ungheni, pictată pe lemn în tempera (Actul din 1977, nr. inv. 6255), unde Maica Domnului cu Pruncul este înconjurată de îngerași, iar maniera stilistică a picturii fiind foarte apropiată de cea anterioară.

Primele icoane semnate și datate de vre-un zugrav, muzeologii le descoperă în s. Horodiște, provenite, probabil, din biserica de lemn „Sfîntul Nicolae” (1795) și transferate mai apoi în biserica de piatră cu același hram, construită în 1895.

Oarecum zugravul menționat – Ioan Iavorschi nu a putut picta icoanele „Iisus Hristos Pantocrator” și „Maica Domnului Hodighitria” în 1813, cînd edificiul cel nou încă nu exista.

Tot aici a mai fost colectată o tîmplă de iconostas cu sărbătorile „Prezentarea Maicii Domnului la templu” și „Închinarea păstorilor”, și icoana „Înălțarea Sfintei Cruci”, toate aparținînd secolului al XIX-lea și probabil, anterioare sau posterioare picturii lui Iavorschi, dat fiind faptul că reprezintă un model de icoană populară cu toate amprente caracteristice.

---

În s. Dânceni din apropierea Chișinăului în biserica veche de lemn „Intrarea Maicii Domnului în templu” (1806), dispărută astăzi, au fost depistate două icoane: „Închinarea păstorilor”, datată cu anul 1830 și „Nașterea Domnului” – ambele fiind opere ale zugravilor de la țară.



*Biserica de lemn din s. Cornova  
(Orhei), 1924*

Încă o operă de factură rustică – „Sfântul Gheorghe ucignd balaurul” este depistată în perioada dată de timp în catedrala „Sfântul Ioan Botezătorul” din Comrat, construită în 1856.

În același an, la biserica „Sfântul Nicolae” din Climăuți (1893) a fost colectată icoana cu două scene suprapuse: „Deisis” și „Cina cea de taină” – încă o operă de la începutul secolului al XIX-lea.

O iconografie originală pentru secolul XIX este prezentă în icoana „Maria Magdalena, Sfântul Modest cu scena Aducerea sfintelor moaște a mucenicului Foca” din biserica de piatră „Intrarea Maicii Domnului în templu” (Actul din 1968), avînd aceeași tratare rustică ca și precedentele lucrări.

Abundența icoanelor populare în secolul al XIX-lea o confirmă mai multe opere consacrate Sfintei Varvara. De exemplu, una dintre aceste imagini – „Sfînta Varvara cu scene din viață” este colectată din biserica de piatră „Adormirea Maicii Domnului” din orașelul Rașcov (1892), specificată în actul din 1968.

Actele din anul 1969 confirmă continuarea deplasărilor pe teren, investigațiile fiind întreprinse în satele Brînzei, Bîrnova, Gîrbova (Edineț), Tabani (Briceni) și Hiliuți (Rîșcani).

În biserica „Acoperîmîntul Maicii Domnului” din Brînzei, - construită din piatră în 1872 au fost selectate două lucrări : „Iisus Hristos Pantocrator”, de factură

---

populară, datată cu secolul al XVIII-lea și „Sfântul Ierarh Nicolae”, cu pictură evidentă din secolul XIX.

Alte două icoane găsite în biserica de lemn „Sfântul Dumitru” din s. Bîrnova (1888) – „Nașterea lui Iisus Hristos” și „Deisis” au atribuție la secolul construcției bisericii, însă ultima a fost repictată la începutul secolului XX de un oarecare Nesterov.

O piesă interesantă - „Sfântul Nicolae” provine din biserica de lemn „Adormirea Maicii Domnului” din s. Gîrbova (1775), dar a fost identificată în biserica cu aceeași denumire, construită din piatră în 1908.



*Biserica de piatră din s. Cornova  
(Orhei), 1924*

În biserica de lemn „Sfântul Nicolae” din Tabani (1898) au fost descoperite mai multe icoane din secolele XVII-XIX, unele avînd o importanță deosebită pentru cunoașterea icoanei din evul mediu timpuriu.

Două fragmente de tîmplă ale iconostasului – una cu cinul praznicelor, iar alta cu registrul apostolilor, de dimensiuni considerabile, au o pictură anterioară secolului XIX. Timpului menționat îi aparține însă icoana „Deisis” cu o frumoasă pictură și iconografie originală.

Alte trei icoane, dintr-o altă catapeteasmă, mai tîrzie, se referă la scene neobișnuite, pe care nu le întîlnim în asemenea cazuri. Este vorba de compozițiile „Bunul Păstor”, „Arhanghelul Mihail și Joșua Navi” și „Visul lui Iacov”. Toate icoanele au inscripțiile donatorilor Ion Dascăl și Mereuță și anul cînd au fost create: 1822.

Încă o lucrare de proporții depistată aici a făcut parte din ușile împărătești

---

ale iconostasului : „Arhistratigul Mihail”, ca parte integrantă a „Bunavestirii”. După toate probabilitățile pictura ei aparține secolului XIX.



*Iconostasul bisericii din  
s. Hluboaca (Cernăuți), sec.XVIII*

În cazul dat se conturează o situație stranie pentru o biserică de lemn, construită în 1898 și unde aproape toate icoanele sunt anterioare construcției edificiului, ceea ce ne permite să presupunem ca obiectele au aparținut unei alte biserici, mult mai vechi.

Printre ultimele expediții întreprinse în anul 1969 figurează deplasarea la biserică de lemn „Sfântul Arhanghel Mihail” din Hiliuți (1808) unde a fost colectată icoana „Deisis”, secolul XIX, care reprezintă o compilație a icoanei populare cu imitarea picturii academiste.

În anul 1970 colaboratorii Muzeului, împreună cu K. Rodnin au efectuat cele mai multe deplasări în Ivancea (Orhei), Nimoreni (Strășeni), Țareuca (Șoldănești), Boroseni (Rîșcani) și în orașelul Rîșcani.

Biserica de lemn „Sfântul Nicolae” din s. Ivancea a fost construită de frații Balioz în anul 1789 și refăcută de Darie Donici în anul 1824. Icoanele „Arhanghelul Mihail” și „Deisis”, ambele datate cu anii 1826 și 1827 au fost pictate de Ioan Iavorschi, atestat, datorită icoanelor din s. Horodiște, create în 1813. Însă operele au fost descoperite de muzeologi în biserică „Sfântul Nicolae”, construită de piatră în anul 1924, ceea ce înseamnă, că biserică veche nu mai exista.



*Biserica de lemn din s. Musteață  
(Fălești).*

După toate probabilitățile aceluiași autor îi aparține și „Deisis”-ul din biserica de piatră „Nașterea Maicii Domnului” din Dolna, construită în 1852 de Ioan Rali și depistată în 1974 (Actul din 12.04.1974).

În icoanele cunoscute ale lui Ioan Iavorschi, din 1813 și mai apoi din 1826, 1827 se simte evident influența artei laice, care îmbogățește procedeele plastice ale icoanei, unde pictura este realizată pe ipsos în relief cu tratarea volumului, formei, umbrei și luminii, respectându-se însă iconografia veche.

La Nimoreni, din biserica de lemn „Sfântul Nicolae”, ridicată în 1881 și care în anul 1924 a fost vizitată de Ș. Ciobanu, ce o menționează ca „părăsită”, K. Rodnin selectează pentru muzeu opt icoane din secolul al XIX-lea, noua biserică de piatră, cu hramul „Arhanghelul Mihail”, fiind construită în 1916. Patru dintre ele – „Jertfirea lui Avraam”, „Visul lui Iacov”, „Minunea Sfântului Nicolae” și „Distrugerea Sodomei și Gomorei”, după colorit și particularitățile stilistice au fost realizate de un zugrav popular.

Alte icoane, ca „Învierea lui Hristos”, „Arhanghelul Mihail”, „Sfântul Nicolae” și „Iisus Hristos Pantocrator” aparțin unui zugrav de formație mănăstirească, dar cu influențe de pictura academică.

Însă toate icoanele au fost realizate către sfârșitul secolului al XIX-lea pentru biserica de lemn.

Icoanele depistate în același an la biserica de piatră „Nașterea Maicii Domnului” din Țareuca (1915) au aparținut după toate criteriile unei altei biserici – de lemn, care nu se amintește în izvoarele timpului.



*„Maica Domnului Hodighitria” din  
biserica de lemn din s. Musteața  
(Fălești), sec. XIX*

Unele din ele, cum ar fi cele din cinul profeților „Daniil și Varlaam”, „Iacov și Moisei”, au aparținut iconostasului. Altele, printre care „Sfânta Varvara cu scene din viață” și „Adormirea Maicii Domnului” au caracteristicile unor icoane populare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Mai multe icoane de o valoare indiscutabilă au fost descoperite în anii 1970-1971 în biserica din s. Boroseni cu hramul „Sfântul Nicolae”, construită din cărămidă în 1845 de Teodor Caceanu.

Cele mai timpurii – „Hristos Pantocrator” și „Maica Domnului Hodighitria” repictate de mai multe ori, iar ultima dată – de un zugrav popular, aparțin secolelor XVII-XVIII.

Unica icoană cu două scene „Învierea lui Iisus Hristos” și „Sfinții Ioan, Ecaterina, Nicolae și Gheorghe” este datată cu anul 1828.

Acest moment confirmă cu certitudine, că majoritatea icoanelor din biserica de cărămidă au aparținut, de fapt, unei biserici de lemn dispărute.

Secolului XVIII îi aparține și icoana „Sfântul Nicolae”, ceea ce ne face să presupunem că ea a fost icoana de hram a vechii biserici. Dar în ambele cazuri sesizăm existența a două modele de icoane : mănăstirești și populare, depistate în una și aceeași biserică.

După manierele stilistice ale picturii altor icoane, ele pot fi divizate în mai multe categorii.



*„Iisus Hristos pe tron” din biserica de lemn din s. Musteață (Fălești), sec. XIX*

De exemplu, două dintre ele: „Ioan Oșteanul” și „Sfânta Magdalena cu Haralambie și Maica Domnului” sunt de origine populară (secolul XIX).

„Iisus Hristos și Samariteanca”, „Sfinții Gheorghe și Dumitru”, „Minunea Sfântului Nicolae” și două medalioane duble, cu sărbătorile „Prezentarea Maicii Domnului la templu” și „Bunavestirea”, „Nașterea lui Iisus Hristos” și „Prezentarea lui Iisus Hristos la templu” pot aparține unui zugrav mănăstiresc și au fost pictate pentru biserica nouă, din cărămidă.

Încă două icoane, una dintre care – „Sfântul Nicolae” cu inscripții în limba greacă și „Sfântul Ierarh Nicolae” au fost zugrăvite de pictorii laici, însă toate, fără excepție, aparțin secolului al XIX-lea (Actele din 18.XII. 1970 și din 8.VI.1971).

În toamna anului 1970 muzeograful vizitează satele Trifești (Șoldănești) și Țăhnăuți (Orhei) unde au mai fost descoperite trei icoane din secolul al XIX-lea. Cea mai veche, de la granițele secolelor, din biserica „Nașterea Maicii Domnului” din Țăhnăuți (1867) a fost repictată de mai multe ori, ultimul strat aparținând secolului XIX. (Actul din 23.IX. 1970).

În Trifești icoana „Profeții Isaia, Ioan și Ghedeon”, de factură evidentă populară, încadrată în medalion, a făcut parte din iconostas, cea de-a doua – „Sfântul Nicolae”, cu câmpurile încadrate în ornament, poate fi datată cu sfârșitul secolului XIX (Actul din 23. XI. 1970).

Ultima expediție efectuată în orașelul Rîșcani în anul 1970 (Actul din 26 noiembrie) se soldează cu identificarea icoanei „Botezul lui Hristos” pictată în ulei

---

pe lemn, dar datată cu începutul secolului XX și aparține unui pictor de formație academică.

O atenție deosebită o suscită biserica „Sfântul Dumitru” din s. Cogălniceni (Orhei), care a fost vizitată de mai multe ori în 1970, 1980 și 1987. Din informațiile cunoscute se știe, că biserica de piatră a fost construită în anul 1842, însă obiectele ce se aflau aici erau mult mai timpurii și au aparținut unei biserici de lemn ridicate la începutul secolului XIX.



*„Izgonirea din Rai” din biserica de lemn din s. Musteață (Fălești), sec. XIX*

Dacă în cazul icoanelor „Sfânta Varvara cu scene din viață” și „Învierea lui Hristos” mai pot exista unele îndoieli în această privință (Actul din 23.IX. 1970), atunci în ceea ce privește tetrapodul cu scenele „Învierea lui Lazăr”, „Ungerea Domnului”, „Cina cea de taină” și „Vindecarea celui slab de minte” din fosta biserică „Sfântul Mihail”, sunt operele zugravului Gherasim și a sculptorului Ștefan, care execută în 1808 iconostasul și icoanele pentru el.

Acest moment se confirmă în expediția din anul 1980 și actele respective de la 6 august, când pentru fondurile de artă medievală au fost selectate încă 16 icoane realizate de acești artiști.

În majoritate ele făceau parte din iconostas, după cum ne-o demonstrează componența registrelor.

Astfel, din cinul praznicelor s-au păstrat icoanele – dublouri „Adormirea Maicii Domnului” și „Schimbarea la Față”, „Intrarea în Ierusalim” și „Învierea Domnului”, „Nașterea Mântuitorului” și „Botezul lui Hristos”, „Întâmpinarea Domnului” și „Bunavestirea”, „Nașterea Maicii Domnului” și „Prezentarea Mariei



---

la templu”, completate de cinul apostolilor cu Simon și Filip, Toma și Bartolomeu, Matei și Petru, cu centrul axat pe icoana „Cina cea de taină”.



*Iconostasul din biserica de lemn din s. Musteață (Fălești), sec. XIX*

Din registrul profeților s-a păstrat doar o singură lucrare cu „Moisei și Aaron”.

Judecînd după modelul reliefului ajurat, compoziția cu „Deisis” a fost în centrul registrului apostolilor, iar scena „Coborîrea de pe cruce” făcea parte din rîndul inferior al iconostasului, de rînd cu „Hristos Pantocrator”, „Maica Domnului Hodighitria” și icoana „Nașterea Maicii Domnului”, toate de dimensiuni mari.

Expediția repetată în anul 1987 a permis să se mai colecteze și crucea iconostasului, operă al același autori.

Încă cîteva opere de zugravul Gherasim au fost depistate în biserica s. Ghermănești (Telenești) în anul 1987 (Actul din 9 iulie), presupunîndu-se a fi mai vechi (din 1790) decît cele din Cogîlniceni. Însă cele trei icoane, care au aparținut iconostasului acestei biserici, cu o pictură și tratare excelentă, par a fi mai tîrzii și marchează apogeul creației artistului.

„Apostolii Luca și Iacov”, „Sfîntul Ierarh Nicolae” și „Soborul Îngerilor” dețin o gamă cromatică mai dezvoltată, cu tendințe apropiate de pictura laică, care se distanțează vădit de lucrările realizate la Cogîlniceni.

O frumoasă icoană populară „Sfîntul Gheorghe ucigînd balaurul” din biserica „Sfîntul Gheorghe” din s. Orac (Cahul), construită în anul 1880 de lemn, după informațiile lui K. Rodnin care a studiat-o, a fost pictată de Mihail Leontovici la 1806 (Actul din 28. VIII. 1972), căruia îi mai aparține încă o lucrare – „Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron” din 1803.

---

Deoarece biserica de lemn din Orac este construită mult mai târziu decât și-au făcut apariția aceste icoane, putem conchide, că ele au aparținut unei biserici mai vechi.

Despre circuitul divers al icoanelor în perioada târzie a evului mediu ne vorbește numărul impunător de icoane ruse, ucrainene și grecești, întâlnite în bisericile Basarabiei.

O mărturie elocventă în acest sens este și „Icoana-Sinaxar” din biserica „Nașterea Maicii Domnului”, din s. Dolna (1852), zugrăvită la începutul secolului al XIX-lea. Pictura miniaturală fină, completată de inscripțiile în limba greacă, indică arealul provenienței acestei icoane. (Actul din 12. IV.1974).

După anii 1970 expedițiile devin tot mai sporadice și mai rare, lipsa lor reflectându-se asupra colectării și completării fondului de icoane.

În anul 1977 sunt confirmate documentar doar câteva expediții și un număr minim de lucrări selectate.

Din biserica de lemn „Arhanghelul Mihail” din s. Teșcureni (1795) au fost transmise în colecția de artă medievală icoanele „Arhanghelul Mihail”, „Hristos Pantocrator” , „Sfântul Ierarh Nicolae”, și „Maica Domnului Hodighitria”, toate aparținând secolului XIX. După maniera stilistică și tratarea picturală aceste icoane par a fi opera unui zugrav mănăstiresc influențat de școala academistă. Reeșind din dimensiunile lor (cca 90x60) toate icoanele au aparținut iconostasului bisericii, construit din piatră în secolul al XIX-lea (Actul din 26.V.1977).

Încă o deplasare a fost întreprinsă în acest an în s. Năpădeni al aceluiași raion, la biserica din piatră „Sfântul Nicolae” (1881). Icoanele „Sfânta Varvara cu scene din viață” și „Maica Domnului Eleusa” sunt operele unor pictori laici, mai ales că ultima ,datorită inscripției, specifică autorul – „Vasilii Alexandrov” și anul „1859”.

După anul 1990 se constituie și colecția de icoane a Muzeului Național de Istorie, care în mare parte se datorează activității vamale, obiectele fiind sechestrate și transmise instituției respective.

---

O parte dintre ele, mai ales cele de proveniență basarabeană, prezintă interes, dar în același timp, nu poate fi stabilită proveniența lor.

Două frumoase icoane pictate în 1810 de zugravul Evtaf – „Iisus Hristos” și „Maica Domnului cu Pruncul pe tron” au aparținut unui iconostas.

Din aceeași colecție face parte și „Sfânta Varvara cu scene din viață” (secolul XIX), cu un excelent colorit decorativ, care îmbină influențele populare și profesionale.

Încă două icoane din aceste fonduri – „Tăierea capului Sfintei Ecaterina” (secolul XIX) și „Bunul Păstor” de la începutul secolului XX sunt opere ale unui zugrav popular anonim.

Un alt moment specific al activității de completare a fondurilor se referă la achiziția operelor. În acest caz se cunosc doar numele proprietarilor, alte informații fiind lipsă, dacă ele nu sunt reflectate în inscripțiile de pe câmpul icoanei.

Un model mai rar întâlnit poate fi considerată icoana „Sfântul Nicolae – făcătorul de minuni” a unui pictor laic, care în partea de jos a câmpului specifică numele donatorului „Scharlatachi Pârciu” și data „1880 ianuarie 25”.

Datorită achizițiilor, în colecția Muzeului de Arte Plastice în anul 1987 au nimerit două icoane semnate de P. Piscariov – „Maica Domnului cu Pruncul pe tron” și „Hristos Pantocrator”, create la începutul secolului XX.

Pavel Piscariov a fost cunoscut în Chișinău ca unul dintre cei mai prolifici pictori de biserici, fiind autorul picturilor murale de la Catedrala „Schimbarea la Față” (1906) și a bisericii „Înălțarea Domnului” (1936), ambele din capitală, precum și ultima pictură din Catedrala „Schimbarea la Față” din Tighina (1936).

Apariția unor astfel de lucrări, dar și icoane semnate de pictorii profesioniști, cu certitudine marchează apusul artei medievale, cu caracterul și iconografia sa specifică, a secolelor anterioare.

Acest moment mai confirmă și dispariția, în totalitate a zugravilor populari, care în timpurile precedente dețineau înțietate în zugrăvirea icoanelor.

---

Astfel, cu multă întârziere, Basarabia cunoaște și ea declinul artei evului mediu și începuturile unei noi epoci – acelei de epoca modernă, lipsind o sincronizare distinctă cu arealul cultural european.

Specificăm încă odată, că după 1990 au fost redeschise locașurile de cult, care au fost completate cu icoane pictate de artiști plastici, ce executau copii după reproduceri sau imitau iconografia tradițională, fără a respecta tradiția și strictetea canonică.

Din cercetările efectuate s-a constatat, că în perioada anilor 1920 – 2000 au dispărut cca 169 de edificii de lemn ( V. Jitari. Arhitectura de lemn a bisericilor din Basarabia, Teză de doctorat, Chișinău, 2002).

Printre ele figurează deja amintita biserică de lemn din s. Petrușeni (1702), arsă în anul 1992, din Călărășăuca (1801), demolată în 1987, bisericile din Tabani (1898), Bîrnova (1898), Ivancea (1789), din s. Orac (1880) ș. m. a.

Respectînd divizarea teritorială din 1920, constatăm, că în județul Bălți au dispărut pe parcursul a 80 de ani 37 de edificii, în Chișinău – 14 biserici, inclusiv cea din Dănceni (1806), în Cahul – 11 biserici , 26 – din județul Soroca, 10- din Orhei, 5 –din Tighina etc., sărăcind patrimoniul nostru imobil de cele mai importante monumente de arhitectură populară .

Un compartiment valoros în cercetarea icoanei basarabene îl constituie iconostasele, care reprezintă un ansamblu de pictură și sculptură integrat în arhitectura interioară a bisericilor.

Anume catapeteasma cu structura sa interioară integră constituie cea mai valoroasă operă a bisericilor.

Iconostasul, care apare în Moldova medievală în secolul XVI (mănăstirea Humor, 1590) are, de obicei funcția de a despărți altarul de naos și este acoperit de cîteva registre de icoane, aranjate după un anumit canon. Pentru circulație și pentru îndeplinirea ritualurilor în timpul slujbelor bisericești, iconostasul este străpuns de trei uși: două laterale, care se numesc uși diaconicești și cele centrale – uși împărătești.

---

Rîndurile de icoane care decorează catapeteasma formează, de jos în sus următoarele registre:

- împărătești, la nivelul ușilor;
- cinul praznicelor cu douăsprezece dintre cele mai importante sărbători bisericești;
- cinul „Deisis” și icoanele apostolilor

și se termină cu crucea de iconostas, care reprezintă scena Răstignirii.

De regulă, iconostasele, de la caz la caz, diferă prin numărul registrelor, care pot avea de la trei la șapte rînduri de icoane.

Ornamentul sculptat și icoanele încadrate în catapeteasmă conferă interiorului bisericesc o deosebită fastuozitate.

În Basarabia secolului al XIX-lea se amintesc prea puține piese de referință la acest compartiment.

În primele decenii ale secolului XX Ștefan Ciobanu și Ștefan Berechet amintesc de câteva iconostase, care nu s-au păstrat pînă azi.

De exemplu, Șt. Ciobanu publică în „Comisiunea Monumentelor Istorice” un articol consacrat studierii bisericilor și a podoabelor, care se păstrau în ele, menționînd și unele iconostase.<sup>3</sup>

Cel din biserica de lemn a s. Nimoreni a beneficiat și de o imagine reprodusă în text, permițîndu-ne, destul de vag, să contemplăm, ce a reprezentat catapeteasma acestei biserici.<sup>4</sup>

În primul rînd, avînd în vedere calitatea nesatisfăcătoare a reproducerii, putem presupune ca iconostasul are trei registre incomplete.

La nivelul inferior al celor trei uși de acces, sunt amplasate două mici icoane, vizînd, probabil, imaginile Maicii Domnului și a lui Iisus Hristos. Registrul doi conține șase panouri cu scene duble, ce marchează rîndul de prăznicare.

În semiarca bolții, se poate presupune, că figurează „Răstignirea”, care încununează iconostasul.

---

Lemnul din care este prelucrat iconostasul este aproape lipsit de relief ajurat, cu excepția ușilor împărătești, el fiind cel mai modest iconostas, specific pentru o biserică din mediul rural.

La fel de modest și cu aceleași caracteristici este și iconostasul schitului vechi din Butuceni, în care aproape lipsește relieful sculptat, iar scenele praznicelor bisericesti sunt încadrate în forme „tondo” și decorează semiarca bolții .<sup>5</sup>

Mai desfășurat descrie Șt. Berechet catapeteasma din biserica „Buna Vestire” din Chișinău (1810).<sup>6</sup>

Primul registru îl constituie piesele de format mare al icoanelor împărătești: Iisus Hristos și Maica Domnului, ambele ferecate în argint de ctitorul bisericii Gavriil Terentie.

Rîndul doi este completat de scene cu sărbătorile bisericesti, încadrate în șase despărțituri.

Cel de-al treilea reprezintă proorocii vechiului testament încununat cu „Răstignirea Domnului”.<sup>7</sup> Judecînd după icoanele împărătești se poate presupune că catapeteasma a fost realizată cu ajutorul lui G. Terentie.

Tot Șt. Ciobanu mai amintește și despre un alt iconostas – cel al bisericii „Nașterea Maicii Domnului Mazarache” din Chișinău, care este compus doar din icoanele împărătești, deasupra cărora se află „Cina cea de taină” și crucea cu „Răstignirea”.<sup>8</sup>

La biserica „Sfîntul Ilie” (1799, 1808), cercetătorul menționează că, „catapeteasmă este cea mai bogată din toate cîte sunt în Chișinău, avînd zugrăveală românească veche... și... patru rînduri de picturi...” .<sup>9</sup>

Într- adevăr, judecînd după cele spuse de Șt. Berechet, primul registru al iconostasului, în afară de icoanele împărătești ferecate în argint (Maica Domnului cu Pruncul și Iisus Hristos), mai include icoanele cu „Sfîntul Nicolae”, „Ioan Botezătorul” și icoana hramului „Sfîntul Ilie”, aranjate de la stînga la dreapta. Ușile împărătești sunt sculptate în lemn, cu ornamente ajurate ale viței de vie cu struguri, încadrînd scena „Bunei Vestiri” cu chipurile celor patru evangheliști.

---

Al doilea registru conține cele 12 sărbători împărătești, avînd la mijloc compoziția „Cina cea de taină”.

În centrul celui de-al treilea rînd se afla reprezentarea lui Iisus Hristos, fiind incluse și imaginile celor doisprezece apostoli.

Ultimul registru are referință la înfățișările profeților din Vechiul Testament și se încununează cu „Răstignirea”.

Pîna acum iconostasul bisericii „Sfîntului Ilie” din Chișinău, care a fost distrus împreună cu biserica în anii 1960, reprezintă cea mai completă formă de catapeteasmă a secolului XIX, avînd cinci registre întregi.

Un alt model de iconostas îl reprezintă cel de la biserica „Adormirea Maicii Domnului” de la mănăstirea Căpriana .<sup>10</sup>

Publicînd reproducerea iconostasului, istoricul în schimb nu descrie succesiunea și ansamblul, lăsînd acest lucru pe seama privitorului.

Oarecum este cunoscut faptul, că cîteva tîmple din iconostasul vechi al acestei biserici se află în colecția Muzeului Național de Arte Plastice din Moldova (nr. de inv.: 1519/ 6277 și 1516/6278) datate cu secolul al XVIII-lea. Într-adevăr elementele sculptate ale praznicelor împărătești amintesc formele din arta brîncovenească din aceste vremuri. Acest fapt presupune, că iconostasul nou al bisericii este confecționat în secolul al XIX-lea și, judecînd după somptuosul decor, poartă amprente stilistice renascentiste și baroce.

Iconostasul de la Căpriana reprodus a avut o formă concavă, înscrisă în altar și patru registre de icoane.

Cele trei perechi de uși, de dimensiuni considerabile, ocupînd aproape jumătate din înălțimea catapetesmei, sunt marcate de 4 portaluri, despărțite pe verticală de colonete profilate și includ patru icoane de dimensiuni mari, sub ele aflîndu-se altele, de dimensiuni mai mici.

Al doilea registru cuprinde icoanele praznicelor, de formă dreptunghiular – alungită cu 12 sărbători, dezvoltate în 6 panouri, avînd în centru scena „Cina cea de taină”.

---

Al treilea brâu conține 4 icoane - dipticuri, iar în centru - o icoană de dimensiuni considerabile, arcuită în partea superioară. Logic, acest registru reprezintă cinul apostolilor cu Iisus Hristos în centru.

Pe axa centrală a iconostasului, alcătuită din curbe de formă barocă, se află un „tondo” care posibil poartă imaginea „Răstignirii” sau a lui „Savaot”.

Ca și în alte cazuri, nici una dintre piesele acestui iconostas nu au mai supraviețuit pînă în timpurile noastre.

Despre o altă catapeteasmă amintește P. Constantinescu-Iași în monografia „Biserica „Sfîntul Gheorghe” din Chișinău (Chișinău, 1928).

Reeșind din cele expuse, acest iconostas a fost finalizat în anul 1822, de proveniență „evident rusească”, cu cîteva icoane pe lemn, sau pînza aplicată, „... lucrute în ulei cu oarecare talent” .<sup>11</sup>

Restructurînd descrierea acestui iconostas făcută de P. Constantinescu-Iași, obținem următorul tablou: în registrul de la nivelul porților împărătești au fost amplasate icoanele, de la stînga spre dreapta, cu Sfinții Dmitrie și Nicolae, Maica Domnului cu Pruncul în brațe (Kyriotissa), Iisus Pantocrator, Sfîntul Gheorghe și Sfîntul Vasile cel Mare.<sup>12</sup>

Deasupra porților împărătești se află „...o reușită „Cina cea de taină...”, continuînd mai jos cu două icoane, cu scene din copilăria lui Iisus, urmate de opt medalioane, unde motivul „Nașterea Maicii Domnului” este dublat, iar compozițiile „Botezul”, „Schimbarea la Față”, se mărginește cu figurile a „doi arhangheli”.

Vîrfurile iconostasului este încununat de „Savaot” și „Răstignirea Mîntuitorului”.

Pe porțile împărătești cercetătorul consemnează existența medalioanelor cu cei patru evangheliști și cu chipurile în bust ale „Mîntuitorului” (poate a arhanghelului Gavriil - ? n. n.), ușile diaconicești fiind decorate cu icoanele, pe care sunt înfățișați arhanghelii Mihail și Gavriil.



---

Întreaga catapeteasmă dispunea de un ornament ajurat sculptat în lemn cu motivul „viței de vie și struguri”, moment caracteristic pentru toate iconostasele basarabene.

Un model specific de catapeteasmă îl reprezintă cel de la biserica „Adormirea Maicii Domnului” din Chișinău.

Reprodus de Șt. Ciobanu în „Comisiunea monumentelor istorice” imaginea reflectă situația în anul când a fost întreprinsă deplasarea.<sup>13</sup>

Iconostasul este zidit din piatră, cu mulură de ghips în relief, care în cadrul scenelor include icoanele celor cinci registre. Ce reprezintă aceste icoane putem doar presupune, însă că ele au atribuție la mediul secolului al XIX-lea ne-o demonstrează una dintre icoanele acestei catapetesme și anume „Sfântul Gheorghe ucigînd balaurul”, tratat într-o manieră de factură laică, cu racursiul sofisticat al figurii. O altă sursă despre cele mai importante iconostase din Basarabia în secolul al XIX-lea se referă la informațiile muzeografilor, care, în perioada anilor 1966-1987 au efectuat cercetări pe teren.

În actele respective se specifică, de exemplu, că icoanele din catapeteasma bisericii „Adormirea Maicii Domnului” din s. Balotino (Act din 25.IX.1985) au fost repictate integral în anii 1970 și nu au fost luate la evidență, situația repetîndu-se și în biserica „Sfînta Treime” din Fundurii Vechi.

Pe neașteptate, muzeografii descoperă în biserica „Sfîntul Gheorghe” din s. Ciuciulea unul dintre cele mai desfășurate ansambluri de iconostas, cu 7 registre și 45 de icoane, pictate la începutul anilor 1830 (Act din 25 septembrie 1985), cu excepția celor din primul registru, care erau din timpurile mai noi.

Rîndul de la nivelul porților împărătești era completat cu „Hristos Pantocrator”, ferecat în argint la 1908, iar în părțile laterale se aflau icoanele cu „Arhanghelul Gavriil” și „Sfîntul Gheorghe”.

Din registrul al treilea lipsesc 6 icoane, avînd în centru „Cina cea de taină”, urmată de „Schimbarea la față”, „Intrarea lui Hristos în hram” și „Botezul”, fapt ce demonstrează că avem în față o parte de icoane din cinul praznicelor.

---

Următorul registru cuprinde cinul apostolilor, fiind prezenți: Filip, Marcu, Petru, „Deisis”, Pavel, Matei, Ioan, Bartolomeu, Simeon și Luca.

Al cincilea rînd o are în centru pe „Maica Domnului Platytera” și unsprezece chipuri de profeți.

Următorul brîu este consacrat sărbătorilor, unele dintre care nu sunt specifice pentru catapetesme. Așa, de exemplu, acest registru este completat cu scenele: „Molenie o ciașe”, două compoziții cu „Ducerea crucii”, „Coborîrea de pe cruce”, „Punerea în mormînt”, „Înveșmîntarea în odăjdii” și „Încununarea cu spini”, urmată de „Savaot”, două subiecte neidentificate și o „Răstignire”, fiind încă neclarificate și alte subiecte.

Dar tradițional iconostasul este încununat cu motivul „Răstignirii”.

Analizînd și comparînd modelele de catapeteasmă expuse mai sus, putem conchide, că în dependență de localități, apartenența și importanța bisericilor în structura ierarhică, catapetesmele se compartimentează după categoriile de edificii în rurale și urbane, avînd loc doar unele excepții, cum ar fi și cazul celui din s. Ciuciulea.

Într-o biserică de lemn (din Nimoreni sau schitul de la Butuceni) catapeteasma era simplă, fără a fi decorată cu ornament sculptat, registrele constituind doar cele trei rînduri – minimul necesar pentru constituirea iconostasului.

În bisericile de piatră, din orașe sau mănăstiri, catapetesmele integrează 5 sau 7 registre, tipul iconografic fiind mai dezvoltat și mai dezvoltat. După închiderea bisericilor basarabene în RSSM în anii 1960, s-au pierdut multe dintre aceste podoabe, rămînînd în circuit doar cele care au fost pictate la începutul secolului XX și mai rar – iconostasele din secolul XIX.

Oarecum în interiorul bisericilor catapeteasma cu icoanele sale a jucat rolul decisiv în ansamblul picturii și a constituit axa centrală, în jurul căreia erau amplasate alte cîteva zeci de icoane, pentru care nu a existat vreo ordine canonică în rînduiala și amplasarea lor.

---

În situația incertă a istoriei basarabene pe parcursul unui secol de dominație rusă și lipsa unor surse documentare l-a care ar fi fost posibil să ne adresăm, cea mai importantă mărturie a timpului rămîne opera, care în unele cazuri sugerează anumite date privitor la autorii și animatorii unui proces cultural de certă valoare pentru noi.

Pentru argumentarea acestui aspect încercăm să reconstituim mediul și ambianța, condițiile de activitate a zugravului basarabean și a etapelor premărgătoare, necesare pentru realizarea proiectelor.

Un rol important, din punct de vedere juridic, între un creator de icoane și comanditar l-au avut contractele. Evident pentru asemenea lucrări de proporții, cum ar fi iconostasele și nu numai, zugravii cu școală mănăstirească, cum ar fi Ioan Iavorschi, călugărul Iezechil sau ieromonahul Gherasim, pentru lucrările efectuate la Horodiște și respectiv la Căpriana ori Ghermănești, fără îndoială, nu ar fi început activitățile doar în baza unor înțelegeri verbale.

Dar lipsa totală în arhivele basarabene a unor documente, care ar legifera condițiile și volumul lucrului ce trebuie executat, încheiate între comanditar și executor, ne impune să apelăm la izvoare indirecte, cum ar fi acele, aplicate în secolul XIX în regiunile de peste Prut.

Asemenea contracte, de exemplu, ar putea fi documentele, publicate în „Studii și cercetări de istoria artei” (Buc., 1967) cu denumirea „Contracte de zugravi de biserici”.<sup>14</sup> Astfel, la 3 decembrie 1816 este încheiat un contract între zugravul Constantin și reprezentanții mănăstirii Văratice, unde sunt stipulate principalele condiții: zugravul respectiv va confecționa iconostasul „... îndeplinind cu aur toată construcția lui cu decorul”; va prelucra amvonul și tetrapodul cu vopseli și cu aur, conform cerințelor și cu iscusință, „...în afară de patru icoane gătite...”, iar în caz de necesitate va executa patru icoane reprezentând sărbători și chipuri de sfinți.<sup>15</sup> La rîndul său în contract figurează și condițiile zugravului: mănăstirea să-i pună la dispoziție o cameră; să-i plătească un avans de 2200 lei, iar

---

alți 1400 urmează să-i fie plătiți în procesul lucrului, către 16 iulie 1816, restul, din suma de 5000 lei – după terminarea comenzii.<sup>16</sup>

Printr-un alt contract, de la 15 decembrie 1855 încheiat la Iași de Gavriil Mavrodin cu Pulheria Ghica, primul a fost angajat să-i decoreze paraclisul casei, după planul și modelul aprobat de ambele părți.

Volumul lucrărilor prevedeau: iconostasul cu coloane, ramele icoanelor, totul poleit cu „aur bun” și confecționat din lemn de tei „uscat și tare”, pentru care Gavriil va primi suma de 300 lei. În înțelegere mai figurează încă un punct, care îl obligă pe meșter „...la apariția celor mai mici deteriorări ale materialului, executorul se obligă să refacă totul din contul său”.<sup>17</sup>

Modelele de contract menționate mai sus, aproape fără îndoială, aveau aplicare și în Basarabia, deoarece se cunoaște, că în viața religioasă din „gubernie” nu au intervenit schimbări esențiale.

Pe parcursul secolului al XIX-lea în ambianța icoanei basarabene urmărim trei categorii de iconari, care profesau această meserie.

În primul rând este vorba de zugravul de la țară, care a fost, judecând după numărul de piese cel mai prolific zugrav de icoane. Puțini dintre ei și-au semnat opera, procedând în egală măsură ca și meșterul popular, când era vorba de înfrumusețarea caselor, uneltelor etc. Apariția masivă a icoanelor populare într-o perioadă atât de târzie nu poate fi concepută, decît ca o decădere a artei. Însă în realitate icoana populară s-a desprins dintr-o artă obosită, reînviind și înprospătînd procedeele plastice, satisfăcînd nevoile unui public „bântuit de crezuri și spaima”, dar ager la gîndire și sensibil în cadrul unei epoci, lăsînd să se întrevadă interferențele cu mediul mănăstiresc și cu cel țărănesc.

O astfel de artă nu era posibil să apară într-un mediu urban, unde nu ar fi avut nici comanditari și nici promotori și acest lucru poate fi demonstrat de piesele, care au fost colectate pe timpuri în bisericile din Chișinău, unde nu a fost înregistrat vre-un model de artă țărănească.

---

Printre puținii zugravi cunoscuți de la țară care și-au semnat operele, întâlnim talente inegalabile.

Mihai Leontovici din s. Orac este cunoscut ca autor a două icoane – „Maica Domnului cu Pruncul pe tron”, pictată în 1803 și una dintre capodoperele de artă populară, reprezentând-ul pe „Sfântul Gheorghe ucigând balaurul” (1806). Dacă în prima, naivitatea rustică a zugravului se observă atât în compoziția tipului iconografic, cât și în coloritul laconic și spălăcit, ce-a de-a doua, care a fost repictată, integrează o gamă coloristică sonoră fără analogie în icoanele timpului.

Ioan Dămășcanu este creatorul icoanei „Iisus Hristos pe tron”(1822) și a executat, probabil și alte icoane pentru biserica „Sfinții Voievozi” din s. Vorniceni. Maniera stilistică încearcă doar să imite pictura unui artist profesionist, obținându-se în consecință o stilizare specifică a proporțiilor alungite ale figurii, pictate într-o gamă aproape monocromă, ceea ce i-a permis, la timpul său lui K. Rodnin, să-l includă în categoria meșterilor „provinciali” .<sup>18</sup>

Aceeași impresie i-a produs cercetătorului și o altă icoană „Sfântul Nicolae” din s. Ocnița Veche, semnată de Zabolotnîi (1829).

Efervescența icoanei populare a mai fost condiționată și de existența unui număr mare de biserici de lemn, unde ea își avea locul și rostul său predestinat, corespunzând în totalitate necesităților unui „public needucat”, după expresia cercetătoarei T. Voinescu.

Dar acest public, menționează cercetătoarea în „Revue roumaine d' histoire de l' art” (Sur la noțiune „d' art populaire” dans l'art roumain de la fin de moyen age, p.p. 221-229), cunoștea suficient de bine textele religioase cum ar fi „Miracolul Maicii Domnului”, „Menologul”, Evangheliile și legendele apocrifice ale Vechiului Testament .<sup>19</sup>

Încă o latură specifică a icoanei populare constă în faptul, că în lipsa autografelor pe icoane ale creatorilor ei, adeseori ele poartă semnăturile comanditarilor. După paleografie și forma cuvintelor în care a fost consemnat actul

---

de donație ne putem convinge, că toți, aproape fără excepție, erau oameni din mediul rural.

Ștefan Ciobanu, Ștefan Berechet, Paul Mihailovici ș. a., în articolele amintite deja, utilizează unele citate dintre cele mai frecvent întâlnite.

Așa, de exemplu, la biserica Adormirii Maicii Domnului a existat pe timpuri icoana „Sfântului Ioan Botezătorul” cu următoarea inscripție: „Această sfântă icoană esti a lui Andrei și Toader, țeranii și a soțiilor Caterina și Taisia din Căușenii Vechi, făcută pentru sănătatea și iertarea păcatelor lor [...] 1823, septembrie...”.<sup>20</sup>

Cele mai frecvente inscripții ale comanditarilor și donataorilor din mediul rural au fost descoperite pe icoanele colectate de colaboratorii Muzeului Național de Arte Plastice în expedițiile dintre anii 1969-1987.

Pe icoana „Maica Domnului Hodighitria” din s. Zastînca, în partea de jos, zugravul a făcut următoarea inscripție: „acești icoani esti a robului lui Dumnezeu Ionufrie din strădania lui făcută la anu 1854 în 2 zile”. Tot aici, încă o inscripție întregeste compoziția icoanei „Sfântul Nicolae” cu următorul conținut: „ Această icoană este a robilor lui Dumnezeu Afanasie Ivanov Ilieș și a soției lui Maria la 1853, 6 zile”.

Alte două opere ale unui zugrav popular – „Bunul Păstor” și „Visul lui Iacov” au fost comandate și închinat bisericii din s. Tabani de „Chirăuți și al soției Eftimia” și, respectiv, de „Ioan Dascăl și a soției sale Maria, 1822”.

O categorie specifică de icoane basarabene din același secol sunt executate de zugravii mănăstirești, fie ei autodidacți sau trecuți prin atelierele de zugrăvit din Moldova de peste Prut, deoarece în Basarabia nu s-au păstrat informații referitor la existența unor astfel de școli.

Despre acești zugravi, care în majoritate erau călugări și purtau titlurile respective ale ierarhiei bisericești cum ar fi „iereu”, „schimonah” sau „ieromonah” în Basarabia se cunoaște puțin mai mult decât despre anonimul zugrav popular.

---

Însă operele celor cunoscuți ne oferă o imagine sugestivă și departe de a fi considerată o artă „obosită”, într-un mediu târziu de dezvoltare al evului mediu.

Fără îndoială, cei mai reprezentativi maeștri ai icoanei basarabene din secolul XIX sunt zugravul Gherasim și sculptorul Ștefan, care au lucrat în „duet” la icoanele și iconostasul din biserica „Sfântul Dimitrie” din s. Cogîlniceni, Orhei. Icoanele zugrăvite de Gherasim aici, și în continuare – la Ghermănești, ne permite să urmărim evoluția maestrului în primele decenii ale secolului. Catapeteasma și icoanele realizate pentru Cogîlniceni au fost finisate în anul 1808 și corespund tradiției iconografice mănăstirești, următoarele, printre care și „Deisis” din Ghermănești au fost pictate mai târziu. Acest fapt poate fi confirmat, luînd în seamă, că în tratarea și utilizarea procedeelor plastice Gherasim folosește relieful pictural în ipsos și aurirea integrală a suprafeței icoanei. Ca colorist și desenator, Gherasim deține indubitabil unul dintre primele locuri în arta timpului său.

Evtaf, autorul icoanelor împărătești cu Iisus Hristos și Maica Domnului cu Pruncul pe tron (1810) din colecția Muzeului Național de Istorie, incontestabil face și el parte din tagma zugravilor mănăstirești.

Un alt zugrav de icoane din mediul atelierelor mănăstirești semnează operele cu „Ioan Iavorschi zugrav”. Primele icoane, „Iisus Hristos pe tron” și „Maica Domnului cu Pruncul pe tron” au fost create în 1813 pentru biserica din Horodiște, iar altele trei, păstrate din componența catapetesmei din biserica s. Ivancea – „Deisis”, „Arhanghelul Mihail” și „Maica Domnului cu Pruncul” – au fost realizate în anii 1826-1827. Diferența dintre creații repetă drumul parcurs de Gherasim, ultimele piese abundînd în aur și relief pictat.

Din mediul mănăstiresc mai fac parte și autorii „Bunăvestirii” cu pictura porților împărătești din biserica satului Baimaclia, Cahul, semnată de „Constantin și Mardare zugravi, 1812 anul”, urmat de călugărul Vichentie, care activează în jurul anului 1842 la mănăstirea „Hîrjăuca”, unde au mai activat și „ieroschimonahul” Varlaam (1858) și ucenicul său Ștefan, care finisează icoana-diptic „Iisus Hristos Pantocrator” și „Sfântul Gheorghe” în anul 1866.

---

Ieromonahul Iezechil este autorul icoanelor și al iconostasului din biserica „Sfântul Nicolae” de la mănăstirea Căpriana, pe care îl realizează în anul 1841. Praznicele, prezentate în dipticuri și imaginile profeților, vădesc cunoașterea și redarea fidelă a tipurilor iconografice abordate.

Alte nume amintite de cercetătorii de artă din perioada interbelică fac referință la unele opere și autori din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Autograful lui „M. Cojuhari, 1875” a fost depistat pe icoana „Maria Magdalena și Sfânta Paraschiva” din biserica „Sfântul Nicolae” a s. Bulboaca. O altă icoană semnată de „Zugrav Onescu. 1879” a fost descoperită în biserica „Sfântul Mihail” din s. Dîșcova.

Încă un nume – „M. Suceanu, 20 august 1906” îl întâlnim pe o icoană de factură rusă – „Bogomateri Dostoino Esti” din biserica „Sfânta Treime” a s. Fundurii-Vechi, Glodeni. Despre un caz aparte amintește Nicolae Țiganco, care, vizitînd mănăstirea Rudi descoperă portretul fondatorului mănăstirii din Saharna, al unui oarecare Vasile, originar din Podolia și care a fost pictat de schimonahul Bartolomeu în anul 1800.<sup>21</sup>

În această diversitate de opere și zugravi mănăstirești călugărului Ioasaf de la mănăstirea Noul Neamț, care a activat la sfîrșitul secolului XIX și aproape toată perioada interbelică, îi revine un loc aparte. Datorită lui P. Mihailovici, despre Ioasaf se cunosc etapele devenirii sale ca zugrav de icoane, și pentru noi este un reper necondiționat, un document veridic al formării unui zugrav basarabean.<sup>22</sup>

Comanditarii icoanelor create de zugravii mănăstirești provin dintr-o pătură socială mai avuțită decît țărani.

De exemplu, icoana „Maica Domnului cu Pruncul pe tron” din biserica satului Balotino, Bălți a fost pictată cu cheltuiala „logofătului Constantin Suceanu” în anul 1815.<sup>23</sup> Tot aici P. Mihailovici depistează icoana „Maica Domnului cu Pruncul”, ferecată în argint și decorată cu pietre scumpe, avînd inscripția „Dumitrașco Secară // Mihail Bodareu 1832,” anii indicînd probabil pictura icoanei și realizarea decorului, precum și donatorii ei.<sup>24</sup> Icoanele „Maria



---

Magdalena” și „Sfânta Varvara” din biserica „Sfântul Nicolae” au inscripțiile: „Dăruit la biserica s. Țibirica, Gherasim Mardari. Dvoreanin Nacu. 1862”.<sup>25</sup>

La mănăstirea Curchi icoana Maicii Domnului „... Născătoare de Dumnezeu făcătoare de minuni, care se află în Sfânta Mănăstire Neamț a Înălțării din Moldova” a fost zugrăvită „...Cu stăruința starețului și arhimandritului Iona. 1803 anul”.<sup>26</sup>

În două icoane – „Sfântul Nicolae” (1859) și „Maica Domnului cu Pruncul (1869) inscripțiile demonstrează că ele au fost donate bisericii „Sfânta Treime” din s. Fundurii-Vechi (Glodeni) de către „Kiriac Nicolaevici”, probabil moșierul și stăpînul acestor pămînturi.<sup>27</sup>

Încă un demnitar – „Fiodor Lașcov” donează în anul 1890 icoana „Sfântul Mina și Ioan Oșteanul” bisericii „Sfântul Mihail” din Chiperceni, Orhei.<sup>28</sup>

Un moment aparte în cercetarea evoluției icoanei basarabene din aceste timpuri l-au avut tipăriturile bisericești și gravurile în lemn, care constituie aspectul unor probleme abordate într-un capitol aparte al lucrării.

Atît în mediul sătesc, cît și în cel mănăstiresc erau necesare anumite modele sau îndrumări practice pentru realizarea icoanelor.

Din timpurile anterioare cunoaștem de existența erminiilor bizantine, inclusiv și a „Erminiei lui Dionisie din Furna” utilizată și în ambianța românească, precum și „podlinicuri-le” rusești.

Deoarece în Basarabia nu s-au păstrat asemenea modele, vom încerca să urmărim existența posibilă a lor, prin analogie, luînd în considerație circulația unor asemenea tipicuri în Principatele Române. În calitate de îndrumare sunt cunoscute caietele de modele ale lui Stan din 1734, al lui Grigorie și Radu zugravul din a doua jumătate a secolului XVIII și începutul celui XIX, care confirmă faptul, că cunoștințele în arta zugrăvitului de icoane se deprindea prin transmiterea din generație în generație și de la meșter la meșter<sup>29</sup> și care presupunea copierea modelelor. Pentru secolul XIX asemenea modele de zugrăvit au devenit mai

---

accesibile datorită circulației mai intense a gravurilor și a ilustrațiilor de carte, folosite ca modele.

Unele dintre modele utilizate în mediul basarabean ne vorbesc și de o altă practică, confirmată de călugărul Ioasaf de la mănăstirea Noul Neamț, care folosea drept sursă cartea ilustrată a lui E. Poseleanin – „Bogomateri” (Sankt Petersburg, 1909) și celebra „Maria...Santissima din catedrala de la Monteneiro”.<sup>30</sup> Cele spuse mai sus, desigur, ne vorbește doar despre un caz unic, documentat și, posibil că nu a avut și alți utilizatori în Basarabia. Mai curînd drept modele au figurat însăși piesele create de alți meșteri în vremurile anterioare, pe care, în planul manierei stilistice, fiecare zugrav le interpreta individual.

În afară de aceasta nu putem totuși exclude nici circulația așa numitului „Manual al zugravului de la mănăstirea Athos”, care în afară de tipul iconografic al modelelor mai conținea și descrierea canoanelor de proporții, bazate pe anumite modeluri, pe care E. Panovsky l-a clasificat ca „sistem al celor trei cercuri”.<sup>31</sup>

O a treia categorie de zugravi, care s-a implicat în zugrăvitul icoanelor dar și a picturilor murale din interiorul bisericilor, o constituie artiștii profesioniști recrutați, în general, dintr-un mediu urban, și firesc, creatori ai unei arte adresate și solicitate de mediul respectiv.

Reprezentanții acestei categorii figurează în Basarabia, începînd cu Vasile Alexandrov, autor al icoanei „Maica Domnului Eleusa” (1858) creată pentru biserica „Sfîntul Nicolae” din s. Năpădeni, Ungheni. Ca și o altă icoană pe pînză – „Maica Domnului cu Pruncul Iisus înconjurată de heruvimi” (1854) din biserica s. Zastîncea, Soroca, unde sunt evidente particularitățile transformării icoanei într-o operă de pictură religioasă și consecințele respective.

Începînd cu această perioadă, tot mai des, icoanele și catapetesmele sunt comandate la Odesa sau Sanct Petersburg, cum a fost cazul cu angajarea lui S. Verhovțev pentru executarea iconostasului și a icoanelor comandate pentru mănăstirea Noul Neamț din Chițcani în anul 1871.<sup>32</sup>

---

Un exemplu anterior se referă și la iconostasul pentru catedrala „Schimbarea la Față” din Tighina, care a fost realizat în anul 1826 la Odesa.

Icoane și picturi murale realizează în Basarabia la începutul secolului XX Pavel Piscariov, Pavel Șilingovschi, Piotr Maleavin, urmași de Alexandru Plămădeală și ucenicii lui – Ira Filatiev, Modval, Victor Ivanov și alții, care limitează activitățile atât al iconarilor populari cât și al zugravilor mănăstirești, care către sfârșitul secolului al XIX-lea își încetează activitățile.

Astfel, granița dintre secolele XIX-XX devine un reper sigur al declinului icoanei basarabene și începerea unei noi epoci – al epocii moderne, unde artiștii profesioniști apar în două ipostaze – de artiști laici și maeștri de pictură religioasă, care domină întreaga perioadă interbelică a artei basarabene.

#### Note

- <sup>1</sup> Negruță V., Pomelnicul mănăstirii Căpriană – un valoros monument de istorie și cultură, în *Arta* –2001, Chișinău, p.p. 31-35
- <sup>2</sup> Vasary G., *Viețile renumiților pictori și sculptori italieni*, Buc., 1971, Vol.III, Il. nr. 59
- <sup>3</sup> Ciobanu Șt., *Biserici vechi din Basarabia. Considerațiuni generale.* (p.p. 3-18) și *Descrierea câtorva biserici* .(p.p. 19-70), în „Comisiunea monumentelor istorice.Secția din Basarabia” Chișinău, 1924
- <sup>4</sup> Ciobanu Șt., *Op. cit.*, p.p. 4, 51
- <sup>5</sup> *Ibidem*, p. 42
- <sup>6</sup> Berechet Șt., *Cinci biserici vechi din Chișinău*, în „Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia,” Chișinău,1924, p.p. 112-148
- <sup>7</sup> *Ibidem*, p. 133
- <sup>8</sup> *Idem*, p. 141
- <sup>9</sup> *Idem*, p. 146
- <sup>10</sup> Berechet Șt., *Mănăstirea Căpriană*, în „Comisiunea monumentelor istorice.Secția din Basarabia,” Chișinău, 1928, p.p.89-108
- <sup>11</sup> Constantinescu-Iași P., *Biserica Sfântul Gheorghe din Chișinău*, Chișinău, 1928, p.14
- <sup>12</sup> *Ibidem*, *Op. cit.*, p.21
- <sup>13</sup> Ciobanu Șt., *Op.cit.*, p. 34
- <sup>14</sup> Voinescu T., *Contracte de zugrăvi de biserici*, în *Studii și cercetări de istoria artei. Secția „Arte plastice”*, Buc., 1967
- <sup>15</sup> *Ibidem*, p.100
- <sup>16</sup> *Idem*.
- <sup>17</sup> *Idem*, 101
- <sup>18</sup> Rodnin K., *Arta medievală a Moldovei*, Chișinău, 1991,p. 16
- <sup>19</sup> Voinescu T., *Op. cit.*, Buc., 1972, p. 227
- <sup>20</sup> Ciobanu Șt., *Op. cit.*, p. 37
- <sup>21</sup> Țiganco N., *Mănăstirea Rughi*, în „Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia,” Chișinău, 1928,p. 123

- 
- <sup>22</sup> Mihailovici P., Figuri monahale din Basarabia, în „Luminătorul,” Chișinău, 1938, nr.5, p.p.314-318
- <sup>23</sup> Mihailovici P., Cărți bisericești,manuscrite și icoane din Basarabia, Chișinău, 1940, p. 43
- <sup>24</sup> Ibidem.
- <sup>25</sup> Idem, p. 27
- <sup>26</sup> Idem, p. 40
- <sup>27</sup> Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova. Actul din 25 septembrie 1985
- <sup>28</sup> Ibidem, Actul din 26 septembrie 1986
- <sup>29</sup> Voinescu T., Radu Zugravul, Buc., 1978, p.p.28,29
- <sup>30</sup> Mihailovici P., Figuri monahale..., Op. cit., p. 315
- <sup>31</sup> Panovsky E., Artă și semnificație, Buc., 1980, p.p. 18, 119
- <sup>32</sup> Gurie ,Arhimandrit., Istoria Novo-Neamețkogo Sviato-Voznesenskogo monastîrea, Chișinău, 1911, p.p. 95, 96, 110, 113

---

### **Icoana populară și cea mănăstirească. Interferențe laice**

Secolul XIX a avut un rol nefast pentru istoria pământurilor dintre Prut și Nistru. Războaiele ruso-turce, declanșate în secolul XVIII continuă în secolul următor, principatele românești devenind arena permanentă a luptelor.

În consecință, după primul război din 1806-1812 este încheiat Tratatul de Pace de la București (1812), conform căruia teritoriul dintre Prut și Nistru este anexat de Rusia, devenind un ținut cu statut de gubernie, Moldova de peste Prut rămânând vasala Turciei, integrându-se mai apoi în Principatele românești (1859).

Teritoriul guberniei continuă să fie utilizat și în timpurile războiului ruso-turc din Krimeia (1828-1829), ca mai apoi, ca și principatele românești să devină poligonul luptelor dintre Rusia și Turcia între anii 1877-1878.

Aceste războaie au afectat grav toate domeniile de activitate și de existență vitală ale ținutului dar mai ales a suferit cultura, care a marcat o întârziere a dezvoltării de circa o jumătate de secol față de domeniul respectiv din țările vecine.

În secolul al XIX-lea sunt continuate modificările principalelor forme ale artei medievale - a catapetesmei, icoanei, picturii murale, argintăriei și a edițiilor de carte religioasă, în mediul cărora se întrezăresc distinct trăsăturile caracteristice ale declinului artei medievale și pregătesc bazele unei ascensiuni, marcate de spiritul artei laice, cunoscut de Europa încă din secolul al XIV-lea.

Acest proces are la bază tradițiile iconografice din secolele precedente, care cunoaște și o revigorare esențială a mijloacelor plastice de expresie, ce, în consecință, determină unul dintre reperele principale ale apusului artei medievale moldovenești.

Secolul al XIX-lea intervine cu schimbări radicale și privitor la ambianța incintei, unde se aflau obiectele de artă. Informațiile respective, citate anterior de cecetătorul A. Boldur ș.a., reflectă noua situație istorică a Basarabiei și punctează noile determinante în condițiile guberniei. Aceste momente sunt surse documentare hotărâtoare, ce indică avântul schimbărilor în arhitectura de cult, unde bisericile de lemn sunt înlocuite cu cele de piatră, mobilierul fiind transferat în noile incinte.

---

Sfârșitul unei întregi perioade de dezvoltare, care a durat aproape cinci secole, îndeosebi de elocvent se manifestă în icoanele și gravurile tipăriturilor din prima jumătate a secolului XIX, pentru care este caracteristică utilizarea în icoane a reliefului pictural, datorită cărui în pictură este preluată linia laconică a gravurilor în lemn, specifice perioadei menționate. Stampele din cărțile, ce aparțin acestei epoci, rămânând în ambianța lor tradițională, marchează mai accentuat scindarea, operele divizându-se după caracterul său imprimat în scrierile religioase sau acele laice.

Aceste tendințe rămân caracteristice pentru creația multor autori anonimi, dar îndeosebi predomină în operele zugravilor Constantin și Mardare, Iezechil, Gherasim, Ioan Iavorschi, Ioasaf, a gravurilor Simeon, Mihail și Policarp Strilbițchii etc.

În perioada menționată, dezvoltarea principalelor forme ale artei medievale - catapetesmele, icoanele, gravura de carte, feronerie evoluționează, bazându-se pe tradițiile secolului XVIII.

Iconografia compoziției și structura icoanei, de exemplu, catapeteasma, stamperia și obiectele de feronerie amintesc distinct operele create anterior.

În același timp în arta medievală apar unele schimbări, care denotă o nouă ascensiune și o nouă modalitate în tratarea formelor plastice necunoscută în arta secolului precedent. În majoritatea cazurilor aceste momente se referă la utilizarea unor noi procedee plastice în pictura icoanelor și amprenta stilurilor pe care le poartă catapeteasma, feronerie sau gravura de carte.

În ambianța geografică a religiei ortodoxe secolul al XIX-lea nu mai reprezintă interes sub aspectul artei icoanei medievale, fiind considerat mai puțin valoros și mai puțin important, comparativ cu secolele precedente. Acest moment este demonstrat de lipsa unor cercetări privitor la această perioadă de timp, în Rusia, România, Ucraina și în Țările Balcanice, unde icoana acestor vremuri se consideră o operă a pictorilor profesioniști. Acest moment este demonstrat și la noi, datorită istoriei cu icoanele și iconostasul, comandate pentru Mănăstirea Nouă

---

Neamț la Petersburg și Odesa, relatate de arhimandritul Gurie în „Istoria Novo-Neamețkogo Sveato-Voznesenskogo monastîrea”( Chișinău,1911).

Paradoxul constă în faptul, că în Basarabia, pe întreg parcursul secolului al XIX-lea icoana mănăstirească și cea populară a atins, la apusul artelor medievale ,o dezvoltare de neînchipuit. Nu este vorba doar de numărul mare de icoane, care au supraviețuit în timp, dar și valoarea lor indiscutabilă, cu numele unor zugravi, de care nu au beneficiat secolele anterioare.

În arta Moldovei medievale din secolele XV1-XIX un loc important îl ocupă un compartiment aparte al icoanei - icoana populară, care a constituit în permanență un spațiu periferic al monumentelor de origine mănăstirească. Fiind răspândită într-un areal amplu al ortodoxiei, în Țările Balcanice, România, Ucraina și Moldova această modalitate de existență a unor opere de certă valoare, nu au a beneficiat de o studiere cât de cât succintă, rămânând un domeniu necunoscut pînă azi. Caracterul icoanelor populare a fost întotdeauna departe de a satisface canoanele și necesitățile cultului, respectate de către zugravii de meserie, alcătuiind podoaba principală a bisericilor de lemn și dezvoltîndu-se doar în localitățile rurale.

Existența paralelă, pe parcursul secolelor a icoanei populare și ale celei mănăstirești, dar care diferă esențial prin iconografie și spiritul său emotiv, constituie argumentul principal în încercările de a depista legitățile care au provocat această diversitate, cât și trăsăturile comune și specifice ale ambelor domenii. Sub acest aspect rolul de bază aparține iconografiei, care fiind o disciplină descriptivă, marchează limitele unor repere, ce indică diferențele dintre aceste compartimente.

Dar, în identificarea și specificarea reperelor iconografice ale icoanei mănăstirești și acelei populare există mai multe aspecte, care se cer elucidate în primul rînd. Momentul dat se referă în esența la istoria și evoluția imaginii religioase pe parcursul dezvoltării creștinismului, care a propus o iconografie concretă a fiecărui chip canonizat, respectarea căroră era supravegheată strict.

---

Conform unor dispoziții ale Sinodului din 1551, episcopilor li se cere să supravegheze atent, ca zugravii să nu ignoreze canoanele și să urmeze tradiția. Aceste cerințe generale nu erau unicele, meșteșugul și talentul, având prioritate, dar fiind departe de a fi suficiente. O condiție nu mai puțin importantă impusă de către biserică se referă și la modul de viață al zugravului: să fie credincios, cu sfințenie și puritate sufletească, să-și exercite îndatoririle sale importante în crearea unor imagini ale sfinților, profeților etc.<sup>1</sup>

Zugravului îi revine rolul mediatorului dintre oameni și spiritul ceresc: el trebuie să posede la perfecție limbajul simbolic al culorilor și liniilor, îmbinate prin forme, care în consecință dezvăluie esența credinței.

Tradiția bisericii și conservatismul pronunțat al canoanelor iconografice incluse mai apoi în "tipicuri" (manuale cu reprezentarea modelelor ilustrate ale compozițiilor, cu note explicative și rețete de tehnologie) a dus nu numai la constituirea principiilor generale, privitor la formă și conținut. Stabilitatea lor, ce caracterizează lumea simbolurilor, nu este un joc al imaginației, ci o lectură a arhetipurilor și de contemplare a prototipurilor. Rigiditatea icoanei în acest context este doar una dintre manifestările transcendentului și exclude subiectivismul. Efectuând comparații între icoane cu unul și același conținut iconografic rămâi totuși frapat, că în ciuda asemănării nu depistezi nici una care să fie similară cu altele. Zugravii, dispunând de o libertate limitată în cadrul iconografiei, primite ca moștenire, utilizează procedeele plastice, ce diferă ca nuanțe - în culoare; ca finețe - în linii și contururi, iar în compoziții, care tradițional erau simetrice, interveneau cu unele modificări, ce nu denaturau modelul, imprimându - i un caracter cu totul individual, rămânând fideli tradiției.

Un alt aspect esențial al icoanei se refera la raportul dintre imagini și dimensiunile reale ale ființelor și lucrurilor reprezentate, ultimele fiind complet excluse.

În icoană figurile și obiectele pictate sunt dematerializate, prezentând esența și simbolul unei lumi de valori spirituale.





„Sfântul Gheorghe ucigînd balaurul”,  
s.Orac, 1803

Peisajul, de exemplu, reprezintă schematic o imagine cosmică, cerul simbolizînd credința; stegarul biblic-pădurile, iar stîncă - esența pămîntului, a lumii materiale. Interiorul unei încăperi se înfățișează printr-un cort suspendat între ziduri.

Imaginea ființei umane nu are nimic comun cu anatomia figurii omenești și acest moment este subliniat în permanență de formele plate și frontale ale chipurilor, unde doar linia diferențiază prin cutele îmbrăcăminteii mișcarea corpului. Astfel de deviații nu vin decît să accentueze puterea și forța lor lăuntrică. Proporțiile corpului sunt conștient alungite, sugerînd ascensiunea spre ceruri; fața subțiată, elegantă și plină de grație, cu ochi mari, fixați în direcția privitorului, crează impresia unei priviri ce te urmărește în permanență, oriunde nu te vei fi aflat.

Alt moment în descifrarea conținutului icoanei se referă la coraportul dintre spațiul și timpul reprezentat în icoană și acelorași momente, privitor la lumea înconjurătoare. În icoană spațiul este redat prin culoare, care indică distanțele. Roșul, va arăta, de exemplu, mai aproape prim-planul, decît verdele sau albastrul. Concomitent, fiecare ton își are și semnificația sa simbolică.

Forța interioară și spirituală a icoanei o constituie lumea unor îmbinări de elemente statice, în care și timpul nu are scurgere. Juxtapunerea scenelor urmează ordinea lor lăuntrică, care pot să nu coincidă cu episoadele ce se succedeză cronologic, fiind asociate potrivit sensului și existenței lor spirituale.

---

Toate aspectele expuse succint mai sus, nici într-un caz nu elucidează multitudinea problemelor referitor la complexitatea studierii icoanei, în cazul de față, menționându-se doar cele mai elementare, care țin de esența acestui tip de opere și care practic în majoritate deviază conștient în icoana populară din tot spațiul ambiantei ortodoxe.



*„Sfântul Gheorghe ucigând balaurul”,  
Ukraina, sec. XIX*

Anume reeșind din aceste considerente au studiat icoana monastică cei mai prestigioși savanți, inclusiv N.Kondakov, M.Alpatov, V.Lazarev, A.Grabar, Ouspensky și V.Losski, E.Talbot, D.Wild, P.Muratov, P.Evdochimov, N.Iorga, T.Voinescu, A.Bojkov ș.m.a.

Reflectînd asupra istoriei artei creștine, primul care menționează existența unui alt model de opere, ce a evoluat concomitent cu "arta măreață, a celei admirate de lume și intelectuali "mult calificați" este A.Grabar.<sup>2</sup> Oprindu-se succint la apariția unor astfel de lucrări, istoricul de artă subliniază, că "noțiunea de popular" corespunde cu caracterul rustic și o consideră drept "imagine a unei opoziții" față de "iconografia și tehnica savantă" a imaginilor canonizate în tipicuri.

Despre lacunele care au existat și mai există încă în domeniul icoanei populare, elocvente sunt și lipsa unor noțiuni concrete care ar determina particularitățile specifice ale acestui domeniu, locul său în ambianța artei populare și a zugravilor "de meserie".

Comparativ cu alte domenii ale artei populare - covorul și broderia, tăietura în lemn și piatră etc., unde predomină motive zoomorfe, icoana populară a operat în permanență cu imagini umane, lipsite de abstractizare, conținînd, pe lîngă

---

simbolurile tradiționale de cult și un amplu repertoriu al unor realități emotive țărănești, ce au reflectat existența omului și a timpurilor, când a fost creată. O particularitate specifică a acestui domeniu al artei este expresivitatea uimitoare, aproape accentuate a liniei și culorii, care în scenele sau personajele biblice au calitatea naivă, stîngace a tratării, reprezentînd o modalitate a gîndirii și viziunii rustice, personificată și individualizată la un înalt grad de generalizare artistică.

Acest domeniu a ocupat în permanență o situație specifică în structura artei medievale și acelei populare. Evoluînd concomitent cu icoana zugrăvilor de meserie, manifestîndu-se în cadrul ei ca tendință de sine stătătoare, icoana populară a fost permanent în umbra celei medievale.



*„Sfîntul Gheorghe ucigînd balaurul”,  
Ukraina, sec. XIX*

Specificul acestui compartiment, care a reflectat într-o anumită măsură tradițiile iconografice ale culturii, comparativ cu caracterul conservativ, colectiv al artei populare, a determinat și rolul deosebit al domeniului respectiv, înscris în paginile creației artistice. Această situație e explicabilă și prin faptul că mai multe aspecte metodologice, referitor la evoluția artei populare, acelei naive și de amatori, n-au fost depistate pînă în prezent.

Meșterilor populari, artiștilor naivi și amatorilor, ce au profesat pictura, li s-au dat denumiri diferite, în funcția de una sau alte trăsături particulare, cărora le-au acordat prioritate: "pictori de duminică", "pictori de ocazie", "artiști ai instinctului", "neoprimitivi", "meșteri populari ai realității" etc.<sup>3</sup>

În literatura rusă de specialitate, care aproape nu a cunoscut icoana

---

populară, acest fenomen se tratează ca un compartiment al artei naive, reieșind din faptul, că genul amintit ” utilizează formele primitive ale imaginii artistice”.<sup>4</sup>

Izvoarele de specialitate din Moldova nominalizează doar noțiunea de "artă naivă", accentuând caracterul pronunțat individual al creației și calitățile ei intime, confesionale.<sup>5</sup>

Mai profund și dezvăluit se analizează delimitarea noțiunilor în structura artei plastice neprofesioniste, în cercetările savanților români.<sup>6</sup> Unele aspecte ale acestor studii vizează și problema ce se referă la icoana populară.

În plan general, aceste studii specifică disocierile de esență cu care se operează, reflectând în perimetrul artei "laice" operele de artă naivă, pe de o parte, și arta primitivă, arta populară și arta de amatori pe de altă parte, tratând această delimitare nu atât în plan estetic, cât în plan tehnic și sociologic.

Universul picturii naive se concepe astfel ca o explorare intensivă, inferioară a străfundurilor nealterate ale propriei sensibilități, care reflectă inocența sincerității, spontaneitatea și curiozitatea nedesimulată, care pot fi detectate în operele de artă din cele mai vechi timpuri.<sup>7</sup>



*„Ioan Oșteanul” din s. Boroseni,  
sec. XIX*

În mod laconic, esențiala particularitate, care diferențiază arta naivă și arta populară, se rezolvă prin intermediul selecției elementelor caracteristice ale fiecărui domeniu în parte: rutină și spontaneitate, conservatismul stilului colectiv al

---

artei populare și expresia strict individualizată a unei personalități unice și irepetabile a celei naive.<sup>8</sup>



*„Ioan Oșteanul”, Ucraina,  
sec. XIX*

Dar principala diferență o constituie totuși faptul, că arta populară este o artă aplicată, utilitară, pe când cea naivă - predominant figurativă și pronunțat narativă.

Alt aspect al problemei se referă la arta amatorilor, care se deosebește considerabil, ca structură plastică, de cele menționate mai sus, fiind în primul rând o expresie a artei profesioniste, în ambianța și sub influența căreia se dezvoltă, într-o anumită măsură, imitînd-o sau repetînd-o pe ultima. Un compartiment analogic celui vizat de noi îl constituie icoana pe sticlă căreia i se consacră voluminosul studiu al cercetătorilor Iuliana și Dumitru Danco. Alături de noțiunile amintite - arta populară, naivă etc., autorii au introdus în circuit expresia "pictură țărănească".<sup>9</sup>

Icoanele pe sticlă, geneza căroră aparține secolelor XIV-XIX și primelor decenii ale secolului XX, reprezintă gândirea și imaginația, cunoștințele și superstițiile, conceptul unei lumi invizibile, care nu sunt individualizate, dar fac parte din moștenirea spirituală umană, colectivă, constituindu-se ca un gen aparte al artei populare.

Create pentru țărani și de către țărani, aceste opere sunt lipsite de funcții decorative sau utilitare, reflectînd un limbaj de expresie independent.



*„Sfînta Varvara cu scene din viață”,  
or. Rașcov, sec. XIX*

În Basarabia icoana populară pînă în prezent n-a fost obiectul de studiu al specialiștilor. Singurul domeniu, care întrucît-va a fost cercetat este sculptura populară, căreia îi consacră cîteva articole P.Constantinescu - Iași încă în anii treizeci ai secolului XX.<sup>10</sup>

În perioada postbelică acest domeniu atrage atenția lui M.Livșiț, care specifică tipurile și caracteristicile sculpturii din diferite zone ale Moldovei.<sup>11</sup> Aceste materiale sunt primele și ultimele, consacrate unui vast domeniu al culturii moldovenești, ce și pînă în ziua de azi se află în defavoare.

Icoana populară diferă și concomitent are multe puncte de tangență cu arta naivă, cu cea populară și cea a amatorilor, dar nu-i corespunde în întregime nici una dintre domeniile susnumite.

În primul rînd, icoana populară este un domeniu al artei medievale, care a existat paralel pe tot parcursul dezvoltării sale, fiind practică la periferia artei culte, ignorată de această, sau confundîndu-se cu arta populară, iar mai tîrziu cu cea a amatorilor. Conform viziunii și gîndirii plastice, autorii acestor opere sunt pictori naivi, întrucît creația lor se manifestă prin tendințe individualizate ale manierelor stilistice, caracteristice fiecărei lucrări în parte, devenind irepetabile și inconfundabile. Ca și naivii, zugravii de icoană populară reprezintă o mentalitate sinceră, lipsită de artificialitate, un desen simplu, stîngaci, completat de coloritul sonor, decorativ, ce se integrează în expresivitatea pronunțată a chipurilor și caracterul narativ al compozițiilor.



*„Sfînta Varvara”, Ucraina, sec. XIX*

În mare parte acești zugravi pot fi numiți și amatori, deoarece le este apropiată pictura dintr-o perspectivă intelectuală, urmînd tradițiile unor imagini create în arta de cult și totodată utilizează unele procedee plastice și mijloace de expresie, preluate de la profesioniști.

Concomitent, zugravii de icoane reflectă în lucrările lor o viziune rustică, trăind și activînd în această ambianță, fiind influențați de arta populară sub aspectele esteticului, care se reflectă în imagini figurative, în numeroase detalii, caracteristice epocii, peisajului ș.a., concepute la un grad superior de narativism.

Pe lîngă particularitățile amintite icoana populară mai este și o operă de unicat, care nu este tirajată în serie, zugravii utilizînd în lucrări tradițiile secolelor precedente, procedînd la fel, ca și meșterii populari. Avînd multe puncte comune cu alte domenii ale creației rustice, acest gen al activității țărănești rămîne în cadrul tradițional al artei populare și al celei de cult, evoluînd stilistic pe parcursul secolelor.

Fenomenul dat are și unele aspecte comune cu sculptura populară, important fiind rolul folclorului, care în permanență este prezent în ambele domenii ale creației. Astfel, icoana populară ca element specific al ambianței rustice, aparținînd în aceeași măsură naivului, amatorului și meșterului popular, rămîne, socotim, un domeniu caracteristic al artei populare.

---

Chiar dacă aceste icoane constituiau obiecte de cult, avînd o finalitate primordial religioasă, realizatorii ei, în conceperea legendelor biblice au rezolvat probleme ce țin de specificul artei plastice.



„Sfînta Varvara”, Ucraina, sec. XIX

Drept exemplu, servesc icoanele pe sticlă răspîndite în țările din Balcani și Spania, Polonia și România, nominalizate deja ca compartiment al creației populare.<sup>12</sup>

În Moldova medievală fenomenul icoanelor populare a cunoscut o deosebită evoluție, dat fiind cadrul în care ele erau amplasate pe parcursul secolelor în bisericile de lemn unde icoana a fost aproape unica podoabă, care înfrumuseța locașul sfînt. Fiind mult mai numeroase decît clădirile din piatră și amplasate în mediul rural ele necesitau și un număr considerabil de icoane, pe care zugravii de meserie nu erau în stare să le realizeze. Conform datelor statistice în anul 1812 în Basarabia au existat circa 700 de biserici de lemn, icoanele populare, credem, constituiau majoritatea în decorația interiorului.<sup>13</sup>

Apariția icoanei populare se datorează, nu în ultimul rînd faptului că în epoca medievală au existat diverși mecenați, în mare parte, aparținînd unor ierarhii sociale, ce constituiau mediul rustic și care erau comanditarii direcți ai acestui gen de artă.

Inevitabil, icoana zugravilor de meserie a fost reperul principal pentru meșterul popular, care în principiu, a imitat opera confratelui său, modelînd-o după viziunea sa, care era diferită de cea oficial adoptată. A imitat-o fără a-i altera calitățile și imaginile, fără să se separe de aceleași modele. Astfel icoana populară



---

corespunde necesităților rustice, dar asimilează creația elitei artistice și intelectuale, realizând un model, ce reflectă o cunoaștere a originii sociale ale operelor și autorilor săi și ce este mai important - subliniază originea socială.<sup>14</sup>

În acest sens icoana populara a avut preocupări de ordin practic, servind drept un element cu caracter pedagogic, refractar la o anumită categorie socială, pentru care subiectele biblice au fost transpuse și dezvăluite în idei simple, pe înțelesul tuturor.

E semnificativ faptul, că existența a două iconografii paralele în Evul mediu - cea savantă, care se asociază cu capodoperele artei și o iconografie a icoanei populare, specifice artei artizanale, cel mai mare contrast îl constituie faptul, că ultimele nu au cunoscut nici odată succesul primelor.



*„Bunul Păstor” din s. Tabani, 1822*

La originile sale icoana populară din Moldova medievală a cunoscut un cerc limitat de motive, care reflectau subiecte biblice. "Maica Domnului cu Pruncul" și "Hristos Pantocrator", de exemplu, sunt primele imagini întâlnite frecvent în veacul al XVI-lea.<sup>15</sup> Secolul XVII, în afara motivelor deja nominalizate, mai propune iconografia "Sfintei Treimi", a lui "Ioan Botezătorul", cercul temelor realizate rămânând încă restrâns.

În epoca următoare icoana populară cunoaște o diversificare evidentă a scenelor picturale, în arealul intereselor zugravului fiind incluse compozițiile celor douăsprezece sărbători (iconostasul bisericii „Adormirea Maicii Domnului” a mănăstirii Căpriana, sec.XVII - XVIII), "Sfântul Gheorghe ucigînd balaurul", "Deisis" etc.



*„Bunul Păstor”, Belarusi, sec. XIX*

Dar o adevărată înflorire cunoaște icoana populară în secolul XIX. Varietatea subiectelor, manierelor stilistice și numărul operelor indică, la apusul dezvoltării icoanei medievale în general, un salt neașteptat în domeniul dat.

Imaginile consacrate Sf. Nicolae, Mariei Magdalenei, Bunului Păstor, Sf. Iacov, Sf. Gheorghe, Sf. Ioan, Sf. Parascheva ș.a. constituie doar unele subiecte populare în această perioadă de timp.

Tematica restrânsă și canoanele stricte ale chipurilor create pe parcursul secolelor XVI-XIX n-a exclus nici odată varietatea tratării conținutului și al expresivității procedeelor plastice. Anonimi în mare parte, zugravii de icoană populară au acceptat în operele lor o manieră stilistică individuală, diferențindu-se astfel de colegii de breaslă din mănăstiri.



*„Maica Domnului Hodigitria”,  
Basarabia, sec. XIX*

Fiind creată pentru o anumită biserică și uneori datată, icoana populară ne permite să urmărim legitățile evoluției sale pe parcursul secolelor.

---

Cele mai timpurii icoane populare sunt cunoscute, începînd cu secolul XVI. Specific pentru ele, pe lîngă particularitățile cunoscute este conceperea spațiului, condiționat de îngustimea câmpului vizual, fiind o artă antiperspectivală, bazată pe o tratare exclusiv frontală și din profil a siluetelor și figurilor. Anume acest moment va deveni în secolele următoare unul dintre criteriile esențiale ale icoanei populare.

"Maica Domnului încadrată de profeți" de la mănăstirea Varatec (sec.XVI) atestază unul dintre primele modele care poartă amprentele creației iconarului popular.<sup>16</sup> Desenul simplu, asimetric al chipului și al imaginilor de profeți, ce încadrează icoana, este un motiv autentic și neîntîlnit în iconografia artei medievale.

Puțin mai tradițională, deoarece autorul urmează în de aproape modelul omolog al zugravului de meserie, este "Maica Domnului Hodighitria" din Văleni (sec.XVI-XVII), care, parțial restaurată, descoperă imaginile a doi îngeri, amplasați simetric de ambele părți ale figuri Mariei cu pruncul în brațe. Semnificativ, că asemenea monumente au fost răspândite pe un vast areal al Țărilor românești.<sup>17</sup>

Icoanele populare din secolul XVII sunt puțin mai numeroase. Un model elocvent îl constituie "Bunavestirea" (apocritică) din vechea biserică a s.Țînova.

Repictată de nenumărate ori și curățită parțial de straturile tîrzii de vopsea, pictura scîndurii, cioplită grosolan cu toporul, o reprezintă pe Maica Domnului, avînd înfățișarea unei țărance. În această compoziție zugravul a ignorat canoanele existente, referitoare la reprezentarea Maicii Domnului, înfățișînd-o pe Măria, stînd în picioare, cu mîinile împreunate la piept, în semn de evlavie și supușenie. Chipul, îmbrăcăminte, gesturile - totul e desenat stîngaci, cu o expresivitate deosebită. Broboada de un albastru întunecat înconjoară fața, subliniind tot odată culoarea ocru deschisă a sumanului țărănesc.

Fundalul în două registre delimitează spațiul cerului și al pămîntului.



*„Maica Domnului Bialînițkaia”,  
Belarusi, sec. XIX*

Disproporțiile figurii, compoziția naivă și asimetrică, accentuată de desenul simplu, propun în prezentul model cel mai tipic exemplu al icoanei populare. Aceleași ambianțe îi datorăm și apariția unor icoane perechi din s. Petrușeni: "Isus Pantocrator" și "Maica Domnului cu Pruncul" (ambele - sec. XVII).

Fiind o parte componentă a iconostasului (au dimensiuni identice, unul și același ornament sculptat în lemn, pictura ornamentală a fundalurilor), aceste două icoane sunt tradiționale în ceea ce privește respectarea canoanelor compoziționale: pozele, gesturile, amplasarea compozițională a figurilor. Dar cu aceasta se termină enumerarea elementelor comune cu icoana mănăstirească. Desenul - contur al lui Hristos Pantocrator, care evidențiază, imaginea, este prea expresiv pentru a reda spiritualitatea chipului. Proporțiile alungite ale figurii, asemenea unui camerton, se răsfrînge în dimensiunile alungite ale feții cu ochi mari și blînzi. Chitonul de un roșu aprins, decorativ se accentuează prin conturul mantiei albastre-verzui și ale pliurilor-contur, ce presupun configurațiile corpului. Ornamentul fundalului, de culoare ocru - cafenie delimitează distinct spațiul figurii de cadrul icoanei.

În aceeași manieră stilistică este interpretată și "Maica Domnului cu pruncul", diferențiindu-se doar prin suprafața considerabilă, pe care-l ocupă maforionul Mariei, colorat într-un roșu aprins, în rest, icoana repetă aceeași tratare naivă, discretă a imaginii, care predomină și în opera anterioară.



*„Maica Domnului de Ahtîr”, Belarusi,  
sec. XIX*

Unui tip intermediar de compoziție, care poartă semnamentele ascetice ale icoanei tradiționale, aparține lucrării "Hristos Pantocrator" din s.Rotunda (sec.XVII). Imaginea frontală și expresivitatea feții se datorează ochilor mari, larg deschiși - procedeu utilizat în permanență de către zugravii populari. Dar desenul strict, riguros al formei, ce reliefează modelarea rigidă a volumelor situează această operă în ambianța creației mănăstirești.

Secolului XVIII îi revine o înprospătare evidentă a cercului de motive cărui i se adresează iconarii populari. Acest moment se referă în primul rând la ciclul de icoane, create pentru mănăstirea Căpriană și cuprinde subiecte consacrate sărbătorilor. "Nașterea Maicii Domnului", "Intrarea în biserică", "Bunavestirea", "Nașterea lui Hristos", "Botezul", "Intrarea în Ierusalim" și "Cina cea de taină" sunt doar o parte de icoane, care s-au păstrat pînă azi.

Toate aceste motive sunt grupate câte două sau trei pe suporturi comune, pictura aflîndu-se în interiorul și centrul lemnului sculptat, care reprezintă niște arcade sprijinite pe coloane, mărginind astfel granițele fiecărei compoziții. Exteriorul arcadelor este pictat cu o friză, alcătuită din frunzele viței de vie, care ritmic se repetă pe fiecare parte componentă a ciclului, conferindu-i integritatea compozițională. Figurile scenelor sunt tratate cu precădere frontal și în profil, în pictură utilizîndu-se culorile locale, care se repetă fără mare diferență în fiecare motiv.

---

Adresându-se unor subiecte complicate zugravul anonim al acestor opere, rămîne în ambianța structurii tradiționale, urmînd aceeași schemă, specifice artei de cult. Particularitățile icoanei populare prezente în această serie de lucrări se evidențiază atunci, cînd abordăm problema procedeeleor plastice utilizate.

Evenimentele biblice ale ciclului frapează prin sinceritatea și expresivitatea subiectelor, transformate de către autor în adevărate scene de gen, cu o mulțime de detalii și amănunte, sesizate în realitatea înconjurătoare. Prin intermediul pozelor, gesturilor, expresivității chipurilor, zugravul creează numeroase dialoguri psihologice, povestind amănunțit despre fiecare scenă. Duiosenie, smerenie, curiozitate și mirare, nedumerire sunt doar unele calități întîlnite în subiectele "Nașterea Maicii Domnului", "Intrarea în biserică" sau în "Bunavestire".



*„Maica Domnului Platytera”,  
Ukraina, sec. XIX*

Acțiunea în majoritatea compozițiilor ciclului se petrece de obicei într-un anturaj ascetic, care amintește ambianța existenței țăranului din acele timpuri.

Fiecare scenă poartă amprenta manierei stilistice a autorului anonim - proporții robuste, chipuri expresive și naive, desenul exagerat, mărit al fețelor în comparație cu figurile personajelor. Această disproporție se referă atât la figurile din prim-plan, cât și la cele ce se află pe cel îndepărtat, în planul secundar. Aceleași momente sunt prezente și caracteristice mai ales pentru compozițiile "Intrarea în Ierusalim", "Botezul" și "Cina cea de taina".

O particularitate specifică a ciclului din Găpriană o alcătuiește coloritul. Tonurile diverse de roșu, albastru, ocru și cafeniu, frecvente în fiecare scenă, alcătuiesc un colorit rece, care integrează pictura ansamblului. Laconismul și

---

ascetismul procedeelor plastice de expresie se completează cu diversitatea și varietatea pozelor și gesturilor, care în fiecare scenă alcătuiesc dialogurile principale.

Cea mai valoroasă scenă, plină de dramatism, este compoziția "Cina cea de taină", unde ritmul figurilor, gesturilor, expresivitatea chipurilor a fost redată individual, cu trăsăturile particulare ale fiecărui personaj.

Mîna lui Hristos, ridicată în sus, cere atenție; cele ale apostolilor exprimă înțelegere, îndoială, mirare, neîncredere sau toleranță. Aceste momente reflectă și chipurile înfățișate în compoziție, dezvăluind în mod narativ subiectul.

Spre deosebire de alte opere timpurii sau chiar și de cele târzii, în acest ciclu aproape lipsește desenul conturat, marcînd nivelul măiestriei zugravului popular.

Timpul a fost nemilostiv față de capodoperele acestui domeniu de creație țărănească din secolele XVI-XVIII, cunoscîndu-se pînă azi puține monumente de acest tip.

Situația relativ se schimbă spre bine, cînd ne adresăm secolului XIX, care, comparativ, a păstrat un mai mare număr de opere create de meșterii populari.

O particularitate distinctă a lucrărilor din această perioadă este legătura strînsă cu gravura de carte, influență atestată încă în secolul XVIII, dar răspîndită pe larg în secolul XIX. Anume gravura în lemn, multiplicată, servește ca model al creației țaranilor-iconari, care au preluat din carte nu numai imaginile ei, compozițiile, dar și ornamentul, procedeele plastice și elementele scrisului tipărit.

Încă un indiciu caracteristic al acestei perioade este ieșirea din anonimat al zugravilor, care își semnează operele sale, urmate de inscripțiile donatorilor. Concomitent distingem și o diversitate mai mare a cercului de motive utilizate de către zugravi.

Una dintre icoanele create la începutul secolului XIX este "Sfîntul Gheorghe ucigînd balaurul" din biserica "Sf.Gheorghe", din s. Orac, semnată de M.Leontovici (1806). Cu anul 1829 este datată icoana " Sfîntul Nicolae" din biserica s.Ocnița Veche, pe aversul căreia se descifrează inscripția "Zugravul

---

Zabolotnîi, ".

Primul lor cercetător - K.Rodnin menționează doar caracterul provincial al operelor acestor zugravi cu o manieră stilistică specifică, apărute în anturajul unor tradiții culturale îndelungate. Fiecare dintre aceste lucrări poartă amprenta individualizată a mijloacelor artistice, împreună, ele manifestă o legătură organică cu perioada târsie de dezvoltare a artei medievale autohtone.

„Sfântul Gheorghe...” din Orac prezintă o tratare monumentală a compoziției și o varietate de bogăție coloristică: verdele, roșu, aurul, ocru deschis - totul se tratează ca o ilustrație a unui basm popular. Lupta cu balaurul are loc pe un teren intersectat de numeroase dealuri și creează impresia, că se desfășoară în spațiu. Pe culmile dealurilor zugravul pictează flori, aranjate la aceeași distanță una de alta și indiferent de locurile amplasării - mai aproape sau mai departe de primul plan - au aceeași dimensiune.

Comparativ cu iconografia respectivă, zugravul deviază, amplasând figura principesei, cu înfățișarea unei sătence ce urmărește cu un viu interes acțiunea, în imediata ei apropiere. Nu mai puțin umoristică este și reprezentarea balaurului, cu un aspect blînd și neînfricoșator. Cu excepția momentelor amintite, autorul rămîne fidel iconografiei oficiale tradiționale.

Ca și Leontovici, Zabolotnîi a avut ca model gravura de carte din secolul trecut sau contemporană timpului său. Fiecare dintre ei a utilizat în icoană doar desenul și conturul caracteristic al imaginilor, îndeosebi această trăsătură fiind evidentă în icoana de altar al lui Dămășcanu, care colorează conturul desenului tronului și cu unele diferențe - figura lui Hristos, reprezentat frontal, în prim-plan, în maniera caracteristică a gravurii pe lemn („Iisus Hristos pe tron”,1822, din biserica s. Vorniceni).

Forma arhaică este o particularitate vădită în reprezentarea "Sfântului Nicolae" din biserica "Sf.Voievozi" din Vorniceni (sec.XIX). Figura robustă a sfântului, redată frontal și în prim plan, care schimbă caracterul compoziției,



---

imprimându-i un aspect de disproporție. La fel e și cu conturul epitrahilului, care, deși zugravul încearcă să-i redea forma, se termină cu o nereușită.

Ingeniozitatea căutărilor meșterilor populari este prezentă în icoanele - perechi ."Visul lui Iacov", "Bunul păstor" și „Iisus Hristos cu Joșua Navi” (s.Tabani, 1822), aparținând unuia și aceluiași autor.

Fiecare lucrare este alcătuită din trei registre dezvoltate pe verticală, în centru fiind amplasat motivul principal, de obicei în prim-plan, iar prin părți - imaginile decorative a două vazoane cu flori.

Caracterul popular al acestor opere este decis de forma și modalitatea cum sunt rezolvate compozițiile. În "Visul lui Iacov", de exemplu, se reprezintă figura profetului dormind, pe fundalul unui deal. În depărtare, sprijinită de un copac, se ridică în cer o scară, pe care coboară îngerii. Acțiunea are loc ca într-o scenă reală și nu trezește îndoieli. Chiar și chipul lui Iacov exprimă satisfacție față de acest "vis - realitate" demonstrat convingător de zugravul anonim. Interpretarea naivă a motivului biblic se urmărește și în cazul, când autorul este nevoit să apeleze la semne - simboluri. Acest moment se referă la reprezentarea "Sf.Duh", care în interpretarea zugravului nu este decât un "ochi", pictat iluzoriu, care nu are semnificația necesară.

Și mai reprezentativ ca formă naivă de tratare este "Bunul Păstor" - motiv întâlnit rar în icoana medievală și foarte frecvent la originile creștinismului. Poziția frontală a figurei lui Hristos, purtând pe umeri mielul - simbolul jertfei, este tratată monumental, datorită utilizării procedeeului plastic al liniei joase a orizontului și a proporțiilor alungite ale corpului. Chitonul roșu, aprins se evidențiază pe fundalul de o culoare albastrui-deschisă cu nuanțele de roz ale cerului. Ca și în prima operă aici un compartiment esențial sunt dealurile, pe vârful cărora se înalță copaci exotici. Vazoanele cu flori, ce cadrează compoziția poartă amprenta specifică a stilului ampir.

În aceste icoane mai figurează încă un moment esențial: în partea de jos a icoanei s-au păstrat inscripțiile comanditarilor. Din ele aflăm, că "Visul lui Iacov"

---

aparține "robu lui Dumnezeu Ioan Dascăl și soției sale Măria", iar "Bunul Păstor" a fost pictat la comanda lui "Chirăuți și al soției Eftimia".

Ambele motive, raportate la iconografia respectivă a chipurilor sunt subiecte îndeosebi de rare chiar și în icoanele zugravilor de meserie. "Visul lui Iacov" de exemplu, corespunde mai mult gravurii de carte, iar ultima scenă - "Hristos - Bunul Păstor" își are originile în secolele V-VI, aflându-se printre primele imagini în mozaic, ce marchează perioada timpurie a creștinismului, ulterior fiind utilizată extrem de rar.

Viziunea narativă predomină și în următoarele două opere de factură populară: "Sfântului Nicolae" din Ocnița și "Sfânta Varvara cu scene din viață" din Rașcov (ambele din sec.XIX).

Un moment caracteristic pentru prima icoană este disproporția vădită a figurii sfântului și a bisericii din spatele său, care aflându-se aproape de primul plan este incomparabil de mică ca dimensiune. Aici, de rînd cu frontalitatea simetrică a imaginii subliniată de semifigurele Măriei și a lui Hristos, zugravul respectă fidel omologul său din arta de cult.

Desenul simplu și expresiv al scenelor din viața Varvarei sunt cele mai emotive detalii, colorate de spiritul rustic al zugravului. Anume în aceste motive, ce înconjoară semifigura sfintei, pictorul redă cu fidelitate amănuntele unor compoziții de gen, preluate din realitate.

Proporțiile exagerate ale figurilor (de obicei capul e mărit în comparație cu figura), costumele țărănești, îmbrăcămintea ienicerilor turci, dealurile ondulate ale peisajului, prezent aproape în fiecare scenă, comunică imaginilor un narativism elocvent.

Chipul Varvarei, executat simplu și expresiv, suferă din cauza încercărilor nereușite ale zugravului de a reda forma și volumul - moment, ce figurează și în icoana cu "Sfântul Nicolae".

Compoziția icoanei din Rașcov "Varvara cu scene din viață" diferă esențial de iconografia acestui tip, practicat de zugravii mănăstirești. Această divergență se

---

accentuiază prin comparația operei menționate cu a icoanei, cu același subiect din s.Țareuca (sec.XIX). Diferența se referă nu doar la problema nivelului profesional, atins în ultima operă, dar și în existența unor elemente esențiale, care lipsesc în motivul de la Rașcov.

Astfel "Sfânta Varvara..." de la Țareuca este înfățișată în picioare, îmbrăcată într-o mantie aurie, pe deasupra purtând o tunică verzuie. În mîna dreaptă Varvara ține o carte închisă, iar în stînga - o crenguță cu frunze alungite. Pe cap se află coroana de aur - însemnul apartenenței. În stînga figurii, pe planul secundar se vede imaginea unei clopotnițe înalte. Cele 20 de scene incluse pe perimetrul icoanei formează chenarul marginal.

"Sfânta Varvara..." din Rașcov conține doar 14 scene, care cadrează semifigura din spațiul central. Dar cel mai esențial moment se referă la obiectele pe care le ține în mîini: în cea dreaptă - un potir, iar în stîngă sabia ! ?. Această deviere de la iconografia tradițională se referă probabil la istoria războaielor cu turcii, imaginile cărora se întîlnesc în scenele compoziției, dar nu are suport legiferat, zugravul, imprimîndu-i Varvarei, pe lîngă caracterul ei de cult și un aspect actualizat în plan istoric.

Dacă icoanele amintite sunt create în filiera unor tradiții ale canoanelor medievale, următoarele "Ioan Oșteanul" și "Sf.Gheorghe ucigînd balaurul" (din s.s. Boroseni și respectiv din Comrat, sec.XIX), viziunea naivă și tratarea stîngace a chipurilor se manifestă cu prisosință.

Semifigura lui Ioan în tunică ocru deschis și chiton verzui este acoperită în mantie de un roșu închis. Fundalul întunecat al icoanei, acoperit cu ornamente florale, se confundă cu buchetul de pene roșii de pe coiful oșteanului.

„Sfîntul Gheorghe" din Comrat își are prototipul său în icoana cu același subiect din s.Orac. Ca situație compozițională ele nu diferă mult una de alta. Același călăreț, același balaur și aceiași principesă cu înfățișarea unei țărance. Ambele icoane impresionează prin maniera stilistică diversă, coloritul, desenul și procedeele plastice aplicate, ce corespund artei naive, țărănești.

---

Disproporțiile figurilor, coloritul local întunecat, gesturile forțate, neîndemnatice ale figurilor se compensează cu expresivitatea desenului, laconismul picturii și nivelul înalt de generalizare a formei.

Secolul XIX în icoana populară s-a mai impus și prin insistența cu care este inclus în compoziții peisajul cu relieful caracteristic al Moldovei.

Compozițiile cu "Bunul Păstor", „Visul lui Iacov", "Sfântul Nicolae" ș.m.a. - sunt încadrate într-o ambianță pitorească a dealurilor și colinelor meleagului, povestindu-se despre el tot așa de amănunțit ca și despre costumele personajelor biblice.

Încă o modalitate a gândirii populare din icoana secolului XIX, cunoscută mai rar, se prezintă în compoziția icoanei "Maria Magdalena"(s. Boroseni, sec.XIX). În majoritatea operelor studiate, cu excepția doar a "Buna Vestirei" apocrifă, compoziția lor este relativ destul de organizată, respectând câmpurile și amplasarea figurilor în spațiul dat.

Autorul "Mariei Magdalena" creează un nou tip compozițional, distanțat de tradițiile și canoanele constituite deja.

Cele trei figuri (Sfântul HaraIambie, Maria și Maica Domnului), necătfînd la simetria iluzorie sunt amplasate în spațiul compozițional întîmplător, nefiind legate unele cu altele, existînd independent.

Apariția unei asemenea tratări în icoana populară este cauzată și de amprenta influenței artei laice. Forma și volumul figurilor stîngace se reflectă prin modelare, prin intermediul tonurilor și nuanțelor coloristice. Caracterul naiv și compoziția originală, necunoscută în spațiul secolului XIX, naivitatea desenului și a picturii, alătură această operă spațiului creației populare.

Particularitățile decorative și sonore ale coloritului concepute la nivelul operei naive, care este un criteriu elocvent al creației populare, sunt caracteristice și ciclului de icoane din Nimoreni (sec.XIX), care au înfrumusețat vechea biserică, distrusă pe la mijlocul anilor 30 al secolului nostru. "Sodom și Gomora", "Visul lui Iacov", "Jertfirea lui Avraam", "Învierea lui Hristos" și "Sfântul Nicolae,

---

izbăvindu-i de la moarte pe cei trei boieri", alcătuiesc un ciclu, ce a aparținut în trecut iconostasului și poarte amprenta manierei stilistice a unui singur autor.

În toate compozițiile pământul este pictat identic, într-o gamă verzui-ocrie, iar cerul - cu culori albastrui-deschise, diluate de nuanțe de roz, ocru și verzui-închis. Culorile locale – de roșu, albastru, verde, sunt, de obicei, folosite pentru a picta îmbrăcămintea și aplicate fără o încercare de a modela formele. Aceste opere sunt unice în felul lor datorită mozaicului pictural al culorilor, care alcătuiesc în fiecare compoziție o disgarmonie coloristică, accentul fiind pus pe contraste și nu pentru armonizarea gamei.

În ansamblu însă, caracterul pestriț al picturii este întregit de verdele albastrui ale ramelor ce încadrează icoanele. În general, aceste opere constituie aspectul unei probleme specifice ale icoanei, unde tradițiile populare își găsesc soluționare prin intermediul accentuat și predominant al culorii.

Un ansamblu unic în felul său, reprezentativ pentru icoana populară din secolul XIX, s-a păstrat intact în biserica de lemn a s.Musteață din nordul Moldovei.

Printre icoanele din această biserică, atribuite în majoritate celei de-a doua jumătăți a secolului XIX, se evidențiază scene, care în creația populară apar pentru prima dată: "Adam și Eva în rai", "Sfânta Paraschiva", "Sfinții Baptistie și Andrei", cât și motive ce frecvent sunt întâlnite în timpurile anterioare - "Cină cea de taină", "Maica Domnului Hodighitria", "Maica Domnului pe tron" și "Hristos Pantocrator". Create în aceeași perioadă de timp, dar aparținând creației unor diferiți zugravi, aceste opere marchează prezența în icoana populară a două tendințe de dezvoltare.

Prima orientare este indispensabilă de icoana populară și se prezintă în lucrările cu motive rar întâlnite în creația zugravilor populari, cărora li se mai adaugă "Cina cea de taină". Acest ciclu de opere poartă semnificația picturii naive, colorate de naivitatea și spontaneitatea narativă a scenelor. Figurile frontale și în profil din compozițiile cu Adam și Eva sunt rodul fanteziei meșterului popular,

---

care le desenează și le pictează simplu, amplasându-le într-un cadru exotic al peisajului din Eden.

Îndeosebi de expresive sunt chipurile lor în icoana "Izgonirea din rai", unde fețele primilor reprezentanți biblici ai speciei umane, care "au gustat" din fructul interzis, exprimă remuscări, sunt îngroziți de acțiunea săvârșita. Același principiu și mod de tratare persistă și în celelalte opere, la fel de pronunțat ca în chipurile arhanghelului Mihail sau al Paraschivei, cu abrisul rotund al fețelor, sau alungite și ascetice în imaginile cu Baptistie și Andrei.

Ultima icoană se evidențiază de altele și prin faptul, că inscripția explicativă este copiată în grecește, fiind probabil și un izvor de inspirație străin.

Dacă reieșim din faptul cum sunt rezolvate compozițiile "Cinei cea de taină" anterior, vom găsi multe paralele și cu scena din s. Musteață. Fiind tradițional interpretată și avînd mai multe puncte de tangență cu opera pe aceeași temă din Căpriană, (sec.XVIII), motivul din nordul Moldovei diferă de cele asemănătoare prin spațiul restrîns al icoanei, prin schimbările introduse în interiorul compoziției, cît și prin tendința accentuată de a evidenția clarobscurul imaginilor.

Următoarea tendință se reliefează printr-o dominație pronunțată a influenței gravurii de carte, prezentată în icoanele-perechi ale "Maicii Domnului pe tron" și "Hristos Pantocrator", din aceeași localitate, în desenul conturat și acoperit cu culoare uniformă a tronurilor și figurilor, zugravul respectînd fidel paginile tipăriturii, acordînd liniei o prioritate deplină.

În acest sens lucrările susamintite, unde imitația modelelor se reflectă și asupra proporțiilor figurilor, compoziției, care în lucrările zugravului popular nici odată nu poartă o astfel de desăvîrsire finală.

O importanță deosebită în aceste icoane se acordă, de asemenea, modelării volumului fețelor Mariei și a lui Hristos, cărora autorul le atrage o atenție sporită.

Influența pronunțată a gravurii se identifică și în minuțiozitatea desenului detaliilor și ale elementelor mobilierului, în precizia cu care zugravul fixează pliurile odăjdiilor ale personajelor pictate.

---

Gradul de imitație întâlnit în această ultimă tendință atinge o treaptă superioară și comparativ cu majoritatea icoanelor populare, ultimele opere amintite, puțin diferă de lucrările zugravilor de meserie.

În majoritatea cazurilor icoana populară este opera unor zugravi anonimi. Acest lucru era dictat de tradiția, care a predominat în evoluția icoanei pe parcursul secolelor XVI-XVIII, cât și de apartenența executorului unei anumite categorii sociale, pentru care zugrăveala nu era condiția existenței sale.

Cei mai mari zugravi de meserie din Basarabia secolului XIX- Iavorschi, Iezechil, Gherasim ș. a. au fost autodidacți. Acest moment se confirmă și de faptul că în mănăstirile acestor timpuri nu se amintesc atelierele de icoane, ele în principiu fiind comandate în centrele din Rusia și Ucraina, cum a fost cazul cu icoanele și iconostasul de la mănăstirea Noul Neamț.<sup>18</sup>

Situația zugravilor de meserie este totuși o excepție față de cea a zugravilor populari. Rădăcinile unei arte rustice provenite din folclorul popular, basmele și legendele autohtone sunt caracteristicile de vîrf ale icoanei populare. Ioan Oșteanul, Sfîntul Gheorghe, Sfînta Varvara, ba chiar și imaginile Maicii Domnului, ale lui Hristos nu ar fi mobilizat intențiile zugravului, dacă ele nu ar fi avut contextul poveștilor și baladelor populare, nu ar fi coincis cu aspirațiile sale estetice către frumos și nu ar fi dat răspuns la veșnicul postulat filozofic despre lupta binelui cu răul, unde victoria întotdeauna este determinată.

Desigur, icoanele populare corespund cerințelor iconografice doar în dependență de faptul, că ele propun meșterului popular o schemă, pe care el o completează după bunul său plac. În acest sens, fiecare operă de acest tip, poartă pecetea individuală a autorului - lucru, care e mai greu de identificat în creațiile zugravilor de meserie.

O trăsătură caracteristică, prezentă în icoana populară din Basarabia în secolul XIX, este influența sporită a gravurii de carte, marcată atît în operele iconarilor cât și în creația zugravilor populari. Mai puțin pronunțate în lucrările ini-

---

țiale ale ultimilor la începutul secolului, ele devin predominante către sfârșitul veacului.

Ca și icoana profesionistă, cea populară concomitent fixează momentul decăderii și apusului picturii medievale.

Apariția în lucrări a unor procedee plastice ce nu sunt caracteristice genului dat (imitarea limbajului plastic al gravurii, predominarea reliefului pictural etc.) apariția plasticienilor profesioniști, care practică și pictura de icoane, constituie un proces unic, caracteristic pentru etapa finală, ce încheie dezvoltarea picturii medievale.

Icoana populară a cunoscut aceeași evoluție și a parcurs același drum, paralel cu icoana monastică, dar fără strictetea și ascetismul ultimei, cunoscând o diversitate mai mare a procedeelor plastice, caracteristice pentru fiecare etapă sau perioadă de timp.

Constituind o formă și o modalitate specifică a unei gândiri și viziuni cu caracter rusticizat, aceste opere ale zugravilor populari au profesat în permanență doar un singur limbaj plastic: cel al inocenței și sincerității naive a firii țaranului, expus individual, diferențiindu-se în timp, prin cercul de motive abordate și manierele stilistice inconfundabile ale autorilor. Această tradiție a existat în permanență, fără întreruperi, pe tot parcursul dezvoltării artei medievale moldovenești. Astfel, icoana populară în Basarabia din secolul XIX nu este o noțiune, care ar determina specificul și particularitățile dezvoltării sale, ci o continuare firească a tradițiilor secolelor precedente marcând doar timpul istoric, în cadrul căruia au apărut și au evoluționat.

Chiar și cea mai succintă analiză a icoanei populare ne convinge, că opera meșterilor populari reprezintă un fenomen specific cu aspecte importante ale culturii naționale.

Integritatea tendinței, manifestată pe parcursul dezvoltării artei medievale, diversitatea interpretării și tratării motivelor, care evoluează paralel și sub influența icoanei de cult, încadrează icoana populară din Basarabia într-o formă tradițională,



---

prin intermediul căreia a fost întruchipat conceptul meșterului popular despre realitatea înconjurătoare, despre existența și aspirațiile sale, lărgind și aprofundând limitele granițelor domeniului dat. În icoanele de factură populară, indiferent de tipul iconografic reprezentat, există o anumită mentalitate, generată de ambianța rustică, inconfundabilă în diverse spații ale creștinismului.

Aceste repere comune sunt evidente, dacă comparăm icoana populară din Basarabia cu cea ucraineană, unde aceste asemănări corespund întocmai.

Din volumul „Ikoni Șevcenkovskogo kraiu” semnat de Lidia Lykhach și Mykola Kornienko ( Kyiv, Radovid, 2000, 231p.) s-au selectat câteva subiecte, cu tangență la unele motive basarabene – „Sfântul Gheorghe ucigând balaurul”, „Sfânta Varvara”, „Ioan Oșteanul” și „Maica Domnului cu Pruncul”, ce constituie doar o parte, care s-au bucurat de popularitate în ambianțele respective.

Concepute într-un context religios, dar și folcloric comun, aceste icoane par ași pierde din importanța localizării lor, fiind suficient de apropiate și asemănătoare..

Icoanele ucrainene cu „Sfântul Gheorghe...”, ca și în variantele basarabene cunoscute din s. Orac și orașelul Comrat dețin toate calitățile unei arte naive: raporturi disproporționate, stângăcia gesturilor, compoziții accidentale, unde acțiunea se petrece pe un fundal vag, nedeterminat.

Icoanele cu același motiv din Basarabia, completează compozițiile cu fragmente din palatul împărațesc și cu imaginea lui Dumnezeu blagoslovind, sau a mîinii Domnului, ce apare din ceruri, cum este reprezentată în opera lui M.Leontovici din Orac.

Alt tip răspîndit în arealul basarabean și ucrainean este cel al „Sfintei Varvara”.

În icoana populară ucraineană acest model iconografic apare fără prezența scenelor de martiraj, iar pe fundal se pictează simetric flori sau ornamente vegetale, care nu se întîlnesc în Basarabia. Altele – elementele –simbol ale cupei – Potirul Sfînt și paloșul sunt caracteristice pentru ambele ambianțe.

---

Identice sunt și motivele consacrate Sfântului Ioan Oșteanul. În varianta ucraineană Ioan mai ține, în afară de sulită și o cruce, care în icoana cu același subiect din Boroseni lipsește. Alte caracteristici, cum ar fi fața alungită cu barbă, armura și mantia se repetă întocmai.

Dar cele mai multe modele icoana populară ucraineană le consacără iconografiei „Maicii Domnului cu Pruncul”, care în Basarabia se întâlnesc mai rar, fiind depistate anterior secolului al XIX-lea.

De factură populară poate fi considerată icoana basarabeană „Maica Domnului Îndurerată” din s.Sănătăuca (sec. XVIII), „Maica Domnului Hodighitria” al aceluiași secol din s. Boroseni, ultima – „Maica Domnului cu Pruncul pe tron”, datată cu secolul XVIII este de fapt o repictare din secolul XIX. Cu certitudine însă putem vorbi despre o icoană populară doar în cazul operei lui M.Leontovici „Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron”, semnată și datată de autor cu anul 1803.

Însă, avînd în vedere pierderile masive de icoane în timpurile sovietice, par timpurii și nefondate încercările de a conchide, că acest subiect, la fel ca și altele, nu ar fi fost suficient de populare și în Basarabia.

Dar însăși momentul, că în icoana ucraineană iconografia Maicii Domnului se întâlnește mai frecvent denotă existența unor influențe mai profunde a icoanei ruse, care a determinat și asemănările dintre ele.

Aceste influențe pot fi sesizate în „Maica Domnului cu Pruncul pe tron”, unde, în afară de chipurile principale mai sunt incluse încă patru figuri, două dintre care aparțin unor călugări.

O altă icoană repetă iconografia „Maicii Domnului din Cazani”, dar care este completată cu un atribut suplimentar – coroana de pe capul Pruncului, care lipsește în original. Încă o imagine caracteristică acestui model o reprezintă icoana cu Maica Domnului, unde Pruncul este înfățișat cu mâinile deschise în părți, alte subiecte fiind tributare iconografiei „Maicii Domnului din Vladimir”, „Hodighitriei” sau celei din Țarigrad.

---

Un compartiment aparte al icoanei medievale ortodoxe târzii îl constituie icoanele rusești din secolul al XIX – lea păstrate în colecțiile muzeale ale Muzeului Național de Arte Plastice și ale Muzeului de Istorie din Moldova, care spre deosebire de operele basarabene, nu au fost colectate din biserici, iar proveniența lor se datorează altor circumstanțe.

De regulă, majoritatea lor au ajuns în colecții, fiind transmise de direcția vamelor moldovenești, care au confiscat acest patrimoniu de la cetățenii ce traversau granițele Prutului și se îndreptau spre Occident. O parte dintre ele erau achiziționate pentru colecții de la persoane particulare și figurau aproape în toate instituțiile muzeale.

De exemplu, o colecție rară de icoane rusești din secolele XVIII-XIX se afla în Muzeul Ateismului științific din Chișinău, lichidat în 1989, iar fondul de lucrări a fost transmis Muzeului de Arte și celui de Istorie.

În aceste situații mai multe momente ce țin de stabilirea provenienței icoanelor, căror ateliere sau școli din Rusia au aparținut ele, e imposibil de identificat. Unicul lucru care mai poate fi elucidat se referă la datarea operelor.

Multe dintre icoanele studiate posedă o factură de icoană „lipovenească” sau de „rit vechi ortodox”, care în virtutea tradițiilor, au păstrat neafectate modelele iconografice, caracteristice pînă la scindarea bisericii ortodoxe ruse în secolul XVII, cu respectarea strictă a tipicului, dar și a tratării miniaturale a scenelor.

Astfel, icoana rusească din secolul XIX, în afară de tirajarea excesivă a lucrărilor „cu fundal roșu”, mai reprezintă parțial, datorită icoanelor lipovenești, tradițiile atelierelor de zugravi moscoviți (Școala Stroganov) și ale centrelor periferice de artă din Paleh, Mstiora etc.

E necesar să menționăm de la bun început varietatea și originalitatea subiectelor acestui model de icoane, care rar se mai întîlnesc în vreo altă regiune ortodoxă. Asemenea opere ca „Sfînta Fecioară a mărăcinișului arzînd”, ca „Maica Domnului, Bucuria Tuturor Îndureraților” sau a „Maicii Domnului Tristețe Fără Margini” (Muzeul Național de Istorie, nr.inv. 0/7899; Muzeul de Arte Plastice-

---

nr.inv. 311/18133 și 106/23384) , își au originile ,începînd cu secolele XIV-XVIII, unele motive cunoscînd modificări și actualizări, care se sesizează în asemenea icoană ca „Sfîntul Ioan Preafericitul, Ioan Gură de Aur și stareța Elizaveta” ultimul personaj, aparținînd,fără îndoială, unei realități istorice și unei localități concrete din Rusia.

De rînd cu icoanele de factură tradițională cum ar fi „, Maica Domnului Platitera” (Znamenie) sau „Adormirea Maicii Domnului”, acoperită cu numeroase scene și figuri miniaturale, urmată de „Învierea Domnului, încadrată de douăsprezece scene ale sărbătorilor” (Muzeul Național de Arte, nr.nr. inv.1665/18855; 1664/18854) și continuînd cu „Maica Domnului a Izvorului Tămăduitor”, cu icoana „Arhanghelul Mihail al Apocalipsei” (Muzeul de Istorie, nr.nr. inv. 0/7903; 72/23384) nu sunt decît o parte minimă de opere cu un impunător material de iconografie creștină, izvoarele căroră au rădăcini în începuturile artei bizantine.

O particularitate distinctă a icoanei ruse din aceste timpuri se referă la numărul mare de personaje și scene incluse în jurul motivului principal , moment evident în „Acoperemîntul Maicii Domnului și Sfînta Sofia Înțelepciune Divină”, care, cu excepția acestor teme mai include și variante cu „Maica Domnului de Vladimir” și „Maica Domnului Bucurie Nesperată” ( Muzeul Național de Istorie, nr.inv.37/23384), repetate tradițional în icoana „Maica Domnului a Izvorului Tămăduitor” (Muzeul de Istorie, nr.inv. 0/7903), care, ciar dacă nu au repartizarea strictă a subiectelor, conțin o evidentă interpretare narativă.

Încă un element specific al icoanei rusești ce privește aspectul localizat al subiectului se identifică în „Maica Domnului Bucurie Nesperată”, care dezvăluie textul unei legende, povestite de arhiereul Dmitrii Rostovski în secolul XIX, despre un hoț, care se ruga în fața icoanei Maicii Domnului și consecințele respective. Dintre toate motivele menționate anterior, foarte puține se întîlnesc în mediul artei românești medievale, doar unul- „Arhanghelul Mihail al Apocalipsei” se întîlnește în „Apostolul” vienez din 1610.

---

Nivelul artistic calitativ al icoanelor ruse din secolul XIX a servit drept îndreptar și pentru zugravii din mănăstirile basarabene, cunoscute la noi din exemplul lui Ioasaf de la mănăstirea Noul Neamț.

Dar aceste influențe nu au determinat tendințele de dezvoltare a icoanelor basarabene nici în secolul XIX, dar nici anterior. Lucrul acesta ne-o demonstrează însăși subiectele icoanei ruse, care, ca și tratarea specifică picturală, nu se întâlnește în arta icoanei românești.

În acest sens, mai multe trăsături comune urmărim între icoanele din arealul țărilor balcanice, cum ar fi Bulgaria, Serbia sau operele de pe muntele Athon și cele basarabene din această perioadă de timp.

Conform tradiției și în pofida faptului, că puțini autori, în majoritatea cazurilor, semnav lucrările sale, sfârșitul secolului al XVIII-lea - prima jumătate a secolului XIX, marchează o nouă etapă în această privință, fiind cunoscute opere semnate de zugravii de la mănăstiri ( mai ales icoane), care se întâlnesc separat sau făcând parte din compoziția iconostasului. Fiecare autor, cu unele excepții, era călugăr și avea diverse funcții în ierarhia bisericească.

Același lucru se referă și la comanditarii icoanelor, care-si înveșniceau numele înscris în compoziția icoanei, subliniind importanța donației.

Unul dintre cele mai vechi și cunoscute iconostase, păstrate integral și realizate către sfârșitul secolului al XVIII - în 1791 este cel din Catedrala din Bălți „ Sfântul Nicolae”, alcătuit din cinci registre, în care pictura și reliefurile se succed, completându-se reciproc. Acest model cu elemente clasicisante este, fără îndoială, capodopera meșterilor autohtoni, cărora li se alătură și Eustaf, autorul picturii de pe crucea din vârful iconostasului.<sup>19</sup>

Elementele reliefurilor sculpturale divizează pe verticală și orizontală catapeteasma prin intermediul unor colonete-împletituri sau al unor semisfere, creînd integritatea ansamblului. Icoanele din registrele centrale sunt amplasate într-un ancadrament de arce, asemănătoare celor de tradiție brîncovenească, altele de format miniatural, fiind incluse în medalioane rotunde sau ovale.

---

Un interes deosebit reprezintă creația și operele zugravului Gherasim și a sculptorului Ștefan care au realizat iconostasele din s.Cogîlniceni, Orhei și s.Ghermănești, Telenești la începutul secolului al XIX-lea.<sup>20</sup>

Cele mai timpurii lucrări a acestor meșteri au fost depistate în s.Cogîlniceni, care, posibil au fost parte integrantă a catapetesmei bisericii.

Această presupunere se bazează pe existența unor icoane de format considerabil și altele de proporții miniaturale, care completeau registrul sărbătorilor. Dintre cele mai cunoscute modele de ambele tipuri sunt două scene cu "Nașterea Maicii Domnului" (1808). Cea inițială, de dimensiuni considerabile prezintă o iconografie tradițională și doar măiestria zugravului Gherasim transformă scena biblică într-o armonioasă și monumentală sărbătoare. Finețea picturii, alcătuită din culori sonore, decorative și libertatea compozițională pe care o posedă, fără a ignora cerințele iconografice denotă apariția în arta medievală moldovenească al unuia dintre cei mai distinși colorişti.

Acest moment se referă și la operele miniaturale, incluse în reliefurile ajurate al ancadramentului, creat de sculptorul Ștefan și care confirmă neobișnuitele calități ale măiestriei lui Gherasim.

Opera comună al aceiași artiști este și "Tetrapod-ul" din aceeași localitate, unde perfecțiunea reliefului barocizant al sculptorului este completată de armonia coloristică a zugravului.

Catapeteasma creată pentru biserica din s.Cogîlniceni în 1808 de acești autori, este alcătuită din cinci registre, marcate pe verticală de colonete cu împletituri, iar pe orizontală de trei frize ajurate sculptate. Fiind păstrate în majoritate, icoanele acestei opere complexe ne permite să urmărim iconografia și structura iconostasului.

Primul registru, cel de jos este constituit din două perechi de uși: împărătești în centru cu imaginile în medalioane a evangheliștilor și a scenei "Bună vestirea", și diaconicești laterale cu "Sfântul Arhanghel Mihail" și "Sfântul arhidiacon Ștefan".

---

În același rând, la extremitățile porților împărătești se află două icoane mari cu "Iisus Hristos" și "Maica Domnului", mai jos fiind completate de două miniaturi sexagonale cu scenele "Nașterea Maicii Domnului" și "Prezentarea Fecioarei în templu".

Următorul registru include în centru "Cina cea de taină" și cele douăsprezece sărbători bisericești, care în catapeteasmă sunt încadrate sub formă de diptic. Conlucrarea celor doi maeștri – al zugravului și al sculptorului, care amenajează scenele prăznicare într-o formă oblică, amplasându-le în ovale și mărginite cu relief sculptat, amintește de tradițiile străvechi ale miniaturii. „Nașterea Maicii Domnului”, și „Prezentarea Mariei la templu”, urmată de „Nașterea Mântuitorului” și „Botezul lui Hristos” este continuat cu scenele „Întîmpinarea Domnului” și „Buna Vestire”, „Intrarea în Ierusalim”, „Învierea”, „Înălțarea lui Hristos”, „Pogorîrea Sfîntului Duh”, finalizîndu-se cu „Schimbarea la Față” și „Adormirea Maicii Domnului”. Aranjarea dipticurilor în iconostas neagă succesiunea motivelor, astfel, încît alături de „Întîmpinarea Domnului” se află „Buna Vestire”, care de obicei, își are locul înaintea scenei cu „Nașterea Domnului”.

Aceste compoziții din cinul sărbătorilor demonstrează un nivel înalt al măiestriei artistice a zugravului Gherasim, unde fiecare motiv poartă pecetea armonioasă și echilibrată a cromaticii picturale la nivel de ansamblu de artă monumentală. Din a treia friză nu s-a păstrat decît compoziția "Deisis" din centru, care de regula era continuat de ambele părți de chipurile celor 12 apostoli, dintre care s-au păstrat doar imaginile lui Simon, Filip, Toma și Vartolomeu, Marcu, Andrei și Petru, altele fiind lipsă.

Penultimul registru, care presupunea prezența profeților, a păstrat doar scena centrală cu "Dumnezeu- Savaot" și imaginile lui Moisei și Aaron, ultimul rând fiind încununat de o cruce cu pictura "Răstignirii".

Calitățile picturale ale lui Gherasim și măiestria sculptorului Ștefan creează în complexitate o operă excepțională după calitățile sale artistice.

---

Dar concomitent se înregistrează și unele elemente care nu au fost caracteristice pentru pictura anterioară a icoanelor. Astfel, Gherasim, în icoana "Iisus Hristos pe tron"(1808) include în pictură relieful sculptural, accentuând o tendință, care va favoriza în continuare aplicarea acestui procedeu tehnic și de alți zugravi autohtoni.

Calitățile unei picturi sonore, decorative, de o perfectă armonie compozițională și cromatică, Gherasim o demonstrează cu icoanele preparate pentru biserica „Nașterea Maicii Domnului” din s.Ghermănești . Este vorba de „Soborul Îngerilor”, „Sfântul Ierarh Nicolae” și compoziția cu „Apostolii Luca și Iacov” – unicele ce s-au păstrat din componența iconostasului. Toate – cu dimensiuni considerabile, ele atestă o nouă atitudine a maestrului față de structura compozițională: figuri amplasate în prim-plan, apropiate de marginile icoanei; utilizarea fină a ornamentului și desenul ingenios al pliurilor în odăgdi.

Aceste trei icoane au fost datate de muzeografi cu anul construcției bisericii de lemn din anul 1790, dar luând în considerație nivelul avansat de păstrare și calitățile profesionale, ele, cu siguranță pot fi atribuite unei perioade ulterioare icoanelor din Cogîlniceni.

Un moment caracteristic în pictura icoanelor din Basarabia, ce ține de procesul de instruire îl constituie faptul, că în toate cazurile nu se cunosc școli de zugravi pe teritoriul ei nici în secolele anterioare, ceea ce, putem presupune, că în majoritate zugravii, erau autodidacți. Întru confirmarea acestei ipoteze, ne adresăm creației unui alt zugrav cunoscut al timpului - Ioan Iavorschi, din moștenirea căruia s-au păstrat lucrări realizate în diverse perioade de vreme.

Cea mai timpurie operă - pictura exterioară a diaconicului din biserica s.Ivancea, Orhei a fost realizată de I.Iavorschi în anul 1807 și prin nimic nu se deosebește de pictura unui meșter popular. Îndeosebi figura lui Melhisedec inclusă pe una dintre suprafețele laterale ale diaconicului. Coloritul utilizat, chiar dacă nu provoacă disgarmonia scenelor, nu este armonizat, preferându- se culorile albastrii și violete.



---

Următoarele două lucrări - "Hristos Pantocrator pe tron" și "Maica Domnului cu Pruncul pe tron", ambele provenind din biserica "Sfântul Nicolae" din s.Horodiște, Călărași, poartă semnătura zugravului și anul când au fost create - 1813.

Preferind culori pastelate, Iavorschi propune imagini de o finețe deosebită a desenului. Elementul grafic al liniei predomină pictura ambelor icoane, fiind accentuat de ritmul pliurilor odăjdiilor, bogat ornamentate, aplicînd același procedeu și în formele tronurilor. Subliniind faptul, că aceste elemente nu sunt întîmplătoare, zugravul le acoperă cu relief sculptat în ipsos, acoperit cu culoare, accentuînd și mai mult această tendință a picturii, utilizată anterior de Gherasim.

Încă trei icoane din Ivancea ale aceluiși autor – „Arhanghelul Mihail”, "Deisis" și "Maica Domnului cu Pruncul" sunt pictate respectiv în anii 1826 și 1827, ultima purtînd semnătura zugravului. Acestea din urmă poartă amprenta evoluției creației lui I.Iavorschi și dacă ar lipsi autograful, lucrările, fără mari abateri pot fi atribuite omologului său Gherasim.

În adaos, compozițiilor anterioare din 1813, perfecte ca structură, pictura zugravului iradiază lumină. Rămînînd în esență pastelat , coloritul devine deschis ca tonalitate, nuanțele de verzui și albăstrui accentuînd maforionul luminos, decorat cu desene de flori roșii, în rest se păstrează silueta grafică a figurii, fundalul ocru aurit, ce constituie în continuare un joc decorativ al formelor reliefate în ipsos.

O altă tendință, de origine din secolele precedente și care vădește influența picturii laice, este atestată într-un ciclu de icoane, create în prima jumătate a secolului XIX pe care s-au păstrat autografele zugravilor ori inscripțiile donatorilor. Momentul esențial și specific pentru operele acestei serii se caracterizează prin utilizarea clarobscurului în pictură, unde cu ajutorul luminei și umbrei se creează volumul, forma, lipsind pictura de rigiditatea ascetică tradițională.

---

Altfel se prezintă pictura porților împărătești cu scena "Bunavestirii" (1812) din s.Baimaclia, operă a zugravilor Constantin și Mardare, urmată în continuare de "Sfântul Nicolae" (autor anonim, biserica "Sfinții Voievozi" din s.Vorniceni, 1828) și icoana cu aceeași denumire din s.Ocnița Veche, aparținând zugravului Zabolotnîi (1829).

Din ambianța icoanelor mănăstirești sau acelor create de zugravii de la mănăstiri mai fac parte încă două icoane din s. Nimoreni: „Iisus Hristos pe tron blagoslovind” și „Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron”, datate cu sfârșitul secolului al XVIII-lea, începutul celui de-al XIX-lea.

Luând în considerație, că biserica „Sfântul Nicolae” a fost construită de lemn în anul 1881, aceste icoane nu puteau aparține unei alte biserici mai vechi. Momentul se confirmă, reieșind și din analiza procedeeelor plastice – a grafizmului linear, ce excelează în ambele compoziții, mai ales în decorația tronurilor, care abea sunt acoperite cu culoare și în conturul accentuat al pliurilor, aspect dominant în cea de-a doua jumătate a secolului XIX.

Un caz similar îl reprezintă și frumoasa icoană „Deisis” ce a aparținut bisericii „Sfântul Nicolae”, din s. Tabani, unde au mai fost depistate și excelentele icoane de factură populară – „Visul lui Iacov” și „Bunul Păstor”, ambele având anul „1822”. Însăși biserica de lemn a fost construită în 1898, dar posedând opere dintr-o perioadă anterioară este logic să presupunem, că și „Deisis”-ul aparține primei jumătăți a veacului respectiv. Chiar și calitățile picturale, decorative, în care cu desăvârșire lipsesc formele lineare, probează acest lucru.

Aceluiași model de opere îi aparține și icoana „Sfântul Ierarh Nicolae” din biserica s. Climăuți. Posibil, că ancadramentul reliefului în lemn, cu colonete ajurate din „struguri și vița de vie” să fie datat cu sfârșitul secolului al XVIII-lea, dar pictura sonoră, decorativă a icoanei, evident, poartă amprentele unei zugrăveli din prima jumătate a secolului XIX.

Un fenomen și o tendință aparte o întâlnim în arta icoanei basarabene din aceste timpuri, ce se datorează unor influențe grecești.

---

Sunt cunoscute numeroase exemple de legături culturale între centrele mănăstirești de la Athos și mănăstirile din Moldova medievală în perioadele evului mediu timpuriu și mijlociu, care se atestă și în secolul XIX.

Dar în aceste timpuri se mai descoperă și o altă fațetă a acestor legături.

De exemplu, în Basarabia întâlnim diverse modele de icoane grecești, cum ar fi „Maica Domnului cu Pruncul Iisus” din 1854, pictată la Athos sau „Învierea lui Hristos cu imaginile a patru sfinți” din biserica s. Boroseni cu semnătura zugravului: „1828, ianuarie:18”.

Caracterul literelor și numele sfinților – Ioan, Ecaterina, Nicolae și Gheorghe sunt scrise în limba greacă, iar titlul „Învierea lui Hristos” – în limba română, cu caractere chirilice. Privitor la pictură însă – ea conține particularitățile icoanelor grecești, ce se datorează sobrietății chipurilor și modelării imaginilor.

Influența icoanelor grecești în mediul monastic basarabean poate fi identificată și în lucrările „Iisus Hristos Pantocrator” din s. Copăceni, Bălți, în operele „Maica Domnului cu Pruncul Iisus” și „Iisus Hristos pe tron”, care au aparținut catapetesmei din biserica „Sfântul Dimitrie” a s. Țareuca, care integrează desenul riguros al veșmintelor și al tronurilor de factură barocă cu finețea tratării chipurilor.

Momentele evidențiate confirmă apropierea distinctă a artei grecești tardive cu icoana basarabeană din secolul XIX, aflată la o mai mare distanță temporală de icoana rusă, necătînd la abundența lor în mediul autohton.

Influențele rusești însă, marchează o altă dimensiune a artei icoanelor basarabene. Ele se referă la apariția operelor, create de artiști cu studii la instituțiile de arte din Rusia.

Icoana „Maica Domnului Eleusa” pictată pe suport de lemn în anul 1859 de Vasile Alexandrov pentru biserica s. Năpădeni și „Maica Domnului cu Pruncul Iisus înconjurată de heruvimi” din s. Zastînca (1854), realizată în ulei pe pînză sunt destul de elocvente în acest sens.

---

Laicizarea influențează profund mai ales operele din apropierea mijlocului secolului al XIX-lea, iconografia compozițiilor rămânând neafectată. Un ciclu mare de icoane, care au făcut parte din catapeteasma bisericii de iarnă "Sfântul Nicolae" a mănăstirii din Căpriană este realizat de călugărul Iezechiel, care a lucrat aici în anii 1840-1841.

Se cunoaște, că biserica susnumită a fost finisată în 1840 sub conducerea egumenului mănăstirii Ilarion, tot atunci încredințându-i-se zugravului pictura iconostasului.

Din cauza pierderii mai multor icoane e greu de specificat integral valoarea acestei catapetesme, dar cele circa 8 compoziții cu proroci și scene de sărbătoare remarcă cert nivelul profesionist al lui Iezechiel și atracția sa pentru o pictură de factură laicizantă.

Cuplurile de proroci "Ilie și Isaia", "David și Iezechiel", "Daniil și Ieremia", "Ghedeon și Avaacum" sunt pictate în 1840 și poartă vădit o tratare picturală. Imaginile sfinților, încadrate în forma ovală, sculptată în relief, cu ornamente compuse de frunze se repetă la fiecare operă. Caracterul individualizat al imaginilor vădesc apropierea zugravului de chipurile concrete, reale ale ambiantei mănăstirești.

Compozițiile - cuplu cu scene biblice, care făceau parte din registrul sărbătorilor - "Întâlnirea Anei cu Elizaveta" și "Bunavestirea", "Intrarea în Ierusalim" și "Învierea", "Nașterea Maicii Domnului" și "Intrarea în hram" sunt executate în 1841 și probabil tot atunci a fost inaugurarea bisericii.

Aceste picturi, al cărui stil de executare amintește pictura academistă a timpului, rămân unicele pe care figurează semnătura zugravului, operele cărora nu mai sunt întâlnite în alte părți.

În Basarabia sunt cunoscute și alte nume de călugări, care se îndeletniceau cu zugrăvitul icoanelor. Posibil, ca în fiecare mănăstire să fi lucrat unul sau doi zugravi, secolul XIX fiind cel mai rodnic în ceea ce privește activitatea așezămintelor monastice.

---

Printre pușinii, nominalizați în aceste timpuri și cunoscut ca autor al unei singure opere - "Maica Domnului Eleusa", (1842) este și zugravul Vichentie de la mănăstirea din s.Hîrjăuca, Călărași. Și aici, în această icoană, persistă redarea volumului prin umbră și lumină, coloritul auriu-ocru imprimându-i compoziției un aspect sentimental, înduioșător. Același caracter este semnificativ și pentru "Maica Domnului Eleusa" (1859) din biserica s.Năpădeni pictată de Vasile Alexandrov.

În mai multe cazuri identificarea icoanelor cu timpul în care au fost create se datorează inscripțiilor donatorilor. De obicei textul este asemănător și diferă de la un caz la altul. În icoana "Sfântul Nicolaie" din biserica s.Zastînca, de exemplu textul comunică, că "Această icoană este a robilor lui Dumnezeu Afanasie Ivanov Ilieși și a soției lui Maria, la 1853, noiembrie, 6 zile".

Cu anul 1854 se menționează donația lui Ionufrie, reprezentînd chipul "Maicii Domnului cu Pruncul pe tron", iar cu 1829 -"Sfântul Nicolae - Marele Arhiereu" ș.a.

Către mijlocul și începutul celei de-a doua jumătăți a secolului XIX mai multe mănăstiri și biserici din Basarabia preferă icoane pictate în stil academist, timpul ducînd lipsă de asemenea profesioniști.

Cazul cel mai elocvent în această privință este istoria realizării iconostasului și a icoanelor pentru mănăstirea Noul Neamț din Chițcani.

Fondată de călugării de la mănăstirea Neamț, care după secularizarea averilor mănăstirești au părăsit-o, sosind în 1864 pe pămînturile Chițcanilor, unde le aparțineau moșii.

Construcția primei biserici "Înălțarea" (după proiectul arh.rus N.Golicov din Sanct-Petersburg) durează mai mult timp (1867-1878), iconostasul pentru ea fiind comandat în același loc unui oarecare S.Verhovțev. Icoanele pentru catapeteasmă și alte accesorii au fost realizate și aduse la Chițcani în august 1871.<sup>21</sup>

Chiar și copia icoanei "Maica Domnului de la mănăstirea Neamț" este pictată la Sanct-Petersburg de S.Verhovțev la 1862.<sup>22</sup>

---

Practica aceasta durează și în continuare, iconostasul pentru următoarea biserică „Adormirea Maicii Domnului” fiind îndeplinit la Odesa de A.Șvaikevici în 1902.<sup>23</sup> Anterior, în 1826 la Odesa a fost realizată și catapeteasma pentru catedrala „Schimbarea la Față” din Tighina.

E necesar de specificat, că în centrele nominalizate mai sus de mai mult timp activau ateliere, ce practicau realizarea obiectelor pentru împodobirea bisericilor, create după un anumit calapod, și care evident purtau influențele academismului, moment care lipsește complet la zugravii autohtoni, dar care tindeau să imite aceste opere, cum ar fi și cazul lui Iezechil.

Asemenea momente rămânând unice, au schimbat totuși imaginea icoanelor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Printre subiectele religioase de mare popularitate, de rînd cu cele 12 sărbători bisericești, Hristos Pantocrator, Maica Domnului cu Pruncul etc. , care erau încadrate de regulă în ansamblul iconostasului, în secolul XIX au fost realizate și numeroase icoane închinată Sfintei Varvara, Sfîntului Nicolae , Mariei Magdalena ș.a. , care repetau iconografia secolului XVIII. Comparativ cu alte teme, prioritatea aparține imaginii Sfintei Varvara, care reprezintă și o diversitate mai mare a compozițiilor. Respectîndu-se tradiția, chipul sfintei este înconjurat cu scene din viață, care variază ca număr de la 20 la 6-8.

Dintre cele mai interesante vestigii de acest tip pot fii remarcate două: icoanele "Sfînta Varvara cu scene din viață" create în a doua jumătate a secolului XIX și descoperite respectiv la Cogîlniceni și Năpădeni. Ambele opere poartă însemnele academismului, dar în mod diferit. Cea din Năpădeni, de exemplu, ireproșabilă ca realizare artistică prezintă un tondo central cu semifigura Varvarei și 6 mai mici, aranjate în partea de sus și de jos a compoziției, fiind tipul iconografic mai rar întîlnit în arta bisericească.

"Sfînta Varvara..." din Cogîlniceni diferă distinct față de prima, propunînd o figură statuară încadrată într-un dreptunghi cu 24 de scene din viață, aranjate pe perimetrul cîmpului.

---

În pictura icoanelor predomină coloritul rece, albastrui, aplicat pe un desen bine proporționat, unde nuanțele de clarobscur sunt evidente atât în scena principală, cât și în cele secundare.

Către sfârșitul secolului, de rînd cu creșterea tendințelor laicizante se întîlnesc un număr considerabil de icoane, în care pictura cedează pozițiile în favoarea grafismului linear. Aceste influențe se sesizează inițial în primele opere ale lui I. Iavorschi de la începutul secolului al XIX-lea, către sfârșitul lui dominînd pictura icoanelor.

Momentul interceptat se datorează unei puternice influențe a gravurii de carte bisericească și a icoanelor-stampe, coloritului operelor revenindu-i un rol secundar. Drept exemplu elocvent pot servi numeroase icoane, depistate în expedițiile de pe teren efectuate în deceniul 8 al secolului XX , două dintre care – "Maica Domnului cu Pruncul pe tron" și "Hristos Pantocrator" din biserica de lemn a s.Țîrnova (Drochia) sunt cele mai vorbitoare. Tronurile și ornamentarea lor, pliurile odăjdiilor și desenul figurilor poartă caracterul dur al conturului, culoarea fiind aplicată decorativ și mai mult de formă, lipsindu-i esența emoțională.

Către sfârșitul secolului al XIX-lea rolul zugravului de icoane, atât al celui de meserie cât și al celui popular se minimalizează treptat, fiind înlocuiți de pictorii laici, care propulsează în cadrul icoanei ortodoxe opere de factură academistă. La începutul secolului XX este cunoscută creația lui P.Piscariov, G.Filatov, F.Maleavin, V.Ivanov ș.a., ce constituie o nouă etapă, avînd puține tangențe comune cu icoanele tradiționale, îmbinînd calificativul - "icoane-tablouri".

Unul dintre ultimii zugravi cunoscuți la granițele secolelor XIX-XX este călugărul Ioasaf de la mănăstirea Noul Neamț.

Născut la 1862 în s.Japca, Orhei, Ioasaf se află la mănăstire din 1887, fiind călugărit în anul 1895. Urmărind evoluția operelor acestui zugrav putem cu certitudine afirma că călugărul Ioasaf este autodidact.

Dar anterior, după cum menționează P. Mihailovici Ioasaf pleacă ca vizionar la Moscova ,,... pe drum întrebînd de unii și de alții, de vestiți meșteri și zugravi de

---

icoane”.<sup>24</sup> Lucrînd în biserici și mănăstiri, angajat în calitate de închinător, el a avut posibilitate, timp de două luni, să devină inițiat într-o anumită măsură, în zugrăveala icoanelor.

La Lavra Pecerskaia din Kiev călugărul basarabean se angajează ca slujitor, făcînd curățenie în atelierul de pictură al Lavrei. Tot la Kiev el își cumpără sculele, vopselele, reîntorcîndu-se la mănăstirea Japca, iar ca să „... scape de rude-vine la mănăstirea Noul Neamț..., cînd zidindu-se biserica cea nouă din mănăstire și venind meșteri vestiți din Rusia, ca să zugrăvească icoane și biserica, a fost chemat și Ioasaf să-și „ispitească darul” .<sup>25</sup>

Prima icoană „Sfîntul Ioan Teologul” călugărul o desemnase în creion, crochiul fiind aprobat de meșteri și starețul Andronic, care l-a binecuvîntat.

În cele trei camere prevăzute pentru atelier, Ioasaf zugrăvește „... toate icoanele cele mici din biserică, precum și cei patru evangheliști și patru îngerii, în mărime de trei metri, cari sunt așezați la cele patru colțuri ale turnului de la clopotnița mănăstirii...”.<sup>26</sup>

În calitate de modele i-a servit cartea ilustrată a lui E. Poselianin „Bogomateri” (Sankt-Petersburg, 1909), și celebra „... Maria Santissima din catedrala de la Monteinero”.<sup>27</sup>

În majoritate, cea mai solicitată icoană era cu chipul Maicii Domnului, iar răstignirile, de exemplu, le zugrăvea pentru comanditarii de la sate.

Cercul comanditarilor lui Ioasaf includea satele de lîngă mănăstirea Noul Neamț, precum și localitățile din alte regiuni, cum ar fi Tărnăuca, Slobozia, Caragaci, Ceadîr-Lunga, Tocuz, Coșnița, Alexandreni, Hîrbovăț, Telița, Feștelița ș.a.

Pentru Damian Todica din s.Coșnița, gubernia Herson, zugravul execută în anul 1916 icoana Maicii Domnului la prețul de 110 ruble .<sup>28</sup>

Pentru solicitanții orașelor Roman și Piatra Neamț, după Unire, Ioasaf zugrăvește două icoane, iar pentru mănăstirea Tabăra, încă în 1908 „... a zugrăvit icoana profetului Ilie și a dreptului Enoh..., pentru 60 ruble” .<sup>29</sup>



---

La mănăstire în această perioadă de timp existau anumite evaluări pentru icoanele comandate.

În dependență de materialele folosite și timpul cheltuit pentru realizare prețul lor varia între 500-1200 lei, iar cea mai scumpă costa 2000 lei sau 200 ruble. Pentru răstigniri (Troițe) se percepeau taxe pînă la 600 lei.

Din comunicările autorului aflăm, că „... Numărul total al icoanelor, răstignirilor și a steagurilor trece de 2500 de bucăți”.<sup>30</sup>

Deoarece icoanele lui Ioasaf se bucurau de popularitate, iar cele mai frumoase și mai scumpe lucrate de mîna sa, cu preț efitin, au fost vândute cu prețuri mari, zugravul comunică, cu blagoslovenia starețului că: „... zugravul, meșterul auritului și a cizelării monahul Ioasaf-Berghie din mănăstirea Noul Neamț execută tot felul de lucrări după sistemul de la Moscova și Kiev, cu și fără email”<sup>31</sup>.

Cam din această perioadă și datorită evenimentelor anterioare călugărul începe să-și semneze operele.

Venitul obținut, care a constituit în anii 1906-1920 cca 140.000 lei, a fost vărsat în caznaua mănăstirii.<sup>32</sup>

Însă cel mai important moment se referă la faptul, că, cu toată strădania sa, Ioasaf nu a avut continuatori, deoarece ei căutau alte slujbe, „fugind după „mămăligă cu brînză””.<sup>33</sup>

Referindu-se la calitățile picturale ale icoanelor călugărului, autorul publicației comunică, că „... sunt de execuție fină, aurite și fac parte din stilul icoanelor rusești noi”.<sup>34</sup>

Ultima informație se referă la faptul că Ioasaf a fost un excelent copiist, iar modelele rusești aveau cu certitudine calități de pictură academică, fiind cea mai solicitată și utilizată la granițele secolelor XIX-XX.

Una dintre primele icoane cunoscute, ale acestui artist a fost depistată în s.Baccialia, Căușani și se datează cu ultimul deceniu al secolului al XIX-lea. "Răstignirea" lui Ioasaf reprezintă un model tipic al icoanei populare. Figura frontală a lui Hristos și ale celor două Marii, pe fundalul peisajului basarabean nu

---

trezește îndoieli, referitor la sursele inițiale, care au promovat apariția acestei opere. În următoarea lucrare "Hristos - vița de vie" ( Muzeul Național de Istorie din Chișinău) este semnată și datată de autor cu anul 1903. Icoana în cauză mai poartă în sine sinceritatea artei naive, dar tendința de a imita corect lucrările de tip academist devine mai pronunțată: proporțiile, amplasarea compozițională corespund parțial cerințelor iconarilor de meserie.

"Maica Domnului Eleusa" (1905) al aceluiași autor, din s.Zagăicani, Criuleni nu mai are nimic comun cu icoanele amintite anterior. Imitația este realizată atit de profesional, încît cu greu s-ar admite aici penelul unui zugrav autodidact. Perfecțiunea desenului și a proporțiilor, compoziția reușită a spațiului pictat, imitația ornamentului de email - totul vorbește despre o operă, caracteristică acestor timpuri și creată de un profesionist.

Secolul al XIX-lea a propus pentru iconografia ortodoxă un nou sistem de valori, care, rămînînd tradițională s-a dezvoltat în ambianța a 3 tendințe principale, toate avînd scopul unei renovări esențiale a spațiului spiritualității creștine, care odată transformat, marchează și declinul general al artei medievale.

Una dintre primele căi s-a reflectat în ambianța mijloacelor plastice de expresie, care propun o nouă tratare a formei - prin aplicarea reliefului sculptural, pictat (I.Iavorschi, Iezechil, Gherasim, mai puțin - Dămășcanu ș.a.) și redarea volumului și formei cu ajutorul nuanțelor de culoare, care în general este caracteristic pentru pictura laică.

Următoarea tendință ține de influența nemijlocită a xilogravurii asupra icoanei, care este minimă la începutul secolului al XIX-lea, devenind prioritară către sfîrșitul lui. Momentele vizate se referă în mare parte la compozițiile icoanelor zugravilor de meserie, dar și în cele ale zugravilor populari, pentru care gradul de imitație a imaginilor este mult mai înalt.

Alt moment, care încununează procesul evoluției icoanei, dar și declinul acestui domeniu al artei, este nemijlocit legat de apariția învățămîntului artistic în Basarabia (Școala de desen a lui Terinte Zubcu, 1887), cît și a pictorilor profe-

---

sioniști, operele cărora au puțin comun cu cele ale zugravilor de meserie sau ale meșterilor populari, aceste schimbări constituind o problemă aparte.

#### NOTE

- <sup>1</sup> Evdochimov P., *Arta icoanei o teologie a frumuseții*, Buc., 1992, p. 185
- <sup>2</sup> Grabar A., *Les Voies de la creation en iconographie chretienne*, Paris, 1999, p. 395
- <sup>3</sup> Mașec V., *Arta naivă*, Buc., 1989, p. 46
- <sup>4</sup> Ostrovskii Gr., *O gorodskom izobrazitelinom foliklore*, în *Sovetskoe iskusstvoznanie-74*, M., 1974, p. 301
- <sup>5</sup> *Enciclopedia Literatura și Arta Moldovei*, Chișinău, 1986, Vol.I, p. 74
- <sup>6</sup> Cu excepția lui V. Mașec problemele vizate au fost abordate tangențial de către Niculescu V. în articolul „Contribuții la cunoașterea icoanelor pe sticlă și a xilogravurilor țărănilor români din Transilvania,” în *Studii și cercetări de istoria artei*, Buc., nr.3-4, 1957; Voinescu T., „Comori de artă bisericească”, Craiova, 1980 ; Iu. și D. Danco, în „Le peinture paysane sur verre de Roumanie”, Buc., 1979
- <sup>7</sup> Mașec V., *Op.cit.*, p. 6
- <sup>8</sup> *Ibidem*, p. 46
- <sup>9</sup> Danco Iu. și D., *Le peinture...*, *Op.cit.*, p.17
- <sup>10</sup> Constantinescu-Iași P., *Basarabia artistică și arheologică*, în „Viața Basarabiei,” Chișinău, 1932, nr.12, p.p. 7, 8
- <sup>11</sup> Livșiț M., *O moldavscoi narodnoi sculpture conța XIX- nacialo XX vecov*, în „Etnografia i iscusstvo Moldavii,” Chișinău, 1992
- <sup>12</sup> Niculescu V., *Contribuții la cunoașterea icoanelor pe sticlă...*, *Op. cit.*, p. 396
- <sup>13</sup> Rodnin K., *Arta medievală a Moldovei*. Chișinău, 1991, p. 14
- <sup>14</sup> Grabar A., *Les Voies...*, *Op.cit.*, p. 396
- <sup>15</sup> Aici și în continuare se menționează operele din fondurile Muzeului Național de Arte Plastice din Moldova
- <sup>16</sup> Nicolescu C., *Icoane vechi românești*, Buc., 1976, p. 41
- <sup>17</sup> *Ibidem*, p.p. 58, 59, 62, 68, 75, 77
- <sup>18</sup> Mihailovici P., *Figuri monahale din Basarabia*, în „Luminătorul”, Chișinău, 1938, nr.5, p.p. 314-318
- <sup>19</sup> *Svod pamiatnicov istorii i culiturî Moldavscoi SSR*, Chișinău, 1987, p. 81
- <sup>20</sup> Negruță V., Suruceanu D., *Creația zugravului Gherasim și a sculptorului Ștefan la răscrucea secolelor XVIII-XIX*, în „Tiragetia”, Chișinău, 1996, p. 45

- 
- <sup>21</sup> Gurie, Arhimandrit, Istorîa Novo-Neamețcogo Sviato-Voznesenscogo monastîrea, Chișinău, 1911, p.5
- <sup>22</sup> Ibidem.
- <sup>23</sup> Idem, p. 136
- <sup>24</sup> Mihailovici P., „Figuri...,” Op.cit., p.314
- <sup>25</sup> Ibidem.
- <sup>26</sup> Idem.
- <sup>27</sup> Ibidem, p. 136
- <sup>28</sup> Idem.
- <sup>29</sup> Ibidem, p. 316
- <sup>30</sup> Idem.
- <sup>31</sup> Idem.
- <sup>32</sup> Ibidem, p. 317
- <sup>33</sup> Idem, p. 318
- <sup>34</sup> Idem.

---

## Icoana și gravura în lemn.

### Interferențe stilistice și iconografice.

În arta Moldovei medievale icoana și grafica de carte constituie domenii apropiate, care s-au influențat reciproc, rămânând genuri cu specificul lor tehnologic și procedeele plastice utilizate, marcate doar de interferențele stilistice, ce au evoluat de la un secol la altul.

Aceste interferențe pot fi urmărite atât în contextul artei din secolele XVII-XVIII, dar domină și arta evului mediu tardiv, în care se observă schimbări radicale, ce înclină balanța echilibrului în folosul gravurii.

Dominația unor procedee plastice de expresie într-un gen sau altul a evoluționat fără a se constata influențele directe, la începuturi, cum au derulat între miniatură și icoană.

Existența unor fenomene cu caracter general, european privitor la tendințele și interferențele din interiorul artelor plastice, a fost menționat în repetate rânduri și a fost un proces de sincronizare artistică. Această sincronizare și apropiere a artelor în evul mediu nu a derulat concomitent și la același nivel în Occident și în sud-estul european, creînd anumite decalage cronologice și stilistice, purtătoare ale unor diverse medii religioase.

Atât în icoană cât și în gravură, pătrunderea influențelor occidentale în arta românească și cea balcanică, s-a făcut observată cu mult înainte de secolul al XIX-lea. După cum menționează E. Costescu în „Începuturile artei moderne în sud-estul european” (București, 1983), acest lucru s-a petrecut în tot mediul religiei ortodoxe, inclusiv în Rusia și Ucraina, avînd în calitate de prototip lucrările gravurului olandez Jan Visscher (Piscator), cunoscut datorită edițiilor tipărite la Amsterdam a „Teatrum Biblicum” în anii 1650 și 1674.

„Biblia Piscator”, cu denumirea sa cunoscută în mediul ortodox, a exercitat influențe nu doar asupra repertoriului iconografic, ci și asupra stilului de interpretare a imaginilor.

---

Edițiile cărților din Europa, dar mai ales a „Bibliei Ectypa” de Christophor Veighel (1695), ce conținea 430 de gravuri în aramă și ilustra textele Vechiului și Noului Testament, a transferat în arealul ortodox și stilurile europene, care constituiau diverse amalgame artistice izvorâte din arta renascentistă, barocă sau clasicism. Toate aceste tendințe însă nu au avut o delimitare strictă temporală, suprapunându-se în diverse tipărituri din diferite secole, moment care va fi reflectat ulterior.

Despre gravura de carte românească nici pînă azi nu există un studiu integral referitor la aspectele artistice și de sinestătătoare ale domeniului, ca compartiment al artelor plastice. Xilogravura nu este atît de cunoscută și cercetată cum ar fi, de exemplu, manuscrisul și miniatura medievală, reflectată în lucrările lui Nicolae Iorga<sup>1</sup>, ale lui G.Popescu-Vâlcea <sup>2</sup>, ale lui Gabriel Ștrempel <sup>3</sup>, ale cercetătorului Mircea Tomescu din „Istoria cărții românești de la începuturi pînă la 1918” ( Buc., 1968) sau „Pagini din istoria cărții românești” semnată de Dan Simionescu și Gheorghe Buluță ( Buc., 1981).

Un interes deosebit reprezintă, în acest context , lucrarea capitală „Bibliografia românească veche. 1508 – 1830 „<sup>4</sup>, în care sunt descrise manuscrise și tipărituri păstrate în colecțiile statului, în cele particulare și bibliotecile mănăstirești pe parcursul a trei secole.

Dar în esență, majoritatea izvoarelor reflectă aspecte ce țin de problemele istoriei literaturii, evoluției scrisului și a tiparului , paleografiei , atrăgîndu-se mai puțină atenție valorii artistice a gravurii pe lemn, ca ilustrație de carte și ca component definitiv al designului medieval.

Dezvoltarea gravurii de carte în Moldova medievală a fost o consecință a apariției tipografiilor, care se datorează eforturilor comune depuse de domnitorul Vasile Lupu și Mitropolitul kievean Petru Movilă, prin intermediul căruia, pe lângă mănăstirea Trei Ierarhi din Iași se înființează prima tipografie (1642).

Împreună cu teascul de tipar, Mitropolia primește și o parte din gravurile de lemn, realizate de călugărul Ilia și considerate printre cele mai reușite stampe ale

---

edițiilor din Kiev și Lvov între anii 1639-1670. Gravurile acestui meșter ilustrează prima carte tipărită la Iași în 1643 – „Cazania” sau „Carte românească de învățătură” scrisă de Mitropolitul Varlaam.

La împodobirea operei au fost utilizate 56 de xilogravuri ca suport pentru frontispicii, inclusiv – 2 imagini ale foilor de titlu și o gravură cu imaginea Sfintei Paraschiva cu scene din viață.

Xilogravurile mai includ 7 viniete care finalizează textele Cazaniei și 78 de variante pentru inițiale, tipărite în majoritate cu culoare roșie și purtând amprentele a 10 stiluri : de la inițialele manuscrisului medieval la formele renascentiste și baroce ale tipăriturilor.

Foile de titlu ale primelor 2 exemplare tipărite la Iași în 1643 (variantele A și B) diferă ca compoziție una de alta, după cum este diferită și foaia de titlu a Cazaniei de la București (1768).

Varianta A a lucrării reprezintă un cadru dreptunghiular, avînd cîmpul lat acoperit cu imagini , centrul fiind destinat pentru text. Părțile laterale sunt cadrate de două coloane de factură renascentistă, iar partea de sus e completată cu imaginile sfinților. Modelul respectiv este preluat ulterior și în exemplarul de la București.

Foaia de titlu B a Cazaniei lui Varlaam reprezintă complet o altă structură, cîmpurile fiind destinate pentru medalioane în exclusivitate. Astfel, pe cîmpul de sus sunt amplasate figurile evangheliștilor Matei și Marc, iar în centru- medalionul cu „ Iisus Hristos Pantocrator”. Partea de jos a foii de titlu îi reprezintă în medalioane pe Luca și Ioan ,despărțiți de figurile a 3 sfinți. Pe cîmpurile laterale din centrul compoziției se mai află chipurile apostolilor Petru și Pavel, ale lui Ioan cel Nou din Suceava și Sfînta Paraschiva.

Gravurile semnate de meșterul ucrainean Ilia ocupă o pătrime din pagină și ilustrează textele principale ale Cazaniei. Dar specificul acestor gravuri nu este constituit de originalitatea iconografică a motivelor evanghelice, cît de expresivitatea stîngace și naivă a tratării, imaginile lui fiind apropiate de operele de

---

artă populară. Acest aspect se ilustrează elocvent prin scenele „Nașterii lui Hristos” ( Il. nr.59) , „Întîmpinarea Domnului” ( Il. nr. 60), inclusiv și în gravura „Preacuvioasei Paraschiva” .

Gravurile pentru frontispicii poartă aceleași particularități stilistice ca și inițialele din text (Il. nr.73), fiind utilizate modelele din manuscrise ( F.1 ) sau tiparul imaginii „ alb pe negru” și invers ( Il. nr.nr. 40,49).

Pe parcursul secolelor XVIII și XIX cartea lui Varlaam a fost retipărită de 12 ori, fiecare ediție suportînd devieri considerabile în ceea ce privește ilustrarea Cazaniei.

Gravurile din cărțile tipărite la Mănăstirea Trei Ierarhi purtau amprenta influențelor ucrainene, avînd fondul închis și, în același timp, aveau un caracter tradițional, specific miniaturii lui Anastasie Crimca.

Ornamentul geometrizat a fost înlocuit cu cel vegetal, stilizarea formelor devenind mai pronunțată.

Structura compozițională a frontispiciilor se completează cu ornamente în formă de spirală, ce ocupă cîmpul dreptunghiular, marginile lucrării fiind delimitate cu vazoane de flori. Același procedeu se aplică și în cazul inițialelor la capitole, care se decorează cu intervenții florale.

Foile de titlu ale acestor ediții au un cîmp lat, care mai include, pe lîngă ornamentul floral și medalioane cu chipurile sfinților. Procedeu se extinde și asupra frontispiciilor, unde pe axa centrală, în medalion sunt înscrise reprezentările lui Iisus Hristos sau ale Maicii Domnului.

Abundența ornamentului floral se urmărește paralel și în alt gen al artei – în broderia acestor timpuri, cea mai semnificativa operă fiind icoana brodată pe brocart roșu a Apostolului Petru (1641), confecționată la mănăstirea Trei Ierarhi din Iași.

Tendința de reînnoire a ornamentelor se face sesizată la începutul secolului XVII și în orfevrăria Evangheliei de la 1614 sau a compoziției „Coborîrea în iad”, ce înfrumusețează Evanghelia de la Dragomirna<sup>5</sup>. Ornamentele florale domină și



prelucrarea artistică a lemnului, drept dovadă servind ușile împărătești de la mănăstirea Dragomirna (sec. XVII), devenind mai abundente în secolul al XVIII-lea, după cum o demonstrează ușile împărătești de la biserica Sfinții Voievozi din Vorniceni<sup>6</sup>



306. – Mitropolitul Moldovei Gavriil după Profesiunea din Iași, 1784.

*Strilbițchi Mihail. Mitropolitul  
Moldovei Gavriil, în „Prăvălioara”,  
Iași, 1784*

După „Cazania” lui Varlaam, la Iași se tipărește „Pravila lui Vasile Lupu” (1646) și „Liturgia” ilustrată de gravorii Grigore și Sandu în 1672.

Pînă în 1679, în perioada staționării acestei tipografii, Mitropolitul Dosoftei apelează la serviciile tipografiei ucrainene din Uniev, unde văd lumina zilei lucrările „Psaltirea în versuri”, „Preacinstitul acatist” și „Paraclisul” (1673).

La 1679 Dosoftei obține sprijinul lui Nicolae Milescu Spătaru și a Patriarhului Moscovei – Ioachim, prin intermediul cărora se cumpără o nouă tipografie pentru Trei Ierarhi și care este instalată de tipograful Vasile Stadnițchi de la Uniev.

În perioada ulterioară aici se tipăresc traduceri și scrierile lui Dosoftei: „Dumnezeiască Liturghie” (1679), „Molitvenicul de-nțăles” (1681) și „Viața sfinților” (1682-1686).

Concomitent cu dezvoltarea tiparului și evoluția gravurii de carte în secolul XVII, la mănăstiri, continuă să fie realizate mai multe manuscrise, decorul cărora poartă evident influența gravurii de carte, miniaturile, frontispiciile și inițialele fiind executate în culori monocrome, după cum o demonstrează manuscrisurile slave tîrzii ale lui N. Milescu Spătaru „Descrierea Chinei” și „Descrierea Moldovei” de Dmitrie Cantemir (1705).



210. – Sf. Ioan Damaschin, gravat de Mihail Strilbițchi, după *Octoih* din 1786.

*Strilbițchi Mihail. Ioan Damaschin,  
în „Octoih”, Iași, 1786*

În manuscrisele timpurii apărute la Iași („Dumnezeiasca Liturghie”, 1679; „Psaltirea slavo-română”, 1680; în „Viețile sfinților” 1686) elementele ornamentului renascentist sunt îmbogățite cu forme baroce.

Motivul, ce domină ornamentica manuscriselor din această epocă este vița de vie în formă de spirală, care înconjoară medalioanele sfinților, iar frunzele și strugurii se utilizează pentru decorul frontispiciilor și a inițialelor sau însoțesc textul.

Secolul XVIII poate fi considerat veacul de aur al xilografiei românești. În tipografiile de la București, Sibiu, Blaj, Rădăuți și Iași funcționau adevărate școli de gravori, care înfrumusețau cu măiestria lor cărțile tipărite.

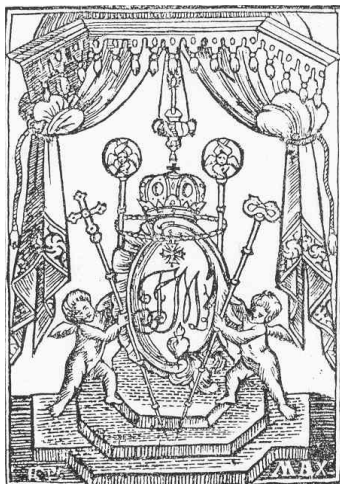
La începutul secolului XVIII în gravura de carte se urmărește o pondere mai mare a ornamentului de factură barocă și eliminarea motivelor renascentiste. În decorarea foilor de titlu câmpul gravurii devine mai lat, se utilizează frecvent reprezentări de amur sau papirusuri, buchete de flori și fructe.

Dar și în acest caz nu se constituie un stil unic al decorului cărții, ilustrațiile rămânând eterogene, cu aplicarea unor elemente stilistice diverse nu numai în cadrul unei cărți, dar și în formatul unei singure pagini.

În majoritatea edițiilor din aceste timpuri se utilizează tiparul în două culori – negru și roșu, constituindu-se un model tipografic unic, aplicat consecvent.

Dezvoltarea tiparului și avântul pe care-l luase în a doua jumătate a secolului al XVII a influențat profund soarta manuscrisului medieval și mai ales ilustrația lui. Textul tipărit, cu girul domniei și al autorității bisericești oferă garanția celei

mai mari corectitudini, comparativ cu manuscrisele timpului, înlocuind astfel în biserică cartea scrisă manual.



301. — Din *Catavasier*, Iași, 1778.

*Strilbițchi Mihail. Monograma  
Mitropolitului Gavriil, în  
„Catavasier”, Iași, 1778*

Aceste schimbări s-au răsfrânt negativ asupra manuscrisului cu ilustrații policrome, cu inițiale aurite și ornamente ce înfrumusețau fiecare pagină, rămânând în situația să imite sau să copie fidel textul și decorul cărții tipărite, mult mai săracios și mai rațional decât putea fi un manuscris tradițional din timpurile lui Anastasie Crimca.

În această ambianță cartea tipărită se bucură de un privilegiu netăgăduit: ea este copiată, tradusă, servind drept model nu numai în ce privește textul, dar și privitor la ilustrația și ornamentul lui<sup>7</sup>.

Despre aceste modificări și simbioze ale manuscrisului și a cărții tipărite ne vorbesc elocvent două foi de titlu, semnatarii lor fiind Grigore și Sandu, tipografi de la Iași. Întîia foaie reprezintă clișeu tiparului cu ancadrament renascentist, unde textul din interiorul arcadei este scris manual. Ce-a de-a doua, *Antologhion* (Iași, 1755) repetă ancadramentul și textul tipărit la teasc, calitatea artistică fiind de partea ultimei.

Copierea manuscrisului și a ilustrațiilor de pe un model tipărit în această epocă nu a fost niciodată în favoarea primului. De exemplu, manuscrisul ce conține transcrierea unui „Calendar pe 112 ani”, tipărit la Iași în 1785 și împodobit cu ilustrațiile gravurilor Mihail și Policarp Strilbițchi, în varianta manuscrisului apare mult prea lapidară: în desenul cu penița au fost eliminate chenarele, accesoriile

compoziției, fundalul. În schimb sunt păstrate toate titlurile în limba rusă cât și semnăturile gravurilor, însăși desenul imitînd hașura gravurii pe lemn.



*Simeon Iereu. Scara Părintelui Iona,  
mănăstirea Neamț, 1814*

Alt aspect al interferențelor dintre cartea tipărită și manuscris se referă la unele încercări de a completa textul scris cu ilustrația tipărită de pe gravura de lemn, (Manuscrisul nr. 1468 din 1754, Biblioteca Academiei Române, f.1 recto), fapt semnalat anterior în Antologhionul tipărit la Iași în 1755.

Se obișnuia frecvent schimbul de materiale între tipografii, cât și folosirea clișeelelor de lemn mai vechi. De exemplu, ilustrațiile pentru „Liturgia” din 1672 și „Apostolul” din 1756, cu semnăturile tipografilor Grigore și Sandu au ca suport unele și aceleași clișee. Similare sunt și ornamentele lucrate de M. Stribițchi pentru „Prăvălioara” tipărită la Iași în 1784, care au fost repetate în mai multe cărți. „Penticostarionul” tipărit la București în 1800 de Stanciul Thomovici și „Penticostarionul” imprimat la Blaj în 1808 și semnat de Petru Râmnicianul conțin unele și aceleași imagini, care atestă faptul că ambii gravori au avut ca model un original mai vechi.

O finețe deosebită a artei xilogravurii medievale moldovenești este caracteristică pentru tipografii-gravori Grigore și Sandu, care tipăresc la Rădăuți în anul 1745 Ceaslovul. Două dintre gravurile ce însoțesc textele – „Bunavestirea” și „Iisus Hristos blagoslovind”, cu semnăturile acestor gravori reflectă o eleganță

structură compozițională și o măiestrie aparte a tehnicii xilografice. Pagina de titlu cu medalionul înscris în centrul gravurii îl reprezintă pe Iisus Hristos la masa Cinei de Taină, avînd pe la colțuri alte patru medalioane mai mici cu imaginile lui Iacov, Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur și Grigore, înscris pe fondul întunecat și completate cu ornamente florale. Gravura atestă o măiestrie deosebită a punerii în pagină și a fineții desenului, în aplicarea hașurei pe fundal întunecat și deschis.



391. Din Cuvintele lui Isaac Syrul, Neamț, 1819.

*Iosif Ieromonahul. Gravură din  
„Cuvintele lui Isaac Syrul”,  
mănăstirea Neamț, 1819*

Aceleași particularități stilistice sunt caracteristice pentru „Triodul” tipărit la Iași în 1747 cu gravura ce reprezintă Stema Țării Românești și a Moldovei, dar ca nivel artistic a fost executată mai laconic și fără vreo expresivitate deosebită.

Gravura de carte a secolului XVIII, în cea de-a doua lui jumătate a fost marcată de personalitatea celui mai reprezentativ gravor al epocii – Mihail Strilbițchi<sup>8</sup>, care se stabilește la Iași în 1750. Din 1756, cînd gravorul realizează prima lucrare și pînă în 1807/ 08, timpul decesului, el devine cunoscut ca autor a cca 200 de gravuri, care includ foile de titlu, frontispiciile, scenele biblice și imaginile evangheliștilor, precum și diverse viniete și inițiale. În „Catavasierul” de la Iași, tipărit în anul 1778, numele lui Mihail Strilbițchi apare pe pagina verso a titlului, înscris în monograma Mitropolitului Gavriil, într-o compoziție dreptunghiulară cu prezența a doi putți și a simbolurilor ierarhice ale deținătorului.

În perioada aflării sale la Iași, din 1778 și pînă în 1792, M. Strilbițchi ilustrează cu gravuri excelente „Prăvălioara” (1784), „Calendarul” sau „Viețile

sfinților” (1785), „Octoihul” (1786 și 1789), „Psaltirea” (1792), „Apostolul” din 1791.



*Leontii Rus. Maica Domnului Eleusa, Sofia, 1820*

Odată cu transferul tipografiei la Dubăsari în anul 1792, M. Strilbițchi, în afară de cărți religioase, tipărește mai multe cărți de orientare laică cum ar fi manuale, cărți didactice sau vocabulare, cărți populare, dar în care lipsesc ilustrațiile. Oricum denumirile lor – „Bucvar” (1794), „Alexandria” (1793), „Poezii” de Ioan Cantacuzio (1793-1796) nu sunt o excepție în activitatea editorială a gravorului.

Oricum, ponderea cărților tipărite în secolul al XVIII-lea, diversitatea și răspândirea lor în arealul Principatelor Române și a Țării Moldovei corespunde unui salt vertiginos în evoluția tiparului. Dintre cele 50 de titluri de cărți tipărite la Iași în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea - 33 de titluri aveau orientare religioasă, iar 17 – cu conținut laic.



*Sotir Karastojanov. Sfântul Gheorghe, Muzeul istoric din Kinstendal, Bulgaria, înc. sec. XIX*

---

După 1796 Mihail Strilbițchi transferă tipografia de la Dubăsari la Movilău, unde va funcționa pînă în anul 1800.

Tot în acest an gravorul și tipograful a contribuit cu un teasc, cu litere și alte scule la constituirea unei tipografii la Mănăstirea Neamț și unde a tipărit mai multe titluri de carte religioasă și cu conținut laic.

Sfîrșitul secolului al XVIII-lea a mai cunoscut în afară de gravura de carte și gravura pe hîrtie, răspîndită ca icoane, multe dintre ele fiind produse ale gravurilor de la Mănăstirea Neamț.

Școala de gravori de aici s-a impus cu autoritate nu doar datorită lui M. Strilbițchi, ci și meșterilor Simeon, Ghervasie, Teodosie și Damian, care au lucrat și prin alte locuri.

Cel mai înzestrat dintre ei, Ghervasie, a împodobit cu gravuri în 1818 „Noul Testament”, una dintre cele mai frumoase cărți românești. Același Ghervasie a lucrat pentru cea dintîi Evanghelie ilustrată, tipăritură monumentală ieșită din teascurile de la Neamț în 1821.



Sfanta Mironia Varvara

*Feodosie Monahul. Sfînta Varvara,  
mănăstirea Neamț, 1833*

Una dintre cele mai puternice influențe, care au fost sesizate în icoana basarabeană din secolul al XIX-lea se datorează gravurii pe lemn, care s-a manifestat prin intermediul ilustrațiilor de carte și a icoanelor – stampe, care erau mult mai accesibile în rîndurile populației, decît icoanele zugrăvite.

Schimbările esențiale de la începutul secolului al XIX-lea, drept consecință a războaelor ruso-turce au afectat imens mai toate domeniile culturii din Basarabia.

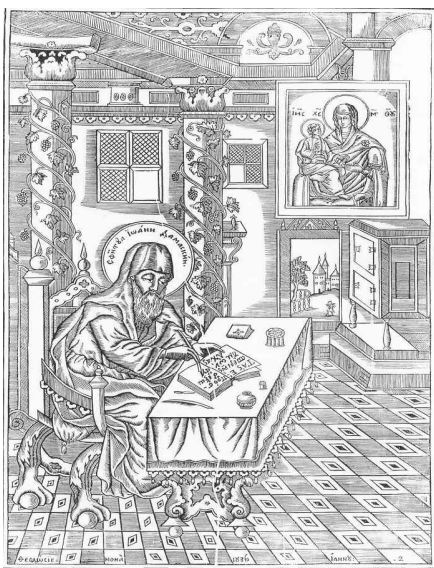
---

Unicul domeniu, care a mai continuat cât de cât să se mai mențină, devenind o importantă verigă de legătură între gubernia rusă și Principatul Moldovei sunt tipăriturile, ce au avut circulație intensă pe tot parcursul secolului XIX.

Tipografiile de la Iași și Mănăstirea Neamț, vechi centre culturale medievale au influențat și stimulat concomitent activitatea mitropolitului G. Bănulescu-Bodoni, care fondează în 1814, pe lângă Mitropolia Chișinăului și Hotinului, prima tipografie basarabeană.

Dar cel mai important moment se referă la aspectul artistic al cărților tipărite și influența lor asupra altor domenii ale artei, ce poartă pecetea tipăriturilor de la Iași și Neamț.

Către începutul secolului XIX unul dintre cele mai avansate genuri profesionale rămîne gravura de carte, în ambianța căreia se constituie alte domenii ale artei plastice: tabloul istoric, portretul, peisajul etc. ce conțin parametri integri, respectivi fiecărui domeniu amintit.



*Feodosie Monahul. Sfântul Ioan  
Damaschin, mănăstirea Neamț, 1836*

Fiind multiplicată, gravura de carte a avut o mai amplă răspîndire decît operele de pictură, favorizînd influențe puternice asupra icoanelor din această perioadă de timp, care schimbă complet imaginea. Astfel, în icoană predomină o manieră și un stil grafic accentuat, unde domină linia dură a conturului, coloritului revenindu-i un cadru secundar, fără a schimba cardinal iconografia imaginilor.



Alt aspect al acestor influențe se referă la utilizarea ornamentelor în icoane, provenite din grafica cărții, cu anumite amprente ale unor stiluri europene. Către începutul secolului XIX ancadramentul renascentist al foilor de titlu și ornamentul geometric este înlocuit cu cel vegetal, de factură barocizantă.

Despre numărul impunător al tipăriturilor românești în Basarabia a scris și Petre Constantinescu – Iași<sup>9</sup>, documentat la fața locului și de P. Mihailovici<sup>10</sup>, care specifică, că în anii 1888 – 1889 arhimandritul Arămescu – Donici a donat 30 de cărți pentru mănăstirile basarabene (Chișinău, 1939, p.2), iar în „Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia” (Chișinău, 1940), vizitînd mănăstirile și bisericile din Basarabia, a făcut o descriere succintă a celor mai importante opere. Printre ele autorul semnalează, că la mănăstirile Hîrbovăț și Hîrjăuca a descoperit 7 ediții tipărite la Chișinău între anii 1815 – 1862. Aceiași tematică este abordată și de Ștefan Ciobanu, în „Biserici vechi din Basarabia. Considerațiuni generale” și „Descrierea cîtorva biserici”, (p.p. 3-18 și 19-75) din „Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia” (Chișinău, 1924), facînd referință și la tipăriturile, care se aflau în bisericile studiate de cercetător.



1. Iisus și Samariteanca

*Feodosie Monahul. Iisus Hristos și samariteanca, mănăstirea Neamț, 1833*

În catalogul Societății istorico-arheologice bisericești basarabene, tipărit la Chișinău în anul 1925, Muzeul deținea pe lângă alte rarități și 92 de cărți colectate pînă la 1912.

Peste 13 ani, cînd a fost tipărit catalogul în fondurile Societății figurau deja 1578 de unități, majoritatea aparținînd tipografiilor românești.

---

Din relatările cercetătoarei Valentina Pelin la 1884 în „Catalogul cărților mănăstirii Noul-Neamț” sunt menționate „... 2272 de cărți tipărite în limbile: slavă, moldovenească, rusă, greacă ș. a.”<sup>11</sup>.

După închiderea acestei mănăstiri la 16 octombrie 1959 cărțile și manuscrisele aflate aici au nimerit în fondurile Arhivei de Stat, fiind inventariate 1199 de cărți, cu mult mai puțin decît în anul 1938, cînd fondul respectiv era alcătuit din 2408 tipărituri <sup>12</sup>

Constituind un compartiment de valoare în arta tiparului și a graficii de carte, gravura pe lemn, utilizată în permanență pe parcursul acestor timpuri, încă nu și-a găsit o reflectare adecvată.. Însăși noțiunea de “gravură basarabeană” este utilizată doar pentru a localiza fenomenul, deoarece, în Basarabia arta tipăriturilor a fost cunoscută de la 1814 încoace, datorită inițiativelor Mitropolitului G. Bănulescu-Bodoni și nu a atins nivelul edițiilor de la Iași sau Mănăstirea Neamț.

De aceea, gravura basarabeană este un termen convențional, materialul bazîndu-se pe studierea gravurilor tipărite nu atît la Chișinău, cît în centrele nominalizate deja.

Putem menționa de la bun început, că nu se cunosc autorii gravurilor de la Chișinău (cu unele excepții), proviniența lor, fiind posibilă datorită donațiilor lui M. Strilbițhii, a Mănăstirii Neamț sau aduse din Rusia. Din aceste considerente, accentul se pune pe publicațiile de fond ale Mănăstirii Neamț și ale Tipografiei de la Iași, care au avut o largă circulație în Basarabia și mai puțin pe edițiile tipărite la Chișinău.

Elocvente sunt și informațiile culese de muzeografi în a doua jumătate a secolului XX.

K. Rodnin, de exemplu, ne comunică, că în rezultatul verificării patrimoniului din biserica închisă a s. Bîrnova au fost depistate 11 cărți vechi tipărite în secolele XVIII-XIX la Blaj, Kiev, Lvov, Iași și Chișinău, opt dintre ele aparținînd tipografilor moldoveni. Aceiași situație s-a constatat și în cazul altor cercetări pe teren efectuate în anii 1986-1987.



Născătoarea de Dumnezeu cu Pruncul

*Simeon Iereu. Născătoarea de  
Dumnezeu, mănăstirea Neamț, 1829*

Dar dezvoltarea icoanei basarabene în secolul XIX și influența gravurii de carte asupra lor poate fi urmărită doar tangențial, raportînd elementele stilistice, iconografice ale modelelor, care aparțineau „de facto” unor asemenea genuri specifice ale artei, cum este pictura și grafica.



Soborul Sfinților Ingeri

*Ghervasie Monahul. Soborul Sfinților  
Îngeri, mănăstirea Neamț, 1833*

Unul dintre momentele esențiale ale gravurii românești autohtone este caracterul conservativ, tradițional al domeniului, care evoluează cu puține schimbări de la miniatura manuscriselor din secolul XV pînă la gravura pe metal al veacului al XIX-lea. În acest caz miniatura a jucat rolul de bază, fundamentul ilustrației de carte din secolele XVII-XIX.

Cu unele variații acest aspect se prezintă în complexitate în structura compozițională a designului foitor de titlu, frontispiciilor, inițialelor, chenarelor, vinițelor, etc. unica diferență constituind-o tehnica și materialul – în miniatură – culoarea, iar în gravură – lemnul sau metalul incizat și linia.

---

Însă acest proces - trecerea de la miniatură la gravura de carte nu s-a produs în limitele unui anumit secol și nu a fost o simplă abandonare al unui gen și al apariției altuia.

În calitate de formă și tehnică intermediară de la un domeniu la altul a servit laviul (pictura într-o singură culoare, brună sau cenușie) și desenul cu penița, primul imitînd miniatura, pe cînd cel de-al doilea copia fidel gravura pe lemn, ambele fiind folosite în manuscrisele din secolul XVIII.

Foile de titlu ale cărților tipărite în secolul al XIX-lea, de regulă, sunt compuse din chenar, care delimitează cadrul central și unde este amplasat textul cu privire la datele principale, ce cuprind informațiile de epocă, despre voievozi, stareții mănăstirilor, cine este tipograful, gravorul și unde s-a tipărit cartea. Uneori în text se încadrează stema țării compusă din elemente cu caracter alegoric (Liturghier, Iași, 1818). Chenarul, în majoritatea cazurilor constituie o repetare ritmică a ornamentului vegetal (frunze stilizate de acant sau stegar) printre care se intercalează și medalioane cu scene din viețile sfinților (Anfologhion, Mănăstirea Neamț, 1825) sau cu scene evanghelice ca „Anastasis” și imaginile celor patru evangheliști (Evanghelie, Iași, 1826).



*Ghervasie Monahul. Deisis,  
mănăstirea Neamț, 1850*

Chenarul foilor de titlu, de obicei poartă o factură barocizantă, care nu exclude prezența unor altor stiluri în gravurile incluse în paginile uneia și aceleași cărți.

Frontispiciile, ce încununează începutul capitolelor, continuă compoziția

ornamentală vegetală, în cadrul căreia se amplasează compoziții de tipul „Sabaot” („Cuvinte” de Isaac Syril, Mănăstirea Neamț, 1819).

Inițialele de la începuturile fiecărei părți, repetă în linii generale forma și ornamentul preluat din manuscrise.

Un accent important în textul cărților tipărite îl joacă gravurile încadrate în plină pagină. Acest accent, care delimitează conținutul interior, reprezintă pentru gravor o modalitate de a crea o operă cu statut autonom. Legate totuși de text, stampele din Evanghelie, Liturghie și alte tipărituri teologice sînt adevărate valori de artă ce reprezintă nu numai chipuri de evangheliști, dar și portrete, scene biblice, mitologice etc.



Sfântul Ioan Gură-de-Aur

*Damian Ieromonahul. Sfântul Ioan  
Gură de Aur, mănăstirea Neamț,  
1859*

În unele cazuri ilustrația este inclusă în mediul textului și de cele mai multe ori ele prezintă explicații narrative și naive, paralele textului (A se vedea textul și gravura parabilei „Vezi bârna din ochiul tău”, Evanghelie, Mănăstirea Neamț, 1821).

O răspîndire largă în aceste timpuri au cunoscut operele grafice ale lui M. Strilbițchi, Simeon, Gervasie, Ieremia ș. a.

De o importanță majoră pentru cultura plastică a Basarabiei a fost activitatea de tipografi și gravori a lui Mihail Strilbițchi și a fiului său Policarp.

Pentru prima jumătate a secolului XIX este caracteristică dominația gravurii pe lemn, care era utilizată cel puțin în tipărirea cărților nu mai puțin de câteva decenii. Astfel, gravura „Ioan Damaschin” din „Descoperire... a pravoslavnicii

---

credințe” de Ioan Damaschin, tipărită la Iași în 1806 și „Octoih de canoane pentru Pavcerniță”, (Mănăstirea Neamț, 1816) utilizează gravura lui M. Strilbițchi, apărută pentru prima dată în „Octoihul” din anul 1786.

Ornamentele și gravurile din „Viețile sfinților” din luna martie în tipăriturile „Acatistului” și a „Paraclisului” (Mănăstirea Neamț, 1807, 1813, 1814), care includ stema Moldovei, „Hristos Pantocrator”, „Învierea lui Hristos” și „Bunavestirea” poartă semnătura lui M. Strilbițchi, ilustrații, posibil preluate din alte cărți. Penultima gravură menționată, este inclusă în cartea „Cel mic și cel mare Îngeresc chip” (Mănăstirea Neamț, 1815) și „Apologhia” (Mănăstirea Neamț, 1816).

Gravurile de lemn utilizate de M. și P. Strilbițchi în primele decenii ale sec. XIX se disting prin finețea lineară deosebită a compozițiilor, remarcate în stampele „Maica Domnului cu Pruncul”, „Prorocul David” sau „Sfântul Nicolae” din „Întrebătoare răspunsuri... pentru depărtare de bucatele cele oprite făgăduinței călugărești” (Mănăstirea Neamț, 1816), acestea fiind și ultimele gravuri cunoscute, semnate de autorii nominalizați.

Gravurile unui alt maestru al timpurilor – Simeon, se cunosc doar parțial. „Maica Domnului” tipărită în „Octoihul mic” (Iași, 1804) sau gravura cu aceeași denumire din „Aghiazmatoriu mic” (Iași, 1814), dar mai ales în ilustrațiile cărții „Scara Părintelui Ioan” (Mănăstirea Neamț, 1814) gravorul propune una dintre cele mai fine tehnici ale gravurii în lemn, care poate fi comparată doar cu gravura pe metal. În același timp Simeon include textul religios în compoziția gravurii, utilizând în calitate de accent de tonalitate culoarea neagră. Libertatea structurală a imaginii, proporțiile alungite ale chipurilor se aseamănă cu cele mai reușite miniaturi și picturi exterioare ale secolului XVI.

Influența artei occidentale, care se manifestă în unele dintre lucrările gravurilor autohtoni este prezentă în cartea „Adunare a cuvintelor pentru ascultare” și „Viața Sfântului Paisie de la Neamț” (Mănăstirea Neamț, 1817), care include printre alte ilustrații și portretul lui Paisie Velicovschi.

---

Încadrat într-un oval, cu ornamente vegetale pe la colțuri chipul poartă o amprentă individualizată a imaginii. Printre autorii acestei gravuri posibil poate fi nominalizat Ghervasie „monahul”, lucrările căruia de rînd cu cele ale lui M. Strilbițchi sunt incluse în text.

Totuși cel mai evident, o tratare profesionistă în gravura de carte, o propun pictorii occidentali, care au activat la Iași în perioada dată de timp. Printre ei un loc aparte aparține italianului Dimitrie Contoleo, care practică gravura pe aramă. Una din primele gravuri ilustrează „Chiriacodromion”-ul tipărit în grecește la Iași în 1816 și-i reprezintă pe cei patru evangheliști. Următoarele opere le depistăm în „Codicele civil al Principatului Moldovei” sau cum este mai cunoscut sub denumirea „Codicele Calimah”. Gravurile „Monumentul dreptății” și „Stema Moldovei”, care figurează pe titlurile celor trei volume reprezintă un exemplu elocvent al clasicismului, unde statuia Justiției, figurile Minervei și ale lui Solon completate de desenele tunurilor, drapelurilor, trompetelor au o semnificație caracteristică stilului clasicist. De o măiestrie deosebită este „Portretul lui Scarlat Alexandru Callimah Voevod” litografiat de Blasius Hofel, după pictura lui L. Baro în anul 1817.

Încadrat într-o formă ovală, inclus într-o ambianță de factură clasicistă, chipul voievodului reprezintă un model perfect al artei plastice occidentale.

Apariția acestor lucrări nu a schimbat cîtuși de puțin orientarea tradițională a gravurilor autohtoni. Ilustrațiile „Grigorie Dialog” din „Liturgia” apărută la Iași (1818), „Efrem Syril” din „Cuvinte” (Mănăstirea Neamț, 1818) și „Evanghelistul Ioan” (Evanghelie, Mănăstirea Neamț, 1821) reprezintă valori constante, care poartă și amprente individuale, ce diferențiază imaginile. Același moment figurează și în chipurile „Sfîntului Ioan-Gură de Aur”, „Sfîntul Vasile cel Mare” și „Grigorie Dialog” din „Liturgia” tipărită la Iași în 1818, care tradițional utilizează una și aceeași structură compozițională: imagini statuare în prim plan, simboluri specifice sfinților și un nivel tehnic avansat.

---

Comparativ cu edițiile tipărite la Iași și Mănăstirea Neamț, tipografia Duhovnicească de la Chișinău înființată de G. Bănulescu-Bodoni se prezintă ceva mai modest cu realizările artistice. Una dintre primele tipărituri „Liturghierul” (1815)<sup>13</sup>, conține patru gravuri pe lemn: „Cina cea de taină”, „Sfântul Ioan Gură de Aur”, „Sfântul Vasile cel Mare” și „Sfântul Grigore”. Nu se cunosc autorii acestor stampe, dar firesc ele aparțin unuia și aceluiași autor, ce repetă (mai ales în chipuri) una și aceeași compoziție, tratare.

„Molebnicul” tipărit în același an conține doar gravura „Hristos-Marele Arhiereu”, unde o deosebită atenție se acordă detaliilor, unor tratări destul de amănunțite, caracteristice și pentru lucrările „Acoperământul Maicii Domnului” din „Ceasoslov” (1817) și retipărită apoi în „Mineiul de obște” (1819).

Influența tipăriturilor de la Iași și Mănăstirea Neamț poate fi menționată în gravurile „Sfântul mucenic Vasile” și „Sfântul Ioan Gură de Aur”, incluse în „Liturghierul” din 1837, dar care conțin o tratare mai generalizată, accentuată de formele strict selectate ale pliurilor odăjdiilor, figurilor.

E tradițională și utilizarea uneia și aceleiași gravuri în diverse ediții drept exemplu servind stampele „David cântînd la arfă” și „Exodul evreilor din Egipt”, care sunt folosite atît în „Psaltirea” din 1818, cît și în cea din 1855. Ambele demonstrează unul și același tipar al gravurii pe lemn. Calitatea imaginilor menționate nu se remarcă prin nimic deosebit, unica excepție constituind-o amalgamul de frontispicii, viniete etc. preluate din diverse tipărituri și exclud integritatea stilistică a ultimei ediții.

Tipăriturile din Chișinău de la jumătatea secolului XIX conțin mai puține gravuri, unele dintre care au fost realizate în metal. De exemplu, „Penticostarionul” din 1853 include trei foi grafice: „Învierea lui Hristos”, „Maica Domnului înconjurată de apostoli” și „Înălțarea lui Hristos”. Prima dintre ele poartă semnătura autorului – V. Kavludinov, căruia probabil îi aparțin și celelalte două, toate realizate simplist, fără vigoare.



---

O altă lucrare „Evanghelia” din 1855 este culeasă și tipărită cu ajutorul matricei de metal. Ancadramentul, ce se repetă încontinuu, pe fiecare pagină, inițialele, care imită forma tiparului pe lemn, textul – totul prezintă un aspect tehnic mai avansat. Cele patru gravuri cu înfățișarea evangheliștilor sunt gravate pe metal, „Evanghelistul Ioan”, avînd în partea de jos semnătura lui V. Kavludinov, 1855.

Comparativ cu cele realizate anterior, ultimele marchează o performanță, stampele reprezentînd imagini dinamice și aplicarea unei tehnici de gravare intersectată pentru a reda spațiul, volumul, dar nu mai posedă calitățile picturale ale gravurii pe lemn.

În această perioadă de timp în tipografia Mitropoliei începe să se utilizeze tiparul în metal. Paginile „Anfologhion”-ului din 1861, de rînd cu gravurile în lemn (frontispiciile și „Acoperemîntul Maicii Domnului” preluate din „Mineul de Obște”, Chișinău, 1819) sunt încadrate în ornament eclectic, care evident nu mai este tipărit prin intermediul gravurilor.

Un moment caracteristic al tuturor tipăriturilor din Chișinău se referă la faptul, că aproape toate gravurile sînt anonime și comparativ cu cele de la Iași și Mănăstirea Neamț nu mai indică nici anul cînd au fost create.

Gravura de carte din a doua jumătate a secolului al XIX-lea începe să cedeze pozițiile, fiind înlocuită cu imaginile obținute prin intermediul matricei metalice.

Oricum, gravura de carte, de la primele sale reproduceri pe hîrtie și pînă la apariția gravurilor pe metal, realizate de pictorii occidentali în Moldova, parcurge aceeași cale ca și icoana, urmărindu-se existența icoanelor populare, acelor mănăstirești, precum și a icoanelor pictate de artiști plastici.

Ambianța și cadrul istoric în care s-a răspîndit gravura de carte în țările române ne oferă un alt cadru, diferit de cel cunoscut în Bulgaria, Polonia sau Ucraina. Fiind în același areal european, avînd granițe geografice și legături istorice, culturale, economice comune, arta graficii de carte românească, propune o

---

viziune foarte specifică a evoluției acestui gen, diferențiind-o accentuat de tot ce a fost realizat în regiunile menționate mai sus.

Analizând succint gravura de carte din Bulgaria<sup>14</sup>, Ucraina<sup>15</sup> și Polonia<sup>16</sup> observăm aceste particularități nu numai în ceea ce privește tehnica executării lor (xilogravură, litografie pe metal, laviul sau desenul cu penița, ce imită gravura pe lemn) dar și momente ce țin de stil, de structură compozițională, predilecția pentru imaginile unor anumiți sfinți etc. Mai există și alte particularități, ce se referă la utilizarea tehnicilor de executare, care în regiuni concrete apar mai devreme sau mult mai târziu.

Pentru gravura bulgară, de exemplu, ca și pentru cea poloneză este specifică o deviere considerabilă de la motivul ce ilustrează textele ecleziaste și gravura de carte, accentele fiind puse pe caracterul ei de sinestătător apropiind-o de grafica de șevalet. Comun pentru ambele țări este și folosirea timpurie a graficii pe metal, cunoscută în Polonia de la începutul secolului XVIII, iar în Bulgaria, către sfârșitul veacului.

Interesul pentru un anumit cerc de subiecte creează un alt aspect al gravurii în țările menționate. Cea mai populară imagine în gravura bulgară pe tot parcursul secolului XIX este chipul lui Ioan Rîliski.<sup>17</sup> Multiplicat în xilogravură, dar mai ales în gravura pe metal, înfățișarea lui, avînd diverse compoziții, axate în jurul unei iconografii concepute de la portret simplu pînă la compoziții, complete, ca în icoanele cu scene din viețile sfinților, stampele „Sfîntul Ivan Rîlski – făcătorul de minuni” (1809) și cele din 1822, 1836, 1847<sup>18</sup> includ multe elemente, caracteristice gravurii laice din Europa Occidentală. Ambianța arhitecturală a compozițiilor poartă amprentele clasicismului, accentuată de ornamente vegetale, obținînd astfel o manieră caracteristică „picturală”. Momentul menționat privește atît tehnica hașurei, care modelează forma, volumul, cît și utilizarea, în calitate de component esențial – spațiul de hîrtie albă, ce rămîne neprelucrată.

Comparativ cu stampele bulgare, cele poloneze cuprind o arie de subiecte și tehnici mult mai numeroase și firesc, o mai mare diversificare compozițională.

---

Practicarea gravurei pe aramă, care domină pe tot parcursul secolului al XIX-lea, utilizarea litografiei și a xilogravurei cu accente picturale sunt cele mai semnificative particularități ale artei poloneze în această perioadă.

Dintre cele mai frecvente subiecte întâlnite, un loc aparte îl ocupă chipul „Maicii Domnului Czestochowska”<sup>19</sup> (gravurile din Kracov, Praga) și al „Maicii Domnului Kodenska” (Varșovia).<sup>20</sup> Primele urmează o iconografie și o tratare de tip occidental, ultimele printre care și „Exodul din Egipt” din Kodawie și Zowiczu, „Sfânta Barbara” din Lodzi”, „Sfântul Nicolae” din Buskowie, de rînd cu prelucrarea minuțioasă a detaliilor, au un caracter pronunțat al artei populare. Ancadramentul compozițional, fundalul, odăjdiile, ca și în icoanele acestor timpuri, sunt acoperite abundant cu un ornament floral.

O altă tendință se sesizează în gravura ucraineană. Avînd tradițiile tiparului de carte, ce enumără cîteva secole (1573, „Apostol” Lvov, Ivan Fiodorov), gravurile ucrainene din secolul XIX au tangențe la clasicismul european<sup>8</sup>, mai propunînd și o altă filieră a artei populare, cum ar fi gravura populară cu Ilie Prorocul, Ilia Muromeț, Gheorghe Pobedonoseț<sup>21</sup> ș.a., urmînd iconografia tradițională ecleziastă.

Un rol determinant în evoluția icoanei zugrăvite l-a avut însă icoana – stampă, executată pe lemn și multiplicată pe hîrtie, care înlocuia icoana pictată și avea o arie de răspîndire mult mai largă.

Despre astfel de icoane scrie în 1922 George Oprescu în compartimentul „Icoanele pe sticlă și gravurile în lemn” din „Arta țărănească la români” (București, p.p. 69-70).

Savantul care admirase frumoasa colecție din Casa-muzeu a lui Matei Corvinul de la Cluj specifică, că „... Gravurile pe lemn sunt domeniul exclusiv al maeștrilor români. Ele amintesc în mod barbar faimoasele „images d' Epinal” și erau răspîndite în toată clasa țărănească a Ardealului...”<sup>22</sup>.

Cîteva imagini ale unor asemenea opere G. Oprescu le publică în „Peisant

---

art in România” (Londra, 1929) și Nicolae Iorga în „Istoria Românilor în chipuri și icoane”. (București, 1906, p. p. 59-60).

Existența masivă a xilogravurilor – icoane în secolele XVIII- XIX sunt semnalate de ambii autori, reeșind din cercetările efectuate în colecțiile Muzeului Etnografic din Cluj, arealul lor de existență avînd limitele Transilvaniei și ale Banatului.

O altă cercetătoare - Ioana Cristache – Panait vorbește despre „O breslă a xilografilor din Transilvania” (Sesiunea de comunicări științifice a muzeelor de artă, București, 1966), indicînd satele țăranilor – meșteri, unde le realizau – Nicula, Gherla, Hășdate.

Despre xilogravură, publică mai multe articole Cornel Tatai-Baltă din Alba Iulia<sup>23</sup>.

Cu părere de rău nu se cunosc date și lucrări despre xilogravura-icoană din regiunea Moldovei medievale, cu toate că existența lor, în centrele mănăstirești este atestată.

Despre o asemenea icoană – „Sfîntul Gheorghe” „...lucrată pe hîrtie și pusă în cadru, dela mănăstirea Neamțul Nou” (p.33, nr. inv. 311) se amintește în „Opisul obiectelor ce se păstrează în Muzeul Societății Istorico-arheologice bisericești basarabene” constituit la Chișinău în anul 1923.

Icoane-stampe nu au fost depistate nici în timpul expedițiilor muzeografice ale Muzeului Național de Arte Plastice din Moldova efectuate în anii 1966-1987.

Dar cu certitudine despre existența icoanelor - stampe ne comunică indirect Gheorghe Racoveanu, în „Gravura în lemn la mănăstirea Neamțul” editată în 1940 de „Fundația Regală pentru literatură și artă” din București. Importanța și raritatea acestei cărți este specificată pe foaia de titlu, unde se precizează, că monografia a fost tipărită în număr de 26 de exemplare și conține 44 de pagini, 160 de gravuri originale, dintre care doar 14 din ele au mai fost tipărite anterior în albumul dlui Adrian Maniu „La gravure sur bois en Roumanie” (1929).

---

Atenția noastră față de această publicație este dictată de faptul, că este unica sursă de identificare a xilogravurilor – icoane în ambianța Moldovei medievale.

În timpul lucrului asupra monografiei autorul a descoperit la mănăstirea Neamț 900 de clișee de lemn, dintre care „...aproape 500 sunt icoane, chenare, frontispicii, vighete, ornamente; iară peste 400, titluri împodobite, texte manuscrise și iscălituri (gravură de reproducere.)”<sup>24</sup>.

Despre existența xilogravurii-icoană la „...Sfârșitul secolului al XVIII-lea și aproape întreg veacul XIX... se ...cunoaște gravura izolată, de mari proporții, care s-a răspândit ca icoană, în multe mii de exemplare; colorată (cu mâna, pe lângă liniile conturilor), sau necolorată...”<sup>25</sup>. Reeșind din cercetările realizate la mănăstire, Gh. Racoveanu constată că „... începând cu al doilea deceniu al veacului XIX, gravorii din mănăstirea Neamțul domină, cu autoritate, câmpul acestei arte la Români...”<sup>26</sup>.

Atîta timp cît a activat tipografia la mănăstirea Neamț, între anii 1808 și 1874, aici au fost, judecînd după dimensiunile indicate, realizate cîteva modele de icoane și nu 500, după cum a menționat anterior Gh. Racoveanu.

Dimensiunile mari variază între 298 x 372 mm și 160 x 328 mm și puțin probabil, că au putut fi utilizate pentru tiparul ilustrațiilor din cărți, cu toate că acest moment nu poate fi exclus.

Prima xilogravură-icoană apărută la mănăstire este „Adormirea Maicii Domnului (1821, 160 x 238, Ghervasie), după care urmează gravurile în lemn ale lui Teodosie monahul, ucenicul lui Simeon și Ghervasie.

„Maica Domnului” gravată pe lemn în 1827 cu dimensiunile de 298 x 372 mm. este urmată de : „Înălțarea Domnului” (1831, 197 x 309 mm) și „Sfinții Împărați Constantin și Elena” (1852, 295 x 375 mm.).

Tot el taie în lemn încă o replică a subiectului menționat în anul 1855, cu aceleași dimensiuni, iar în 1856 – un „Deisis” (290 x 275 mm. )<sup>27</sup>.

O lucrare unicală de proporții este și „Catapetasma” realizată la Neamț la

---

începuturi, în 1821, care repetă întocmai scenele din tradiționalul iconostas ortodox, cu dimensiuni de 305 x 427 mm., semnat de Ghervasie<sup>28</sup>.

Un alt autor de xilogravuri-icoane a fost Damian Ieromonahul, care activează la Neamț între anii 1857-1860.

Icoanele sale – „Maica Domnului” cu dimensiunile de 205 x 265 și 192 x 245 mm., „...dezvăluie o preocupare pur decorativă, cu vădite note de naivitate „<sup>29</sup>.

Tot el este autorul și a scenelor cu „Maica Domnului” realizate în 1857 (205 x 265 și 215 x 285 mm.) și în anul 1858 (155 x 238 mm.).

Odată cu apariția fotogravurii în 1874 arta tiparului de la mănăstirea Neamț își pierde importanța, înlocuind gravura în lemn .

Oarecum „Gravurile lor – cele pentru ilustrarea cărții, ca și cele izolate, de mari proporții, destinate răspândirii în popor se deosebesc de gravurile țăranilor Români din Ardeal, împotriva răspândirii cărora a intervenit la Ministerul de Culte, în Ianuarie 1863, Calinic, episcopul Râmnicului”<sup>30</sup>.

Posibil că în calitate de icoane mai puteau fi utilizate și gravurile pentru cărți, reprezentările cărora se refereau la motivele caracteristice pentru icoane, cum ar fi: „Născătoarea de Dumnezeu cu Pruncul” (Iereu Simeon, 1829), „Soborul Sfinților Îngeri” (Ghervasie, 1833), „Sfânta Muceniță Varvara” (Feodosii, 1833) sau „Deisis” de același autor, executat în anul 1850.

Această situație poate deveni mai clară, dacă încercăm să efectuăm o analiză stilistică comparativă între modelele de gravură – stampă și icoană, analiză, care să cuprindă atât subiectul cât și procedeele plastice utilizate.

Abordînd, de exemplu, subiectul „Iisus Hristos și Samariteanca” în icoana din s. Bârnova, Edineț (nr. inv. 1651 /18841) și al gravurii în lemn realizată de monahul Feodosie la mănăstirea Neamț în anul 1833 (Gh. Racoveanu. Op. cit., planșa XX), ne interesează prin faptul ce are comun și ce este specific pentru aceste opere, care ne demonstrează unul și același motiv.

Făcînd abstracție de schimbarea formatului compozițional (icoana este orientată pe verticală, iar gravura – pe orizontală) și al procedeelelor plastice, care

---

corespund genurilor (în icoană-pictura; în gravură-linia) alte diferențe nu există. Pe una și aceeași linie și în icoană și în stampă sunt aranjate figurile lui Iisus (în stînga), a Samaritencei – în centru, iar fîntîna este amplasată în partea dreaptă. Poza și gesturile lui Hristos în stampă corespund pozei și gesturilor din icoană.

Același moment se referă și la imaginea Samaritencei reprezentată în racursiu frontal, cu fața în profil, cu o mînă ținînd funia, cealaltă creînd un gest întrebător, fiind identică în ambele imagini.

Fără nici o îndoială același lucru se poate spune și de imaginea fîntîinii, care se repetă în gravura și în icoană, inclusiv și desenul coloanelor, care susțin acoperișul triunghiular, unica diferență referindu-se la faptul, că pe colacul fîntîinii din gravură este scris „puțul lui Iacov”.

Din gravură în icoană sunt transferate dealurile care se succed, figurile celor trei ucenici ai lui Hristos, copacii din partea dreaptă de sus, precum și conturul orașului Samaria, amplasat în colțul stîng al ambelor opere.

Însă cea mai importantă diferență se referă la faptul, că una dintre lucrări, gravura, este creată de un călugăr trecut prin atelierul de gravori de la Neamț, iar cealaltă icoană este opera unui zugrav popular, în denumirea icoanei figurînd următorul text: „Cînd au venit Dumnezeu Hristos la puțu lui Iacov”.

Tipărint în lucrarea sa mai multe gravuri, Gh. Racoveanu nu specifică care dintre imagini au fost pregătite pentru a fi tipărite în carte și care dintre ele au avut o utilizare de stampă – icoană. Discordanța există și în unele denumiri, cum ar fi, de exemplu, cazul cu gravura iereului Simeon creată în anul 1829 și denumită de autor „Născătoarea de Dumnezeu cu Pruncul” (Op. cit., planșa II, VIII), fără a determina tipul iconografic cărei îi aparține.

Apelînd la iconografia respectivă, constatăm că icoana - stampă din planșa II, aparține tipului „Maicii Domnului Îndurătoarea”, iar cea de-a două stampă (pl. VIII) - modelului iconografic „Maica Domnului Hodighitria”. Xilogravura – icoană a fost executată de iereul Simeon în anul 1829, pe lemn de buxus, reprezentînd, după părerea lui Gh. Racoveanu, o „...tăietură de mare finețe, cu

---

chipuri foarte frumoase...”<sup>31</sup> , subliniind și abundența ornamentului vegetal al chenarului.

Ambele stampe își au prototipurile sale în icoanele cu denumirile respective din Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova (nr. cat. 1572/18275 și 1490/17927). Dar, desigur, xilogravura își păstrează calitățile sale lineare și estomparea ornamentului alb din fundalul negru.

Cu părere de rău, în cartea lui Gh. Racoveanu nu au fost publicate imaginile cu dimensiunile respective ale icoanei-xilogravură cu Maica Domnului menționate în text și create de călugărul Teodosie în 1827, precum și alte trei executate de Damian în anii 1857 și 1859, și care, fără echivocuri nu erau pregătite pentru a fi incluse în cărți.

Un alt subiect al stampe de la Neamț și prezența sa în pictura icoanelor basarabene din secolul al XIX-lea este „Deisis”. Gh. Racoveanu definește gravura cu tema respectivă ca „icoană răsăriteană”. Tăiat în lemn de Feodosie monahul în 1850, „Deisis”-ul – stampă mai include în afară de imaginile lui Hristos pe tron, a Maicii Domnului și a lui Ioan Botezătorul, înfățișările arhanghelilor Mihail și Gavriil, ale mucenicilor Gheorghe și Dumitru, compoziția încununându-se cu semifigura lui Savaot.

În icoana basarabeană din secolul XIX sunt prezente modelele iconografice constituite din trei figuri („Deisis” din s. Tabani, nr. cat. 3483/1224) sau 6 (Deisis” din s. Bîrnova, nr. cat. 1495/17923).

În ultima icoană, din fondurile Muzeului Național de Arte Plastice a Moldovei, iconografia respectă canonul modelului de la mănăstirea Neamț, dar exclude înfățișările mucenicilor Gheorghe și Dumitru, însăși compoziția fiind mai restrânsă decât lucrarea de la muzeu.

În ceea ce privește tratarea plastică, icoana basarabeană din secolul XIX, în varianta zugravului Ioan Iavorschi (1827, nr. cat. 1499/ 17921) „Deisis”-ul reprezintă o abundență a ornamentului floral, pictat în relief, elementele grafice



---

fiind specifice modelului „Maicii Domnului” realizată de călugărul Feodosie în anul 1829.

Un alt motiv frecvent întâlnit în icoana basarabeană a secolului al XIX-lea este cel al „Sfintei Mucenițe Varvara”. Stampa-icoană cu acest chip apare la mănăstirea Neamț în interpretarea lui Feodosie în anul 1833 (op. cit., planșa nr. VI). Comparativ cu alte opere ale acestui călugăr „Sfânta Mare Muceniță Varvara” are un caracter grafic decorativ dominant. Suprafața albă (fundalul) ocupă un loc important în cadrul paginii. Mucenița este înfățișată statuar pe întreaga suprafață a stampeii, în îmbrăcăminte împărătești cu coroană pe cap, ținând în mâini ramura de mirt cu cruce (în stînga) și potirul sfînt (în dreapta), pășind cu picioarele peste sabie. În colțul de jos, într-un format miniatural este prezentă scena decapitării sfintei. De ambele părți ale figurii se află imaginile parțiale ale bisericii (în stînga) și ale turnului, unde a fost întemnițată principesa.

Variantele de icoană basarabeană presupun o diversitate mai mare a compozițiilor.

De exemplu, „Sfînta Muceniță Varvara, sec. XIX, ( nr. cat. 1492/17911) reprezintă semifigura Varvarei încadrată pe câmpuri cu 12 scene din viață. Reprezentată fără coroană pe cap, mucenița ține în mâini potirul aurit și sabia, cu vârful lăsat în jos.

Icoana „Sfînta Varvara cu scene din viață”, din s. Cogâlniceni (înc. sec. XIX, nr. cat. 1548/18137) prezintă modelul statuar, cu coroană pe cap, ținând în mâini ramura de mirt și Evanghelia deschisă.

Dintre edificii, în partea dreaptă, figurează doar turnul temniței.

Următoarea variantă cu aceeași denumire aparține colecției Muzeului Național de Istorie (nr. cat. 24/22918). Centrul compozițional este ocupat de figura muceniței în veșminte împărătești cu coroană pe cap, avînd în mâini creanga de mirt și o carte deschisă. Sabia se află sub picioare, în sus ridicîndu-se integral turnul temniței. Un element nou în compoziție se referă la triumghiul galben cu ochiul atotvăzător al lui Dumnezeu, amplasat în colțul drept al icoanei. Cele 18

---

scene din viața sfintei încadrează motivul central cu o excelentă pictură decorativă, sonoră, figura avînd drept fundal cerul albastru, intens, situat pe linia joasă a orizontului.

Un alt tip iconografic este reprezentat în „Sfînta Muceniță Varvara” din s. Năpădeni (sec. XIX, nr. cat. 1629/18819), unde semifigura este aranjată într-un „tondo”, cu potirul sfînt și sabia în mîini, cu coroană împărătească pe cap. Fundalul, compartimentat în trei părți, cuprinde reprezentările turnului (în stînga), copacii în dreapta și albastrul cerului – în centru. Cele douăsprezece scene, șase cîte șase sunt incluse în cercuri și intervalele dintre ele.

În esență, nici una dintre aceste icoane nu coincide cu varianta icoanei-stampe de la mănăstirea Neamț. Dar pentru a elucida aspectul iconografic al problemei și a stabili prototipul, e necesară implicarea surselor hagiografice, care datează din secolul IV d. Hristos. Subiectele principale în hagiografia Muceniței, după cum vedem, sunt suficient de bogate: vizita lui Hristos în temniță și împărtășania ei; turnul din Heliopolis; construcția celei de-a treia ferestre; izolarea Varvarei; zugrăvirea crucii și apariția izvorului; Furia tatălui său Dioscur, precum și scenele de martiriu – biciuirea, sfîrtecarea cu cîrlige, tăierea sînilor și decapitarea.

Însă imaginea Varvarei în cadrul principal al icoanei, apare în permanență, ca și în stampa lui Feodosie avînd trei atribute principale: Cupa, care este o reprezentare a Sfîntului Potir din care sunt împărtășați credincioșii, Spada, ca o unealtă a martirajului și Evanghelia – drept un simbol al credinței.

E lesne de înțeles de ce monahul Feodosie a introdus în xilogravură doar scena decapitării Varvarei. Comparativ cu pictura icoanelor, cu posibilitățile sale specifice în modelarea formei și a volumului, gravura în lemn este mult mai laconică ca tehnică și are mai puține șanse pentru a miniaturiza scenele hagiografice. Dar laconismul linear în grafică corespunde cu conturul picturii și decorativismul sonor al culorii.

---

Încă un motiv comun pentru icoana și gravura în lemn, utilizat în atelierul gravurilor de la mănăstirea Neamț îl constituie „Soborul Sfinților Îngeri”. Stampa cu denumirea susmenționată a fost tăiată în lemn de monahul Ghervasie în anul 1833<sup>32</sup>.

În icoană această tematică se întâlnește în creația zugravului Gherasim, unul dintre cei mai mari coloriști și desenatori basarabeni al secolului XIX.

Xilogravura lui Ghervasie are linia orizontului amplasată în partea de sus a foii, ce-i permite să includă un număr mare de personaje: Arhanghelul Mihail în centrul compoziției cu sabia în mîna ridicată, fiind urmat de numeroși îngeri, amplasați în dreapta și stînga Sfîntului. În centru, în partea de sus sunt prezenți Hristos, Dumnezeu Tatăl și Sfîntul Duh, coborînd din ceruri. Ghervasie deține o tehnică fină a gravurei în lemn, modificînd racursiul figurilor, gesturilor, constituind un ritm consecvent al compoziției.

Gherasim zugravul aplică însă o altă modalitate de tratare. Linia orizontului se află mult mai jos decît marginea interioară a icoanei, motivul fiind dispus în prim-plan, cu reprezentarea a trei figuri principale: Arhanghelul Mihail în centru flancat de doi îngeri, celelalte figuri fiind redată fragmentar.

Formele baroce ale graficii lui Ghervasie constituie un dezacord total, comparativ cu calmitatea și armonia echilibrată a picturii lui Gherasim.

O paralelă aparte îl constituie în icoana basarabească și gravura în lemn de la mănăstirea Neamț cu ciclurile evangheliștilor (Op. cit., planșele IV, V, XXXIV; XXXIII și XXXVI), gravurile fiind mult mai variate ca tratare compozițională decît formele de dimensiuni reduse ale evangheliștilor din icoanele, care se amplasau, de regulă, în cadrul ajurat al ușilor împărătești și intrau în componența iconostasului.

Adeseori maniera stilistică schimbă și modifică esențial prototipul iconografic după cum poate fi sesizat în compoziția „Schimbarea la Față”.

Icoana pictată de Gherasim în anul 1808 și care făcea parte din catapeteasma de la Cogîlniceni și gravura unui anonim de la Neamț (Op. cit., planșa XXXVI) au

---

o tematică similară. Dar tratarea este foarte variată. La Gherasim coloritul calm, armonios crează impresia unei stampe colorate, pe cînd gravura „Schimbarea la Față” formează o ambianță zbuciumată, alarmantă, cu poze și gesturi, care se întîlnesc doar în pictura barocă.

Un element simptomatic al influenței gravurii în lemn asupra icoanei se referă mai ales la cadrul ornamental, care înfrumusețau frontispiciile, vinetele sau titlurile cărților religioase. În icoană cele mai utilizate motive vegetale au fost frunzele de acant, care, adaptate la necesitățile temelor, într-un mod stilizat, constituiau tronurile împărătești în compozițiile cu „Iisus Hristos pe tron” și ale „Maicii Domnului cu Pruncul pe tron”. Aceste elemente sunt evidente mai ales în prima jumătate a secolului al XIX-lea în icoanele pictate de Evtaf (1810) și Ioan Iavorschi (1813, 1827), unde ornamentul decorativ acoperă nu numai tronurile, dar și odăjdiile împărătești, redîndu-le o fastuozitate deosebită.

Elementele „viței de vie”, a frunzei de acant sau de mirt erau folosite pe larg și în ansamblurile iconostaselor, cel mai elocvent exemplu în această privință referindu-se la opera sculptorului Ștefan, în catapeteasma de la Cogîlniceni (1808) sau la relieful sculptat ce a creat cadrul ajurat al picturilor lui Evtaf și Iezechil (1841) de la mănăstirea Căpriana.

Vorbind despre interferențele stilistice dintre gravura în lemn și icoană, ar fi prea simplu să le identificăm ca niște imitări sau copii, care au fost transferate dintr-un gen în altul. Avînd particularități deosebite, care se referă la procedeele plastice diverse, la materialele utilizate și, în sfîrșit, scopul final diferit al distanței fiecărei opere dintr-un gen sau al altuia, nu putem totuși trece cu vederea aspectele comune și distinctive care s-au manifestat pregnant în arta religioasă a secolului XIX.

#### Note

<sup>1</sup> Iorga N., *Les arts mineurs en Roumanie*, vol.1-3, Buc.,1934-1936; *Miniaturile românești*, Buc.,1933

<sup>2</sup> Popescu- Vâlcea G., *Miniatura românească*, Buc.,1981

- 
- <sup>3</sup> Ștrempel G., Copiști de manuscrise românești pînă la 1800, vol.1, Buc., 1956; Catalogul manuscriselor românești, vol. 1-3, Buc., 1978-1987
- <sup>4</sup> Bianu I., Hodoș N., Simionescu D., Bibliografie românească veche. 1508-1830, Vol.1-4, Buc., 1903 – 1944
- <sup>5</sup> Zevin A., Rodnin K., Izobrazitelnoe iskusstvo Moldavii, Chișinău, 1965, p.p. 70,69
- <sup>6</sup> Ibidem, p.p. 92,94.
- <sup>7</sup> Lăzărescu E., Cîteva date cu privire la ilustrația manuscriselor românești în secolul al XVIII-lea (Ruperea de tradiție), în „Studii și cercetări de istoria artei,” București, nr.3-4, 1956, p.p.73-87.
- <sup>8</sup> Mihail Strilbițchi (n. 1703, Mirgorod, regiunea Poltava – d.1805 / 1807) tipograf și gravor. A absolvit Academia Teologică din Kiev. La Iași activează din 1750, iar cu anul 1756 se datează prima gravură. Între anii 1792-1796 înființează o Tipografie la Dubăsari. Din 1776 se stabilește la Movilău, iar după 1800 se reîntoarce la Iași. Vezi și Enciclopedia de Literatură și Arte, Chișinău, 1986. V. 2, p.262.
- <sup>9</sup> Constantinescu-Iași P., Circulația vechilor cărți românești în Basarabia sub Ruși, în „Revista Societății istorico-arheologice,” Vol. XIX, Chișinău, 1929, p.p.173-226
- <sup>10</sup> Mihailovici P., Legături cărțurărești dintre Mitropolia Moldovei și Mănăstirea Noul Neamț, Chișinău, 1939, p.2
- <sup>11</sup> Pelin V., Catalogul general al manuscriselor moldovenești păstrate în URSS, Chișinău, 1989, p. 18
- <sup>12</sup> Ibidem, p. 19
- <sup>13</sup> Ploșniță E., Liturghierul de la 1815, în „Luminătorul,” Chișinău, mai-iunie 1996, p.p. 45-50.
- <sup>14</sup> Tomov E., Bilgarski vizzdenski ștampi, Sofia, 1975
- <sup>15</sup> Turcenko Iu., Ukrainskii estamp, Kiev, 1964
- <sup>16</sup> Cunczynska-Iracka A., Malarstwowoludowe Kreku Krestochowskiego, Varșovia, 1978
- <sup>17</sup> Tomov E., Op.cit., p. 34
- <sup>18</sup> Ibidem.
- <sup>19</sup> Kunczynska-Iracka A., Op.cit., p.p. 22, 34, 52
- <sup>20</sup> Ibidem, p. 158
- <sup>21</sup> Turcenko Iu., Op. cit., p.p.53, 54, 55.
- <sup>22</sup> Oprescu G., Arta țărănească la români, Buc.1922, p. 70
- <sup>23</sup> Tatai-Baltă C., Incursiune în xilogravura românească .Secolul XVI-XIX, în” Apulum,” 1979; „Une valeureuse gravure sur bois du Sandu (XVIIIe s.) conservé au Musée du Banat de Timișoara”, în „Ars Transsilvanae,” nr. V, 1995, p.77-84

---

<sup>24</sup> Racoveanu Gh., Gravura în lemn la mănăstirea Neamțul, Buc.,1940,p.7

<sup>25</sup> Ibidem, p. 13

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> Idem, p. 18

<sup>28</sup> Idem, p. 17

<sup>29</sup> Racoveanu Gh., Op.cit., p.18

<sup>30</sup> Ibidem, p. 19

<sup>31</sup> Idem, p. 24

<sup>32</sup> Idem, planșa nr.VII

---

## Încheiere

La un secol de dezvoltare a icoanei basarabene, care a fost unul dintre cele mai bogate în opere artistice, dar și ultimul, care a încheiat evoluția târzie a evului mediu, se impun anumite concluzii și constatări.

Ele vizează, în primul rând, nivelul de studiu și cercetare a acestui domeniu al artei, interesul pentru care, în Basarabia, se observă destul de târziu, către începutul secolului XX, dar nici odată nu a constituit elementul de bază al cercetărilor.

Dacă exemplificăm cele spuse mai sus, observăm, că în lucrările istoricilor predomină, în primul rând, interesul pentru arhitectură, pentru cărțile religioase, pentru viața monhală din gubernie și în ultimul rând-icoanele.

Așa au fost structurate toate publicațiile apărute în prima jumătate a secolului al XX-lea, dar care, au constituit și suscitau interesul pentru vechile imagini depistate în vechile biserici de lemn.

Meritul Arhimandritului Gurie, de exemplu, în atenția căruia s-a aflat istoria mănăstirii Noul Neamț din Chițcani, se reduce la faptul, că în câteva rânduri pomenește de executarea iconostasului și a icoanelor la Sankt-Petersburg, amintind și autorul – S. Verhovțev, care a realizat comanda în anul 1871.

Aceleași momente se referă și la alți autori, cum ar fi V. Curdinovschi, cu informațiile sale din anul 1918, urmat de P. Mihailovici, Șt.Ciobanu, Șt. Berechet, N. Țiganco și P. Constantinescu-Iași, care au deschis drumul pentru cercetarea ulterioară a icoanei basarabene.

A doua jumătate a secolului XX a fost cea mai grea pentru studierea artelor medievale în general, și a icoanei – în particular.

Începând cu anii de după cel de-al doilea război mondial și anexarea Basarabiei de Uniunea Sovietică, se închid forțat mănăstirile și bisericile, confiscându-se podoabele de cult, transformând locașurile în depozite, săli sportive sau lăsate în voia sorții.

---

Nu mai spunem, că în această situație erau interzise orișice publicație privitor la arta medievală, iar cărțile, unde se abordau asemenea probleme erau discutate la secțiile respective ale cc-lui.

În așa mod își fac apariția la Moscova și în ultimul rînd la Chișinău unele ediții consacrate artei medievale, cu unele informații succinte, referitor la icoană. Printre ei pot fi amintiți M. Livșit, A. Zevin, K. Rodnin, L. Ceza, monografiile cărora, cu specificul lor încă destul de „exotic” în acea perioadă, nu au avut efectul și consecințele așteptate.

Doar efortul unui entuziast, care a fost K. Rodnin, au permis să se facă primii pași în păstrarea patrimoniului artistic de icoane, legalizat de Consiliul de Miniștri al RSSM prin Hotărîrea despre constituirea „Fondului de Artă medievală” din cadrul Muzeului republican de arte plastice al RSSM în anul 1968.

Dar acest fapt, pe lângă colectarea icoanelor și restaurarea lor, nu prevedea nici studierea lor, și cu atît mai mult – publicarea materialelor respective.

Articolul lui K. Rodnin scris în 1972 despre 20 de ani de activitate muzicală, unde se vorbea și despre icoanele colectate, a fost publicat abea după moartea cercetătorului, în 1991.

Cu toate că, atît publicațiile din perioada interbelică, cît și cele din timpurile sovietice nu abordau în complexitate aspectele icoanei basarabene și legăturile ei cu tradițiile artei din Moldova medievală, ele și-au jucat rolul său definitiv abea după anii 1990.

Dacă aruncăm o privire generală asupra istoriei Basarabiei din secolul al XIX-lea, vom observa că laitmotivul cotidian l-au constituit războaiele ruso-turce și isurecția grecilor.

Z. Arbore, Șt.Ciobanu, I. Nestor, A. Boldur și N. Popovschi descriu cu lux și amănunte istoria dramatică a guberniei Basarabiei de la 1812 încoace, însăși momentul anexei la Rusia Țaristă, fiind o consecință a războiului din 1806-1812.

În perioadă de după anexare, Basarabia, ca și Principatele Românești devin un poligon al luptelor dintre turci și ruși, la care se mai adaugă răscoalele lui



---

A.Ipsilanti și T. Vladimirescu din anii 1820-21, continuate de războaiele ruso-turce din 1827-1829, 1853-1856 și anii 1877-1878.

Pe acest fundal al războaielor permanente, în Basarabia s-a constituit o cultură specifică, lipsită de rădăcinile istorice anterioare, dar totodată, lipsită și de suportul unei noi situații în care s-a pomenit.

Un imbold decisiv la stabilirea bazelor acestei culturi a fost numirea în funcție a Mitropolitului G.Bănulescu-Bodoni (1813), care înființează la Chișinău în același an Seminarul Teologic și Tipografia Eparhială (1814), primele instituții de acest tip în Basarabia. Concomitent, Mitropolitul reface și repară biserica „Adormirea Maicii Domnului” de la mănăstirea Căpriană, iar în următorii opt ani, pînă în 1820, au fost începute și unele finalizate aproape 200 de biserici noi.

Nu vom stăruia asupra faptului, că într-o perioadă atît de grea, aceste locașuri aveau o construcție simplă, cu temelie de piatră, dar pereții de lut acoperiți cu scîndură, cu acoperișuri de paie sau stuf. Însăși faptul, că în 1812, în Basarabia existau 775 de biserici parohiale, dintre care doar 40 erau din piatră este un caz destul de elocvent, ce trebuie luat în considerație.

În perioada activității sale grijile mitropolitului G.Bănulescu-Bodoni se răsfrîngeau și asupra clerului, care, în 1822, dintre cei 31 de protoierei și 1064 de preoți, doar 10 dacă aveau studii seminariale, iar restul cu greu – școala inferioară sau cu pregătire de acasă.

Schimbările inițiate și promovate de către Mitropolit devin o realitate abea spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, cînd în Basarabia se aflau la evidență 1016 biserici, inclusiv – 616 construite din piatră și 400 – din lemn.

Astfel, în pauzele dintre războaie și construcția noilor locașuri, s-a dezvoltat icoana basarabeană din secolul al XIX-lea, suficient de numeroasă și cu diverse calități artistice, care a meritat un studiu aparte, scopul final al căruia a fost includerea lor în circuitul de valori artistice al mediului ortodox european. Acest secol de evoluție tîrzie a icoanei basarabene poate fi divizat convențional în două

---

perioade, fiecare dintre care au constituit epoci marcate de personalitățile zugravilor și a tendințelor principale, desemnate de creația lor.

Fără a avea îndoeli evidente, am putea afirma, că cele două etape corespund cu limitele temporale ale celor două jumătăți de secol.

În cazul nostru, prima perioadă și respectiv – prima jumătate a secolului XIX a fost o etapă legată de operele zugravilor de meserie (mănăstirești), cu toate că nu putem vorbi cu certitudine de existența unor asemenea ateliere în mănăstirile basarabene din acea vreme.

Indirect, aceste lucruri sunt demonstrate de icoanele pictate ale lui Gherasim și sculptate de Ștefan pentru iconostasul din s. Cogîlniceni (Orhei) în anul 1808 și de alte trei opere ale acestor maeștri depistate în Ghermănești (Telenești), avînd datarea anilor 1826-1827, care fără echivocuri, aparțin unor maeștri cu studii în atelierele monastice din Moldova de peste Prut.

Aceluiași nivel de cunoaștere a iconografiei și a măestriei artistice aparține icoanei „Buna Vestire” de Constantin și Mardare zugravi (s. Baimaclia, Cahul, 1812), sau icoanelor împărătești pictate de Evtaf în anul 1810, urmat de Iezechil și Vichentie, care au lucrat în perioada dată de timp la bisericile mănăstirilor din Căpriană și Hîrjăuca.

Noile elemente specifice, care apar în icoanele mănăstirești din prima jumătate a secolului XIX pot fi demonstrate, datorită icoanelor lui Ioan Iavorschi din anii 1813, (din s. Horodiște) și din anii 1826 și 1827 (din Dolna și Ivancea), precum și ale lui Gherasim. În operele acestor creatori se observă o detașare evidentă vis-a-vis de tradițiile picturii icoanelor din secolul XVIII și se referă la utilizarea excesivă a reliefului pictat, ce acoperă integral icoanele, și accentuarea formei și a volumului cu ajutorul conturului. Această manieră stilistică a fost preluată și de unii iconari populari printre care, numele lui Ioan Dămășcanu din s. Vorniceni, este unul de referință.

Dacă prima tendință își face apariția în icoane datorită unui domeniu adiacent al artei, cum este sculptura Troițelor zugrăvite, destul de numeroase în

---

Basarabia, în secolul XIX, atunci folosirea conturului pentru redarea formei are un alt suport și se datorează influențelor exercitate de xilogravura icoană, care avea o mai mare răspîndire decît icoana zugrăvită, prin numărul mare al tirajului și nu în ultimul rînd – accesibilității prețurilor.

În cea de-a doua etapă, sau cea de-a doua jumătate a secolului XIX, numele zugravilor mănăstirești se întîlnesc pe icoane tot mai rar. Varlaam zugravul și ucenicul său de la Hîrjăuca (1858, 1866), Onescu de la Dîșcova (1879), Ioasaf de la mănăstirea Noul Neamț din Chițcani ( granițele secolelor XIX-XX), cu excepția ultimului, au rămas doar simple nume de călugări, amintite în cărți, fără ca să mai fie cunoscute și operele lor.

Dintre cei nominalizați mai sus, Ioasaf de la Noul Neamț, are cea mai veritabilă istorie despre calea parcursă de un zugrav basarabean la granițele secolelor. Dragostea sa pentru zugrăvitul icoanelor îl îndepărtează de rude, devenind călugăr la Hîrjăuca, ca pe urmă, să călătorească pe jos pînă la Lavra Pecersk din Kiev, unde face curățenie în atelierul de zugrăveală și în același timp de la kievenii meseria desenului și a culorilor.

Reîntors în Basarabia Ioasaf pictează icoane, avînd drept model cărțile lui E.Poseleanin „Bogomateri” și „ celebra Maria Santissima” din Catedrala de la Monteneiro. Ultima timitere amintită de P.Mihailovici, vorbește de influențele occidentale, care aveau la zugravii basarabeni aceeași trecere, ca și modelele de imagini ortodoxe.

Puținele nume de zugravi mănăstirești cunoscuți în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, nu poate fi explicat doar de faptul, că în icoană se utilizează frecvent procedeele plastice occidentale, cum ar fi clarobscurul în redarea formei și a volumului. Acest proces cunoaște o nouă cotitură și apariția ei reflectă o schimbare evidentă a cerințelor față de icoană și interpretarea sa. Astfel , zugrăvitul icoanelor devine un imperativ al artiștilor plastici, care se implică nemijlocit în pictura religioasă, pictînd icoanele ca tablouri, cu subietele respective, în egală

---

măsură depozitându-i de profesie, atât pe zugravii de la mănăstiri, cât și pe zugravii populari.

Icoana lui V.Alexandrov, unul dintre acești reprezentanți, a fost pictată, păstrându-se rigurile și cerințele studiilor academice în anul 1859 pentru biserica s. Năpădeni. Cea realizată de M.Cojuhari în 1875 s-a aflat în s. Bulboaca, iar lucrarea lui M.Suruceanu (1906) a fost depistată în s. Fundurii Vechi.

Însă mai intens, procesul de laicizare a icoanei basarabene a decurs o perioadă mai îndelungată de timp și este atestat în prima jumătate a secolului XIX, în momentul, când oficialitățile bisericești locale se adresează și solicită executarea comenzilor pentru icoane și iconostase de către pictorii ruși.

Astfel, icoanele și catapeteasma pentru Catedrala „Schimbarea la Față” din Tighina a fost executată de Șvaikevici la Odesa în anul 1826. Același lucru se produce și cu comanda pentru iconostasul pentru biserica mănăstirii Noul Neamț din Chițcani, care este încredințată lui S.Verhovțev din Sanct-Petersburg și este finisat în anii 1862-1871.

Către sfârșitul secolului XIX în acest proces se includ și viitorii artiști plastici basarabeni, cum ar fi P.Piscariov, proaspăt absolvent al Școlii de arte din Odesa, care, sosind la Chișinău, înființează și un atelier de pictură bisericească (1910). În același timp, lui i se alătură P.Șilingovschi, care între anii 1904-1906 pictează interiorul bisericii de vară de la mănăstirea Hîrjăuca, iar la Căușeni pentru biserica „Sfinții Petru și Pavel” au fost executate icoanele lui P.Maleavin (1907-1908). Icoane pentru Basarabia pictează și cunoscuta avangardistă rusă – N.Gonciarova care execută două lucrări la comanda arhitectului și autorului bisericii construite din s. Cuhureștii de Sus.

Mai târziu, după anii 1920 în domeniul picturii religioase se implică A.Plămădeală și ucenicii săi- Gr. Filatov, I.Filatiev, cu care pictează interiorul Catedralei „Schimbarea la Față” din Tighina (1934), repictată din nou de P. Piscariov în anul 1936. Cam tot în acești ani practică pictura religioasă și

---

A.Ivanov, care în afară de catedrala orașului Constanța, unde lucrează împreună cu N.Arborescu, mai creează și mozaicuri la biserica „Sfântul Ilie” din Suceava.

Dominarea tendințelor laice se face sesizată și în cazul cu copiile, realizate după modele de artă renașcentistă, având în vedere cazul cu copia tabloului lui M. Albertinelli „Întâlnirea Mariei cu Elizaveta” din s. Camenca sau icoanele - copii din Bulboacă, ce reproduc tablourile lui Guido Reni (Spas cu coroană). La fel destul de populare în Basarabia au fost și copiile după lucrările pictorului rus V.Vasnetsov, dar și Leonardo da Vinci copia frescei sale „Cina cea de taină” înfrumusețând biserica din s. Climăuți.

Dar anturajul acestui mediu cultural din Basarabia în ambele perioade de dezvoltare, ar rămâne incomplet fără a aminti de numeroase icoane de factură populară.

Destul de numeroase în secolele precedente, anume în secolul XIX icoanele populare acoperă integral pereții din interiorul celor cca 700 de biserici de lemn de la începutul veacului.

Începând cu M. Leontovici 1803; 1806 din s. Orac, cu I. Dămășcan din Vorniceni (1822) și zugravul Zabolotnîi din s. Ocnița Veche (1829), care și-au semnat operele, alte icoane de zugravi anonimi, într-un număr destul de impunător, acoperă integral necesitățile periferice de la sate și satisfac cerințele comanditarilor locali.

Dezvoltându-se concomitent în una și aceeași ambianță, icoana mănăstirească și cea populară nu au cunoscut în mod egal succesul și aprecierea timpului. Dacă primele au fost întotdeauna acceptate și venerate de pelerini, ultimele s-au aflat în permanentă în umbra celor mănăstirești.

Însă pentru noi, aceste mostre ale zugravului popular au, în egală măsură, aceeași valoare artistică și aceeași importanță, fără de care, secolul al XIX-lea ar fi prezentat epoca mult mai sărăcăcioasă și mai lacunară, decât a fost în realitate.

Anume icoana populară cu modul său de interpretare a subiectului, uneori, descriind integral textele biblice sau evanghelice într-o formă expresivă a

---

folclorului popular, cu denaturări vadite ale proporțiilor, dar cu un simț estetic elevat al culorilor, al inocenței și sincerității tratării, amplasează aceste opere drept cele mai valoroase realizări, echivalente cu icoanele lui Gherasim, Iavorschi sau Evtaf.

Ca și icoana mănăstirească, cea populară își perde însemnătatea, odată cu apariția pictorilor profesioniști, care marchează și o altă dimensiune a dezvoltării artei religioase - cea din epoca modernă, care în totalitate îi exclude pe zugravi de pe orizontul icoanei ortodoxe.

Un aspect nu mai puțin important îl ocupă, în studierea icoanei din Basarabia problemele atribuției lor, a comanditarilor și a diverselor medii sociale din care provineau.

În mai multe cazuri icoanele nu sunt semnate de autori, dar nici fixat anul creării. În aceste situații datarea poate fi atribuită indirect, prin intermediul anului construcției bisericilor, unde au fost depistate. Uneori icoanele se aflau în bisericile noi construite, dar având atribuție la cele vechi, de lemn, de unde au fost transferate odată cu sfințirea bisericii noi. Deoarece aceste momente se repetau periodic și purtau un caracter general, vom face trimitere doar la câteva dintre aceste exemple.

Icoanele lui I. Iavorschi „Iisus Hristos Pantocrator” și „Maica Domnului Hodighitria” din s. Horodiște sunt semnate de către zugrav cu anul 1813 și fără echivocuri au aparținut bisericii de lemn, construită în anul 1802, dar au fost descoperite în biserica de piatră edificată în 1895.

Trei dintre cele mai reușite icoane populare au fost găsite de muzeografi în biserica de lemn a s. Tabani, care a fost construită în anul 1898. Tot aici a fost depistată o tîmplă de catapeteasmă cu „Deisis”, anterioară secolului al XIX-lea.

Toate cele trei icoane: „Bunul Păstor”, „Arhanghelul Mihail și Joșua Navi”, „Visul lui Iacov” poartă înscripțiile donatorilor și anul creării: 1822.

Secolului al XIX-lea îi mai aparține încă o icoană din Tabani, partea stîngă a ușilor împărătești cu „Arhistratigul Mihail” din scena „Bunavestirii”.

---

Evident, că tâmpla iconostasului cu „Deisis” a aparținut în acest caz unei biserici, construită anterior secolului XVIII.

Cele trei icoane, deasemenea parte integrantă a catapetesmei, au decorat interiorul unei biserici, construită anterior anului 1898, deoarece s-a păstrat data, când au fost pictate ele – în 1822 și același lucru poate fi afirmat vis-a-vis de partea stîngă a panoului cu „Mihail”.

Succesiv, poate fi urmărită existența a două biserici de lemn, primei aparținînd tâmpla de iconostas cu „Deisis” (sec.XVIII), icoanele „Bunul Păstor”, „Arhanghelul Mihail și Joșua Navi” și „Visul lui Iacov”, cărora li se mai alătură și „Arhistratigul Mihail”. Toate aceste icoane au aparținut vechii biserici de lemn, dar au fost transferate în biserica nouă, de lemn, construită în anul 1898.

Un caz similar se referă și la icoanele lui I. Iavorschi „Arhanghelul Mihail” și „Deisis” pictate în anii 1826-1827 pentru biserica „Sfîntul Nicolae” din s. Ivancea. Însă, biserica de lemn cu același hram a fost construită de frații Balioz în anul 1789 și refăcută de Darie Donici în anul 1824.

Dar toate icoanele au fost descoperite de muzeologi în biserica de piatră „Sfîntul Nicolae”, construită din piatră în 1924.

Istoria se repetă și în cazul icoanelor din biserica „Sfîntul Nicolae” din Boroseni, construită de T. Caceanu la 1845. Însă cele mai timpurii icoane – „Hristos Pantocrator” și „Maica Domnului Hodighitria” au fost repictate de mai multe ori, ultima dată - de un zugrav popular, dar sunt opere din secolele XVII-XVIII. Încă o icoană din această biserică cu două scene: „Învierea lui Iisus Hristos” cu „Sfinții Ioan, Ecaterina, Nicolae și Gheorghe” este datată cu anul 1828, logic, presupunînd că toate aceste icoane depistate în biserica de cărămidă a lui T. Caceanu, au fost pictate pentru o biserică de lemn, dispărută.

Exemplele menționate mai sus pot fi continuate și argumentate cu fiecare dintre cele cîteva sute de icoane depistate de muzeografi pe parcursul anilor 1968-1987.

---

Cert însă este faptul, că a existat în permanență o interdependență între biserica construită și icoanele care o înfrumusețau.

Aceleași coraporturi consemnau relațiile dintre zugravii de icoane și comanditari, care deseori, aparțineau unor diverse pături sociale. Suplimentar, când lipsesc autografele zugravilor, atunci înscricțiile de donație a comanditarilor clarifică mai multe laturi, printre care anul creării și uneori starea socială a lor.

Studiate și ca izvor poleografic, inscripțiile de pe icoane deschid mai multe paranteze, printre care și proveniența comanditarilor. De obicei textul comanditarului de la sate are întotdeauna o formulă, ce se repetă în majoritatea cazurilor.

În calitate de formă tradițională, provenită din mediul rural, poate servi inscripția de pe icoana „Sfântului Ioan Botezătorul” din biserica „Adormirii Maicii Domnului”, citată de Șt.Ciobanu cu următorul conținut: „Această sfântă icoană este a lui Andrei și Toader, țeranii și soțiilor Caterina și Taisia din Căușenii Vechi, făcută pentru sănătatea și iertarea păcatelor lor (...) 1823, septembrie ...”. Un model similar al conținutului se citește și pe icoana „Maica Domnului Hodighitria” (s.Zastînca), care confirmă faptul, că „acești icoani este a robului lui Dumnezeu Ionufrie din strădania lui făcută la anu 1854 în 2 zile”.

De la caz la caz, textele inscripțiilor se repetă, scimbările referindu-se doar la anii, când a fost executată icoana.

În mediul celei de-a doua pături sociale, inscripțiile au un caracter mai laconic sau, chiar dacă textul este desfășurat, se simte corectitudinea gramaticală și lingvistică.

Elocvente în acest sens sunt icoanele din s. Balotino, „Maica Domnului cu Pruncul pe tron” dăruită de „logofătul Constantin Suruceanu, 1815” și lucrarea cu aceeași temă, dar ferecată în argint și pietre scumpe, care conține numele donatorilor săi „Dumitrașco Secară / Mihai Bodareu, 1832”.

O inscripție la fel de laconică conțin și alte două icoane din s. Țibirica, donate bisericii de „Gherasim Mardari. Dvoreanin Nacu 1862”.



---

Pentru comanditarii de la mănăstiri însă, textul este mai desfășurat. Astfel, pe icoana „Maicii Domnului cu Pruncul pe tron” comandată pentru mănăstirea Curchi, inscripția ne demonstrează, că „Această sfântă icoană a Născătoarei de Dumnezeu făcătoare de minuni, care se află la sfânta Mănăstire Neamț a Înălțării din Moldova... a fost zugrăvită ... cu stăruința starețului și arhimandritului Iona. 1803 anul”.

Aproape în toate cazurile când se studiază icoanele, două elemente sunt decise atît pentru zugrav, cît și pentru comanditar. Avem în vedere contractele, care legiferau obligațiile și modelele aprobate ale icoanelor sau ale picturilor care trebuiau executate.

Ambele momente, cu părere de rău, nu au nici o atribuție fără de Basarabia, deoarece nici contracte și nici modele de zugrăveală nu s-au păstrat din trecut, dar nici din secolul XIX.

Dar putem să presupunem fără echivocuri, că asemenea zugravi ca Gherasim sau Iezichil, care au finalizat lucrări de amploare la Cogîlniceni și la mănăstirea Căpriană nu ar fi lucrat fără vre-un suport juridic sau fiind lipsă modelele cu imagini.

Oricum, chiar dacă acești zugravi nu au avut acces la „Erminia” lui Dionisie din Furna, în mediul medieval românesc au existat suficiente modele, care prin extindere aveau șanse să fie prezente și în Basarabia, mai ales că ambii zugravi, amintiți mai sus, făceau parte din bresla mănăstirească și dețineau o bună cunoaștere a „codului” imaginilor și a subiectelor medievale.

Fără vre-o „erminie”, „tipic” sau „podlinic” nici un zugrav, fie el și talentat, nu ar fi reușit să integreze în iconostas icoane diverse, dar de o măiestrie excepțională.

Chiar fără să cunoască numeroasele izvoare, zugravul basarabean a respectat felul ” ... cum trebuie așezate culorile, cum se aleg faptele de înfățișat, în cel fel și în ce loc anume din locașurile sfinte trebuie ele înfățișate...” (Dionisie din Furna, „Carte de pictură, București, 1979, p.13).

---

Dar icoana basarabeană din secolul al XIX-lea nu s-a dezvoltat și constituit pe un loc pustiu, fără o continuare tradițiilor din secolele anterioare și cu atât mai mult nu a putut evita influențele ce au bîntuit icoana ortodoxă la acea vreme.

Acest lucru se referă, în primul rînd la circulația largă a icoanelor într-un amplu mediu cultural închis, cum a fost și a rămas religia ortodoxă. Acest lucru este demonstrat cu lux de prezență în mediul cultural românesc a unor icoane athonite, ucrainene, sîrbești și bulgare, care au exercitat o anumită influență, chiar și într-un cadru atât de miniatural, cum a fost Basarabia.

A fost demonstrat pe parcurs, că icoana basarabeană a avut multe tangențe comune cu cultura athonită, cu icoanele populare ucrainene. Dar necărînd la prezența masivă a icoanei rusești în această regiune, interferențe și particularități comune aproape că nu se sesizează.

Acest paradox cultural își are însă suportul și explicațiile sale, care depășesc cu mult limitele temporale ale fenomenului.

Prea sofisticată și mult prea depărtată a rămas icoana rusă cu cele opt secole de existență, care au acumulat și promovat sute de subiecte iconografice, fiecare veac, propunînd altele noi.

Nu este vorba doar de asemenea teme ca diverse modele ale Maicii Domnului, cum ar fi din Cazani, din Vladimir, Torjoc, Korsun, de la Tolga și altele. Mai explicit, subiecte și motive de tipul „Maica Domnului Bucurie Nesperată”, „Maica Domnului a mărăcinișului arzînd” sau a „Maicii Domnului Tristețe Nemărginită” sunt doar unele teme, care aproape nu se mai întîlnesc în vreo regiune ortodoxă.

Dar concomitent, mai cunoaștem și o altă latură a influențelor ce țin de interferențele dintre domenii. Cît nu ar părea de straniu, dar între pictura icoanelor și gravura de carte religioasă, cu toate particularitățile lor specifice, a existat în permanentă o influență reciprocă, atestate în diverse timpuri în mod diverit.

Așa, cum miniatura lui Gavriil Uric a influențat pictura icoanelor și arta manusriselor pe durata cîtorva secole, în egală măsură grafică de carte a exercitat

---

presiuni și asupra icoanelor din secolul al XIX-lea.

Factorul decisiv care a stabilit o asemenea ordine s-a dovedit a fi multiplicarea prin intermediul teascului de tipar, care însemna sute de exemplare identice, costuri reduse și o arie de răspândire mai mare.

Păstrînd în general structura inițială a manuscriselor medievale, cu inițialele, foile de titlu, viniete și frontispicii, dar executate în gravura pe lemn, acest model, după cum a fost demonstrat de Gh. Racoveanu, s-a extins și asupra icoanei, care se tipărea pe hîrtie.

În consecință xilogravura-icoană a devenit pentru „zugravii de subțire” un perfect model de lucru de la care, inconștient au preluat conturul linear, folosindu-l ca element suplimentar în pictura icoanelor.

Astfel, multe dintre icoanele basarabene au suportat aceste modificări, față de care nu a rămas pasiv nici zugravul de meserie și nici cel popular.

Chiar și dacă nu ne interesează la moment formele de influență inversă a icoanei asupra xilogravurii e necesar că subliniem, că acest moment a existat, imprimîndu-i gravurii pe lemn o particularitate majoră.



1. Mihail Leontovici zugrav. Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron.

Anul 1803

91 x 63

Lemn, tempera

Nr. inv. 1187

Provine din biserica „Sfântul Gheorghe” din s. Orac (Cahul).

Ca și o altă icoană pictată de M. Leontovici în 1806 (nr. inv. 1446/17907) pentru aceeași biserică, icoana susmenționată are un caracter specific pentru icoana populară, cu limbajul plastic al zugravilor de la țară. Într-o manieră caracteristică, cu devieri esențiale de la programul tipului iconografic respectiv, artistul rustic pictează fundalul în verde deschis (și nu auriu) personajele au disproporții vădite (capuri mari, picioare scurte), iar chipurile exprimă sentimente emotive directe, lipsite de desăvârșire de ascetismul distanțat și rigid al școlilor mănăstirești.

Maforionul roșietic al Maicii Domnului are calitățile tonale ale „Sfântului Gheorghe ucigând balaurul” de același autor. Linia de contur este utilizată în desenul coroanei, a tronului, în ornamentele decorative ale îmbrăcămintei Maicii Domnului și în pliurile chitonului lui Iisus.

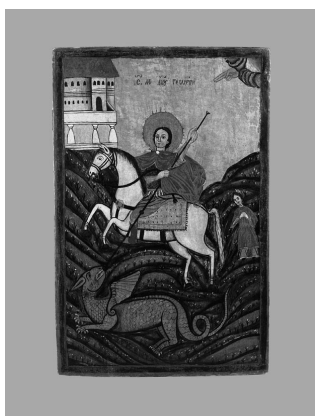
Respectând modelul iconografic ca parte formală M. Leontovici obține o expresivitate deosebită în tratarea chipurilor.

Fiind o temă de largă circulație în arealul creștin bizantin în secolele XI-XII „Maica Domnului cu Pruncul

pe tron" devine, în secolele următoare unul dintre cele mai importante motive de icoană, de rînd cu compoziția „Iisus Hristos pe tron", avînd numeroase modificări, cum ar fi „Eleusa", „Hodighitria" etc.

În partea de jos, sub conturul tronului s-a păstrat autograful zugravului: “Mihail Leontovici, 1803, aprilie”.

A se vedea și nr. inv. 1508 /17924; 1413/626; 1436/17891.



2. Mihail Leontovici zugrav. Sfîntul Gheorghe ucigînd balaurul

Anul 1806.

93 x 62,5

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1446/17904

Provine din biserica „Sfîntul Gheorghe" din s. Orac (Cahul).

Icoana a fost restaurată de Aurel Roșca, 1975.

Fiind colectată dintr-o biserică care a fost construită de lemn în anul 1880, icoana „Sfîntul Gheorghe ucigînd balaurul" pare a fi aparținut unei biserici mai vechi din s. Orac sau din împrejurimi.

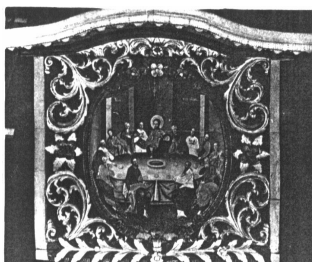
Reprezintă tipul tradițional de icoană populară, pictată pe un suport mai vechi și poartă amprente caracteristice ale genului: disproporții vădite în raport cu diverse mărimi, gradul înalt de decorativism al culorii și consistența ei, ritmul dealurilor pe vîrfurile cărora sunt reprezentate florile, lipsa perspectivală a imaginii etc.

Viziunea rustică a zugravului autodidact din Orac se suprapune asupra caracterului folcloric, de basm al

hagiografiei Sfântului Gheorghe și a luptei sale cu balaurul din Laodiceea.

Motivul are o interpretare iconografică deviată de schema iconografică caracteristică. Călărețul este înfățișat îndreptându-se de la stînga spre dreapta (și nu invers), principesa este situată în urma călărețului, iar oșteanul în afară de hlamida roșie nu poartă zalele caracteristice unui oștean roman.

Iconografia motivului apare relativ tîrziu în Capodocia (sec. X-XI), răspîndindu-se în Georgia, dar mai ales în țările din Balcani (sec. XIV-XVI), cunoscînd și diverse interpretări folclorice populare.



**3. Zugrav Gherasim, sculptor Ștefan. Cina cea de taină.**

Anul 1808

107 x 82 x 19

Lemn ajurat, tempera, aurire

Muzeul Național de Arte Plastice

Nr. inv.2380/21526

Provine din biserica Sfântul Dimitrie din Cogîlniceni (Orhei).

A fost restaurată în anii 1970 de Aurel Roșca.

Îcoana include un tondo înscris în ornament ajurat de lemn și făcea parte din partea inferioară centrală a catapetesmei. Zugravul a avut o sarcină dificilă referitor la includerea unei scene, organizate tradițional pe linie orizontală într-un cerc închis.

În jurul mesei, în centru este reprezentat Hristos, fiind asistat de o parte și alta de către cinci apostoli, alții doi, reprezentați în profil se află în prim-planul icoanei. Pictura

miniaturală a chipurilor, gama coloristică integră și ornamentul ajurat al lemnului sculptat reflectă măiestria comună a zugravului și sculptorului, executori ai iconostasului.

A se vedea și nr. 1516/6278 de la Căpriană și nr. 1657/18847 de la Cogîlniceni.



**4. Zugrav Gherasim, sculptor Ștefan. Coborîrea de pe cruce.**

Anul 1808

61,5x51(54).

Tempera pe lemn.

Muzeul Național de Arte Plastice.

Nr. inv. 2389/21535

Provine din biserica Sfântul Dimitrie din Cogîlniceni (Orhei)

Restaurator: Vasile Negruță, 1980-1981.

Compoziția reprezintă imaginea Maicii Domnului amplasată înaintea crucii pe care a fost răstignit Iisus Hristos. În planul doi, în partea dreaptă a icoanei este înfățișat grupul de ucenici care adus corpul Mântuitorului în apropierea cimitirului din stîncă. Drept echilibru compozițional în partea stîngă sunt zugrăvite casele și bisericile Ierusalimului, avînd drept fond vîrfurile munților. Gama coloristică conține diverse nuanțe de albastru, care armonizează cu culoarea roșie a maforionului și albastrul întunecat al mantiei.

Ca model iconografic scena pictată de Gherasim deviază considerabil de structurile tradiționale cunoscute în arealul creștin ortodox.



**5. Gherasim zugravul. Apostolii Marcu, Andrei, Matei și Petru**

Anul 1808

95 x 145

Lemn sculptat, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 2375 / 21521

Provine din biserica "Sfântul Gheorghe" din s. Gogîlniceni.

Icoana e alcătuită din două registre: 1. Apostolii Marcu și Andrei; 2. Apostolii Matei și Petru. Marcu este înfățișat citind Evanghelia, ceilalți în diferite poze, țin cartea închisă. Fiecare scenă este încadrată într-un dreptunghi cu două semicercuri în partea de sus, decorate cu ornament ajurat în lemn. Culorile hlamidelor și ale mantiiilor – de roșu, albastru, ocru, verzui poartă amprentele unui colorit local, armonios, caracteristic pentru toate operele create de Gherasim.

Doi dintre apostoli - Matei și Marcu sunt autorii respectivelor Evanghelii (Evanghelia lui Marcu; Evanghelia lui Matei).

Printre apostoli Petru, fratele lui Andrei a ocupat un loc aparte - cu numele său se începe șirul celor doisprezece apostoli. După legendă s-a născut în Bitsaid din Galileia, locuind în Capernaum, ocupându-se cu pescuitul. După întâlnirea cu Iisus Hristos i se încredințează cheile de la porțile cerești. În timpul prinderii lui Hristos și aducerii sale la Kaiafa, fiind recunoscut, s-a dezis de trei ori de El. În continuare promovează creștinismul și săvârșește miracole. Ultimii ani



de viață se află în Roma, unde își primește moartea de martir. Numele lui Petru în literatura apocritică se întâlnește din secolul 3.

Tipurile iconografice ale lui Petru le întâlnim frecvent în arta romanică (Catedrala din Chartr, sculptura exterioară, secolul XIII);

În iconografia ortodoxă, imaginile lui Petru, ca și ale altor apostoli, sunt frecvente în pictura altarelor în scenele "Cina cea de taină" și "Euharistia" precum și în icoanele catapetesmei.

Cele mai timpurii imagini de apostoli datează din secolul V și se află în absida bisericii Hosios David din Salonic.

Starea icoanei este satisfăcătoare.

Bibliografie: Grecu V. Cărți de pictură bisericească, Cernăuți, 1936; Lazarev V. Istoria picturii bizantine, vol.1-3, Buc., 1980; Nicolescu C. Icoane vechi românești, Buc., 1976; Ouspensky L. La Théologie de l'icone dans l'Eglise orthodoxe, Paris, 1980.



**6. Zugrav Gherasim, sculptor Ștefan. Tetrapod zugrăvit**

Anul 1808

138 x 53 x 54

Lemn sculptat, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 1657 / 8847

Provine din biserica „Sfântul Gheorghe „din s.Cogîlniceni.

Tetrapodul, fiind una dintre piesele mobilierului bisericesc se utilizează în biserica creștină ortodoxă ca suport pentru icoane -prăznicare sau pentru cărți în timpul

slujbei. Tradițional este acoperit cu imagini picturale.

Tetrapodul susmenționat este unic în felul său, fiind opera comună a zugravului Gherasim și a sculptorului Ștefan.

Relieful sculptat în lemn, iar în partea de sus perforat, poartă amprentele stilului baroc, pictura reprezentând cinci scene.

„Nașterea Maicii Domnului” amplasată pe pupitru; părțile laterale incluse în medalioane, cu fond roșu reprezintă - "Învierea lui Lazăr" ; „Femeia turnând mir", "Cina cea de taină” și "Vindecarea celui slab de minte”.

Motivele picturale poartă amprentele caracteristice creației lui Gherasim, precum ar fi coloritul local decorativ, armonia coloristică, momentele narative incluse în cadrul iconografic al scenelor.

Ca piesă de artă decorativă tetrapodul este cunoscut, posibil, odată cu apariția iconostaselor (secolele XIV-XVI), fiind întâlnit anterior foarte rar.

Pictura tetrapodului a fost restaurată în anul 1971. Restaurator -A. Roșca.



#### 7. Gherasim zugravul. Profetii Moisei și Aaron.

Anul 1808

100 x 54

Lemn, sculptat, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 1719/18809

Provine din biserica „Sfântul Gheorghe” din s. Cogîlniceni.

Reprezintă semifigurile celor doi profeți încadrați într-un oval de formă neregulată.

În partea stîngă se află Moisei, în chiton roșu și himatius albăstriu, ținînd în mîină un platou cu cărbuni încinși, în partea dreaptă se află Aaron, în chiton alb și himatius verzui-albăstriu, ținînd în mîină dreaptă un sceptru, pe cap purtînd mitră.

Moisei, primul profet al lui Yahweh și fondator al religiei lui, al actelor legislative, conducător politic și religios al evreilor la începuturile exodului din Egipt în Haanom (Palestina), care a avut loc în a doua jumătate a mileniului 2 î.e.n. Copilăria s-a și-a petrecut-o în palatul faraonului, fiind protejat de fiica sa. În timpul unor lucrări de construcții, Moisei îl omoară pe supraveghetorul lucrărilor, un egiptean, fiind nevoit să fugă din Egipt. În timpul pelerinajelor, el este însărcinat de Yahweh cu misiunea de eliberare a evreilor deținînd concomitent și calități miraculoase.

În fața faraonului preface toiagul în șarpe, preface apele Nilului în sînge, trimite asupra Egiptului boli, grindină, secetă. În consecință faraonul le permite evreilor plecarea din Egipt. Răzgîndindu-se, trimite oștile ca să-i reîntoarcă, dar Moisei, care a trecut pe fundul mării Roșii ca pe uscat, desfăcînd apele, a repetat miracolul, marea înghițind armatele egiptene. În pustiu Yahweh îi ajută cu mană cerească, iar pentru potolirea setei – cu apă din izvorul din stîncă.

După 40 de ani da pelerinaj prin pustiu, atingînd vîrsta da 120 ani, Moisei îi transmite împuternicirile sale lui Joșua Navi, văzînd doar cu privirea regiunea Moab, după rîul Iordan , locul spre care a aspirat poporul .

Imaginile profeților le întîlnim în pictura murală a

altarelor în scena "Cortul Mărturiei" și în diaconic, iar în icoană chipurile lor fac parte din cinul profeților. În iconografia bizantină reprezentările profeților figurează din secolul VI (Ravenna, biserica San Vitale).

Starea icoanei este satisfăcătoare.

Bibliografie: Brehier L. L'Art chretien et son développement iconographic, Paris, 1928; Braniște I. Programul iconografic al bisericilor ortodoxe, Buc., 1976



**8. Gherasim zugrav, sculptor Ștefan. Deisis**

Anul 1808

104 x 103 x 18

Lemn ajurat, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 2385 / 21531

Provine din biserica "Sfântul Gheorghe" din s.Cogîlniceni.

Parte componentă a iconostasului

Iisus pe tron, în veșminte de arhieru. Poartă sacos bogat ornamentat, completat de omofor. Artistul folosește din plin culorile aurii și multiple accesorii. Se simte influența icoanelor de tip occidental, de proveniență grecească.

Iisus binecuvîntează cu mîna dreaptă, în stînga susținînd Evanghelia deschisă. De ambele părți sunt înfățișați Maica Domnului și Ioan Botezătorul în veșmintele respective - mantie în roșu, mărginită de o dungă aurită și maforiu auriu cu ornament auriu din flori, iar Ioan - în chiton cafeniu și mantie verzuie, trecută pe deasupra mîinii drepte. Nimburile sunt pictate cu aur, aceiași culoare fiind utilizată pentru accentuarea pliurilor și

elementelor la veșminte. De la nimbul lui Hristos în toate părțile pornesc raze.

Fundalul e de culoare albăstrie.

Compoziția este înscrisă într-un dreptunghi cu trei semiarce în partea de sus, mărginite din trei părți cu ornament ajurat în lemn.

Compoziția grupului "Deisis" a fost menționată în documente din secolul VII, în icoane, ce împodobeau coloanele despărțitoare dintre altar și naos sau arhitrava de deasupra, fiind utilizată din secolul XVI în programul iconografic al catapetesmei. Pictura se află într-o stare satisfăcătoare și nu a fost supusă conservării.

Bibliografie: Braniște I. Liturgica generală, Buc., 1993 ; Drăguț V. ș.a. Pictura românească în imagini, Buc., 1976; Lazarev V. Vizantiiskaia jivopisi, M.,1971



9. Gherasim zugrav, Ștefan sculptor. Diptic „Schimbarea la Față,, și „Adormirea Maicii Domnului”.

Anul 1808

60x73

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1618/18808

Provine din biserica ”Sfântul Gheorghe” din s.Cogîlniceni.

Reprezintă două ovale verticale, cadrate într-un ornament ajurat de lemn sculptat. A fost parte integrantă a iconostasului. Ambele compoziții, comparativ cu lucrările lui Iezechiel de la Căpriana cu aceleași motive propune o tratare coloristică și compozițională deosebit de fină și monumentală.

Scena „Schimbării la Față,, are loc pe vârful muntelui Tabor, acoperit de nori. Figura lui Hristos în mandorlă ,în centru, este secundată de imaginile lui Moisei și Ilie. În partea de jos sunt amplasate figurile apostolilor Petru, Iacob și Ioan. Inscripția „Schimbare la față” făcută cu roșu, se află deasupra nimbului lui Iisus.

Compoziția „Adormirea Maicii Domnului” corespunde iconografiei apărute în arta bizantină din secolul VI. Maica Domnului în centru, pe catafalc, în jurul căruia sunt grupați apostolii. După ei în depărtare sunt amplasate fragmentele a două clădiri, ce simbolizează casa Mariei din Ierusalim, de pe muntele Sion. Între ele planează figura lui Hristos pe fundalul cerului, înconjurat de aureolă cu simbolul Maicii Domnului în brațe. Coloritul ambelor motive este dominat de finețea armonioasă, decorativă a nuanțelor.

Inscripția „ Adormirea Precistei,, a fost realizată între cele două fragmente ale clădirilor.

A fost restaurată în anul 1983 de Ș.Donciu.

Bibliografie: Bauyer L. Le Trône de la Sagesse,essai sur la signification du culte marial, Paris, 1958; Nicolescu C.Icoane vechi românești, Buc., 1976; Rodnikova I. Pskovskaia icona XIII-XVI vecov,Leningrad, 1990.



**10.** Gherasim zugravul. Iisus Hristos pe tron

Anul 1808

97,5 x 62

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 3585/21551

Provine din biserica „Sfântului Gheorghe” din

s.Cogîlniceni.

Iisus în centru tronînd, iconografia imaginii fiind apropiată de modelul "Pantocratorului" : cu mîna dreaptă binecuvîntînd, cu stînga sprijinind Evanghelia închisă. Mantia are culoare verzuie și chiton argintiu, toată suprafața odăjdiilor fiind acoperită cu ornament vegetal incizat. În partea de sus, deasupra norilor sunt reprezentați doi îngerii care aplică pe capul lui Iisus coroana împărătească. Printre nori, de ambele părți ale tronului se află doi serafimi.

Aureola mare , aurită, răspîndește raze împrejur.

Icoana poartă amprenta măiestriei coloristice a zugravului Gherasim, autor al icoanelor create pentru iconostasul bisericii menționate.

Pe vice-versa icoanei se află inscripția : "Gherasim zugrav"

Iconografia tradițională se referă la imaginile răspîndite ale lui Iisus Pantocrator. În arta bizantină chipuri analogice se întîlnesc în icoane, miniaturi și mozaicuri din secolele IX-XII, fiind răspîndite în icoana rusă din secolele XV-XVI (Icoanele din catedrala Sfînta Sofia din Novgorod, secolul XV-XVI) și icoana din or.Dmitrov (Museul "A.Rubliov," sec.XVI).

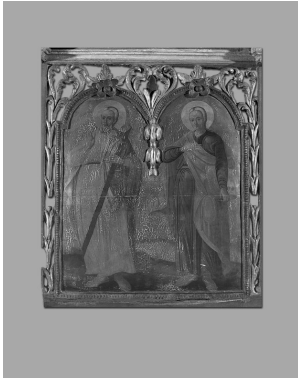
În Țările Românești acest motiv este utilizat începînd cu secolul XIV în fresca bisericii Sfîntul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș. (Vezi și adnotația din catalog nr. 620 / 1412 ).

În acest sens icoana zugravului Gherasim reprezintă unele devieri, care se referă la imaginile îngerilor și a serafimilor, ce anterior nu erau incluse în compoziția

iconografică.

Pictura icoanei se află într-o stare satisfăcătoare.

Bibliografie : Drăguț V., ș.a, Pictura românească în imagini, Buc., 1976; Lazarev V. Vizantiiskaia jivopisi, M. ,1971 ; și Istoria picturii bizantine, vol. I-III, Buc., 1980



**11. Gherasim zugrav, Ștefan sculptor. Sfinții Apostoli Simeon și Filip.**

Anul 1808

80 x 68

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1617 / 18807

Provine din biserica "Sfântul Gheorghe" din Cogîlniceni.

Reprezintă imaginile apostolilor într-un cadru, constituit din două semicercuri, înconjurate de relief ajurat. Simeon, în chiton auriu și mantie albăstriu-deschisă ține în mîna stîngă un toiag, cu cea dreaptă ridicată în semn de salut.

Filip, mai tînăr este înfățișat în chiton albăstriu-vezui și o mantie de culoare ocru. Ține în mîna stîngă o carte închisă de culoare roșie.

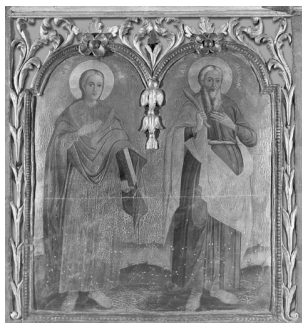
Caracteristic pentru creația lui Gherasim zugravul este irepetabila modificare a gesturilor, care în fiecare caz aparte formează un nou dialog.

Apostolul Simeon ocupă un loc mai modest în ierarhia apostolilor, comparativ cu viața și misionarismul lui Filip, care împreună cu Vartolomeu au promovat creștinismul în Asia Mică și unde și-a primit moartea de la cuțitul călăului. Prelegerile sale au fost adunate în Evanghelia apocritică a



lui Filip. Specific pentru toată iconografia apostolilor este prezența lor în motivele "Cina cea de taină", "Pogorîrea Sfîntului Duh" și în "Euharistia", aparte chipurile lor figurînd în "Ginul Apostolilor" din iconostase.

A fost restaurată în anul 1983 de Ș.Donciu.



**12.** Zugrav Gherasim, sculptor Ștefan. Apostolii Toma și Vartolomeu.

Anul 1808

80 x 67

Lemn , tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.  
Provine din biserica "Sfîntul Gheorghe" din s.Gogîlniceni.

Figurile apostolilor sunt incluse în cadrul unui suport, finalizat în partea de sus cu două semiarce. Toma este îmbrăcat în chiton roșu și mantie albastrie, ținînd în mîna stîngă o carte închisă. Vartolomeu, amplasat în partea dreaptă, poartă chiton albăstriu-verziu și mantie gălbui-deschisă, cu arma schinjuirii în mîna. Cadrul icoanei este decorat cu relief aurit perforat.

Apostolul Toma , conform izvoarelor hagiografice nu a fost prezent cu alți apostoli în momentul Învierii lui Hristos și refuză să creadă în această minune (de aici provine glotonimul " Toma necredinciosul"), pînă singur nu se va încredința de cele povestite. În continuare tradiția creștină descrie misionarismul lui în Iudeea, unde după înmormîntarea sa, devine unul dintre cei mai populari apostoli, comunitățile creștine (secolul IV) numindu-se "creștini ai apostolului Toma". Este cunoscută și Evanghelia apocritică a lui Toma .

Următorul apostol, Vartolomeu, este citat imediat

după Filip. În izvoarele hagiografice târzii se descrie misionarismul lui Vartolomeu și Filip în Asia Mică, unde primul a fost crucificat de două ori. După moartea lui Filip, Vartolomeu propovăduiește ideile creștinismului în Iudeea și Armenia, sfârșindu-și destinul tragic la Albanopol.

Starea icoanei este satisfăcătoare.



**13.** Gherasim zugravul. Apostolii Luca și Iacov.

Începutul secolului XIX

92 x 68,5

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 230 /21504

Provine din biserica „ Sfântul Gheorghe” din s.Ghermănești

Reprezintă figurile în picioare ale apostolilor Luca și Iacov, confirmate de inscripțiile executate la nivelul nimburilor. Fondul pictural poartă urmele ancadramentului baroc al iconostasului. Cerul și pământul abia se diferențiază în nuanțele albastrii ale fundalului.

Luca poartă chiton galben și himation albastru-întunecat, citind textul unei cărți deschise. Iacov, în partea dreaptă, în chiton albăstriu-deschis și himation roșu, gesticulează cu mâna dreaptă, în stînga ținînd o carte închisă. Apostolul Luca este amintit în calitate de primul zugrav care a pictat chipul Maicii Domnului. Despre acest moment ne amintește o legendă din I jumătate a secolului VI, ce comunică că Maria a văzut această creație și a binecuvîntat-o.

Ciclurile istorice din viața lui Iacov au fost descoperite în tabletele cuneiforme din Huși (mileniul II

î.e.n.). Este fondatorul celor douăsprezece generații ale lui Israel din căsătoriile sale cu Lia și Rahil.

Icoana a făcut parte din cinul profeților al iconostasului.

Starea icoanei este satisfăcătoare.

A fost restaurată în anul 1967 de V. Negruță.

Bibliografie: Vongar Y. Le mystere du Temple, Paris, 1958; Dumitrescu V. Aspects de la décoration des iconostases de Valachie a la fin du XVIII-e siècle, în "Revue Roumaine", Buc., 1965; Niculescu C. Icoane vechi românești, Buc., 1973.



**14.** Zugrav Gherasim, sculptor Ștefan. Diptic "Întîmpinarea Domnului" și "Bunavestirea"

Anul 1808

56 x 70

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 2379/21525

Provine din biserica "Sfîntului Gheorghe" din Cogalniceni.

Primul motiv al "Întîmpinării Domnului" este reprezentat pe fundalul unor aureole. Figurile Mariei și a lui Iosif ocupă suprafața din stînga dipticului, iar în partea dreaptă se află preotul templului cu pruncul Iisus în brațe. În centrul compoziției este amplasată o masă, acoperită cu material de culoare verzui-deschisă. Cea de-a doua scenă - "Bunavestirea" o reprezintă pe Maica Domnului lîngă masă, în maforion roșu și mantie albăstrie, figura și gesturile exprimînd mirare. În partea dreaptă se află Arhanghelul Gavriil, coborînd pe nori, în himation alb, cu mîna dreaptă ridicată în sus. Scena se petrece pe fondul

unor fragmente de arhitectură.

Ca și alte icoane pictate de Gherasim prezentul ciclu reprezintă o pictură de certă valoare coloristică.

Prezentarea lui Hristos la templu reprezintă un model iconografic apărut târziu după secolul XV (Frescele din or.Mistra, biserica Pantanassa, cca 1428). În ceea ce privește "Bunavestirea" scena își are originile în epoca timpurie a creștinismului (catacombele romane, secolele 3 și mozaicurile bazilicii Santa Maria Madgiore din Roma, secolul 5).

A se vedea și cat. nr. 1524 /17928 .

Bibliografie: Lazarev V. Istoria picturii bizantine, vol.2-3, Buc.,1980; Gornakov O. Ies fresques de l'eglise de Saint-Clement a Ochrid, Beograd,1961; Lițevoi ikonopisnâi podlinik, vol.1. Ikonografia Iisusa Crista, Sankt-Petersburg, 1905



**15.** Zugrav Gherasim ,sculptor Ștefan. Diptic "Nașterea Mîntuitorului1" și „Botezul lui Hristos”

Anul 1808.

56 x 70

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 2379/21525

Provine din biserica "Sfîntul Gheorghe" din Cogîlniceni.

Ambele motive fac parte din componența iconostasului. Primul oval pictural reprezintă scena "Nașterii lui Hristos", care se petrece pe fondul unui peisaj urban. Compoziția este compartimentată pe verticală: în partea stîngă se află figurile Maicii Domnului, în maforion roșu, la spate fiind situat Iosif , iar în dreapta - cei doi

păstori. În centrul compoziției – Iisus împelenat.

Cea de-a doua scenă "Botezul lui Hristos" reprezintă un motiv cu o iconografie tradițională. În centru se află Hristos seminud, în dreapta - Ioan Botezătorul, iar în stînga - îngerul ia veșminte roșii aruncă asupra lui Hristos o pînză albă. Deasupra este reprezentată deschiderea cerurilor.

„Nașterea lui Hristos" și "Sfînta familie" din arealul artei europene au una și aceeași origine. Derivă din imaginile zugrăvite pe timpul lui Constantin la Betleem (secolele IV- V). La naștere Duhul Sfînt coboară asupra Fecioarei, în această ipostază fiind cunoscută și ca Basilissa - Împărăteasă (Theotokas).

În ceea ce privește motivul "Botezul lui Hristos" în pictură este prezent în mozaicurile din Dafni (a doua jumătate a secolului XI).

După Evanghelia lui Matei (3,6) botezul este început drept un simbol al purificării morale și al reînnoirii.

Starea icoanei este satisfăcătoare.

Bibliografie: Evdochimov P. Arta icoanei o teologie a frumuseții, Buc., 1992; Lazarev V. Istoria picturii bizantine. vol. 1-3, Buc. 1960



**16.** Zugrav Gherasim, sculptor Ștefan. Diptic "Nașterea Maicii Domnului" și "Prezentarea Mariei în templu"

Anul 1808

62,5 x 84

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 2378/21524

Provine din biserica "Sfântul Gheorghe" din Gogîlniceni.

Scenele reprezintă două ovale încadrate în relief ajurat în care sunt incluse scenele. Prima este "Nașterea Maicii Domnului", ce reprezintă un interior în care sunt amplasate figurile lui Ioachim, a Anei și a slujnicei cu pruncul în brațe, pregătită pentru a o scălda. În a doua scenă sunt prezente - în partea dreaptă Ana și Ioachim, în centru - Maria în vîrstă de trei ani și preotul Simeon, care o întîlnește pe scările templului.

Gama coloristică este integrată de nuanțele armonioase ale culorilor roșii, albastre, verzui și cafenii, care se disting pe fundalurile verzui-ocrii ale suportului.

Primul subiect apare în arta bizantină, avînd la origini legenda apocrifică din Protoevanghelia lui Iacov (sfîrșitul secolului II - începutul secolului III). În pictură însă apare destul de tîrziu, una dintre primele scene fiind datate cu a doua jumătate a secolului XI (Biserica mănăstirii din Dafni).

Cel de-al doilea model-"Prezentarea Mariei în templu" este cunoscută mult mai tîrziu, în frescele de la Studenița, pictate în 1314, mai des fiind utilizat din secolul XV, odată cu constituirea iconostasului. Scene cu asemenea subiecte se întîlnesc în frescele din biserica „Adormirea Maicii Domnului „ din Căușeni (sec.XVIII).

Icoana se află într-o stare satisfăcătoare.

Bibliografie : Kondakov N. Ikonografia Bogomateri, vol ,I-II, S-Pb, 1914,1915; Lazarev V. Istoria picturii bizantine, vol.II - III, Buc., 1980.



17. Gherasim zugravul. Cvadriptic „Intrarea în Ierusalim”, „Învierea”, „Înălțarea”, „Pogorîrea Sfântului Duh”

Anul 1808

Lemn ajurat, tempera

140 x 68

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr.inv. 1619/18809

Provine din biserica „Sfântului Gheorghe” din s.Cogîlniceni. Starea icoanei este satisfăcătoare.

Tîmplă de iconostas cu reprezentarea a 4 scene din ciclul sărbătorilor.

-Intrarea în Ierusalim (Floriile).

Iisus călare , urmat de apostoli intră în Ierusalim, călcînd pe o mantie roșie. În stînga porților orășenești sunt înfățișați un grup de localnici întîmpinîndu-l. Pe planul din depărtare se vede un peisaj muntos și copaci pe fondul cerului.

-Învierea lui Iisus Hristos (Paștele ).

Iisus înălțîndu-se în centrul aureolei cu mîna dreaptă ridicată spre cer, de pe umeri fluturînd o mantie roșie, iar în partea de jos se află sicriul închis, flancat de doi legionari dormind. Sus în centru este scris: „Învierea lui Hs.”

-Înălțarea (Ispas)

În centru, sus, pe fundalul aureolei este reprezentat Iisus Hristos în chiton roșu și mantie albastră, flancat din părți de doi îngeri. Jos, la poalele munților în partea stîngă - Maica Domnului cu mironosițele, iar în dreapta - apostolii. Sus în centru este inscripția: „Înălțarea lui Hs.”

- Pogorîrea Sfîntului Duh.( Rusaliile).

Centrul compozițional îl constituie Maica Domnului pe tron de ambele părți înconjurată de apostoli. La centru în partea de sus - simbolul Sf .Duh - hulaubul emanînd raze care luminează capul Maicii Domnului.

Are în partea de sus inscripția- „Rusaliile”

Pictura a fost restaurată în a.1983 (Restaurator - S.Donciu)

Picturile tîmplei fac parte din ciclul hristologic ale celor 12 sărbători și au o proveniență iconografică diversă.

Motivul "Intrării în Ierusalim" apare în secolul XI (Evanghelie, Viena, ms., gr. 154) , "Învierea” fiind menționată în aceeași perioadă de timp.

Iconografia altor două scene "Înălțarea" și "Pogorîrea Sf.Duh) se constituie respectiv în secolele VI (Evanghelia Rabulei, Siria, 586) și VIII - (Biserica Adormirii Maicii Domnului din Niceea).

Bibliografie: Grecu V. Cărți de pictură bisericească bizantină, Cernăuți, 1996. Lazarev V. Istoria picturii bizantine, în 3 vol., Buc., 1980: Ștefănescu I. Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești, Buc., 1973



**18. Gherasim zugravul. Soborul Îngerilor.**

Începutul secolului XIX

Lemn, tempera

106 x 71

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 2363 / 21507

Provine din biserica „Nașterea Maicii Domnului” din s.Ghermănești.

Centrul icoanei este dominat de imaginea



arhanghelului Mihail, cu sabia de foc în mîna dreaptă și sfera pămîntească în cea stîngă. Veșmîntul arhanghelului îl constituie mantia roșie și zalele verzui, ce acoperă pieptul. Nimbul aurit servește drept fond pentru mitra ornamentată cu decor. Îngerul din dreapta arhanghelului Mihail ține în mînă un crin alb. În icoană integral sunt reprezentați doar imaginile arhanghelului, flancat de doi îngeri, ceilalți fiind redați fragmentar.

Inscripția "Soborul Îngerilor,, se află deasupra reprezentării îngerilor. Iconografia icoanei "Soborul Îngerilor" este descendentă din "Soborul Maicii Domnului", preluată din arta rusă veche a secolului XIV și din arealul bizantin al secolelor XI-XII, avînd tangențe și cu iconografia icoanei "Soborul apostolilor" frecvent întîlnită și în spațiul românesc al secolului XVIII.

Sărbătoarea își are originile din secolul V, fiind inițial o festivitate aparte, consacrată Arhanghelului Mihail, devenind mai apoi o sărbătoare comună a tuturor categoriilor de îngeri. Pictura a fost conservată în anul 1987. Restaurator – V.Negruță.

Bibliografie: Lucius F. Les origines du culte des Saints dans l'Eglise chretienne, Paris,1935; Nicolescu C. Icoane vechi românești, Buc.,1976



**19. Gherasim zugravul. Sfîntul Ierarh Nicolae.**

Începutul secolului XIX

Lemn, tempera

106,5 x 71

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. - 2302/21498

Provine din biserica „Nașterea Maicii Domnului” din

s.Ghermănești și a făcut parte din iconostas.

Sfântul Nicolae în veșminte arhieresti binecuvîntează cu mîna dreapta, în stînga ținînd sceptrul.

Sacosul de culoare albăstriu-verzuie este acoperit cu ornamente alcătuite din trandafiri roșii și albi. Marginile lui sunt decorate cu aur. Omoforul de culoare roșie are în calitate de ornamente cruci aurite, aceiași tonalitate fiind caracteristica bederņitei și mitrei.

Fondul este divizat în patru registre: partea de sus e aurită, fiind urmată de nouri albăstrii și două scene consacrate salvării naufragaților pe mare. Ornamentele aurite ale icoanei sunt modelate în relief pe grund.

De asupra umerilor imaginii Sfîntului Nicolae e prezentă inscripția "S. Ierarh Nicolae".

În iconografia creștina Sfîntul Nicolae este cunoscut ca un personaj al unor timpuri îndepărtate (trăind după cum se presupune, în prima jumătate a secolului IV, iar descrierea vieții sale apare cinci secole mai tîrziu) devenind o imagine ideală a preotului creștin și apărător al celor, ce au căzut la nevoie.

Imaginile din scenele miniaturale ale naufragiului reprezintă, probabil, una din minunile sfîntului în timpul pelerinajului spre Palestina.

Însemnele de episcop al Mirei de Lichia - Evanghelia și omoforul i-au fost dăruite de Iisus Hristos și Maica Domnului.

Pictura icoanei a foit conservată în anul 1987. Restaurator - V.Negruță.

Bibliografia : Alpatov M., Socrovișcea russcogo iscusstva, XI-XVI vekov. L., 1971; Alpatov M. Drevnerusskaia iconopisi,

M.,1978; Gheorghievskii V. Obzor vîstavki drevnerusskoi ikonopisi i hudojestvennoi starinî, în „ Trudî Vserossiiskogo siezda hudojnikov v Petrograde”,Vol.3, Petrograd, 1915, p. 178; L'Art russe des Scythes a nos jours.Tresors des musées soviétiques, Paris, 1968



## 20. Evtaf zugravul. Iisus Hristos tronînd.

Anul 1810

Lemn ajurat, tempera

Muzeul Național de Istorie din Moldova

Fără nr. de inventar

Proveniență neidentificată

Iisus pe tron în vesminte arhieresti, cu chiton verzui, acoperit cu decor floral și în mantie roșie. În mâna stîngă se află o sferă albastră, cea dreaptă fiind ridicată în semn de binecuvîntare. Imaginea picturală este inclusă într-un dreptunghi cu semicerc în partea de sus, cîmpul reprezentînd un relief ajurat sculptat în lemn. Lîngă piciorul drept al tronului se observa autograful zugravului: „Pisal Evtaf: 1810 gd. M..aia”

Mai jos figurează și inscripția comanditarilor: „ această icoană este a robu... Dumnezeu Ioa... Kezacu au pletit pentru iertarea păcatelor”.

Iconografia acestui model de icoane își are origini îndepărtate, avînd în calitate de reper imaginile reprezentative oficiale ale împăraților romani (motivul aclamării), care se constituie către sfîrșitul secolului 4 și corespunde timpului legalizării creștinismului în calitate de religie oficială a Bizanțului (mozaicurile din Santa Pudenciana din Roma), figurînd mai apoi în scenele cu "Pantocrator", "Hristos în slavă", "Deisis", etc. în secolele VI –XII, răspîndindu-se mai apoi în Serbia, Țările

Românești și Rusia.

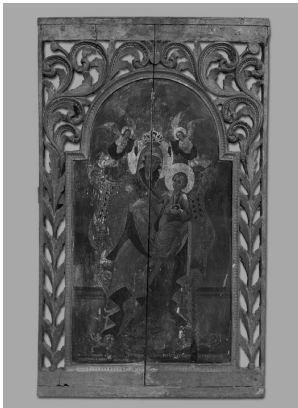
Imaginea din icoana susmenționată reprezintă una dintre tipurile frevente, care deviază totuși de la origini, redacția sa apărând mult mai târziu - prin secolele XVII-XVIII.

Hristos ca împărat (Christ de majesté) pe tron figurează în pictura bisericii „Sf.Nicolae „ de la Curtea de Argeș în „Deisis”.

Icoana impresionează datorită îmbinării armonioase a culorilor și dozarea proporțională a figurii într-un cadru compozițional restrâns.

A făcut parte din iconostas.

Bibliografie: Lazarev V. Istoria picturii bizantine, Vol. 1-3, Buc.,1980; Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV-XV-XVI siècles, 2 - e edition, Paris, 1960; Ștefănescu A. L'Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, Paris, 1929



**21.** Evtaf zugravul. Maica Domnului cu pruncul pe tron.

Anul 1810

Lemn, tempera

Muzeul Național de Istorie din Moldova

Fără nr. de inventar

Proveniență neidentificată

A făcut parte din iconostasul bisericii

Compoziția icoanei reprezintă figura Maicii Domnului așezată pe tron cu Hristos-pruncul în brațe, în veșminte împărătești, cu coroană, în maforion albăstriu întunecat și mantie roșie. Tronul ajutat poartă amprente formelor stilului baroc .

În partea de sus, deasupra tronului, sunt înfățișați doi îngeri care susțin coroana împărătească. Toată compoziția este înscrisă într-un dreptunghi alungit pe verticală, încununat de un semicerc, câmpul icoanei din trei părți, constituind un ornament perforat în lemn.

În partea de jos află inscripția făcută de comanditarii icoanei.

Prezentul model al icoanei conține repere în literatura hagiografică din timpurile lui Ioan Damaschin ( 675-753), care ilustrau strofe din imnurile sale, compoziția figurînd în arta bizantină din secolele VI-XII (elocvente în acest sens - mozaicurile Catedralei San Apollinare Nuovo din Ravenna), suferind mai multe modificări. Ca tangențe la iconografia inițială pot fi menționate chipurile Maicii Domnului din compozițiile "Laudă Maicii Domnului", "Acoperămîntul Maicii Domnului", "Maica Domnului Eleusa", „Hodighitria" etc.

Prin filiera artei balcanice și românești acest model pătrunde în Rusia, (secolul XV ), constituindu-se noi tipuri de factură poetică - "Maica Domnului Floare Înmiresmată" și "Floare Nepieritoare", în prima lipsind doar coroana. Iconografia dată se întîlnește în pictura murală de pe bolta altarului și în pictura icoanelor de iconostas.

În arta românească această imagine face parte din ciclurile picturale ale incintelor din mănăstirile Humor și Curtea de Argeș (secolele XVI-XVII).

Starea icoanei este satisfăcătoare.

Bibliografie: Sfrommann Th. Le culte marial en Russie, Chevetogne, 1959



22. Constantin și Mardare zugravi. Bunavestirea.  
Partea dreaptă a ușilor împărătești.

Anul 1812

Lemn ,tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Provine din biserica s. Baimaclia (Căușeni).

Imaginea reprezintă un model expresiv de artă populară, înfățișând-o pe Maria în maforion roșu tivit cu galon de aur și veșminte de culoare albastră, întunecată, cu mâinile încrucișate pe piept. Este amplasată lângă un tetrapod pe care se află o carte deschisă. Drept fond servește peretele unei clădiri și podeaua acoperită cu ornament geometric și zoomorf.

Constituind o reprezentare specifică (de obicei Maica Domnului în iconografia "Bunavestirii" este înfățișată cu alt gest al mâinilor), chipul Mariei denotă o anumită stare emotivă, abandonându-se astfel canoanele existente. Pe vice-versa icoanei s-a păstrat inscripția „Această sfântă icoană sau săversit la anul 1812 septembrie 16: Konstantin zugrav și Mardarii zugrav; Ivan; Anghelina;”.

Subiectul iconografic dezvăluie un moment esențial din istoria vieții pământești a lui Iisus Hristos. Conform Evangheliei lui Luca Arhanghelul Gavriil, trimis de Dumnezeu, îi transmite Mariei vestea despre nașterea lui Hristos, care va deveni fiul Domnului.

Iconografia motivului se constituie în perioada timpurie a creștinismului, unele imagini figurând în catacombele Priscillei (sec.III) și mozaicurile bazilicii Santa Maria Madjiore din Roma (sec.V).

Locul acțiunii, pînă în evul mediu tardiv nu era

identificat concret: în casa lui Iosif sau lângă unica fântână din Nazaret. Sosirea Arhanghelului o găsește pe Maria asupra rugăciunii sau citind Biblia. Dar conform izvoarelor apocrifice Maica Domnului țesea voalul purpuriu destinat templului din Ierusalim.

În arta bizantină acest subiect este redat avînd aspectul de ceremonial („Bunavestirea" din Muzeul de Arte Frumoase "A.Pușkin" din Moscova, sec.XIV).

Icoana a fost restaurată în anul 1971 de A..Roșca.

Bibliografie: Ainalov D.Vizantiiskaia jivopisi XIV stoletia, P-g., 1917; Bank A.Vizantiiskoie iscusstvo v sobraniah Sovetskogo Soiuzu, L.-M. ,1966; Pokrovskii N. Evanghelie v pamiatnicah iconografii, preimușcestvenno vizantiakih i russkih,S-Pb.,1892



**23.** Ioan Iavorschi zugrav. Maica Domnului cu Pruncul pe tron.

Anul 1813

96 x 63

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

N r. inv..1436 /17891

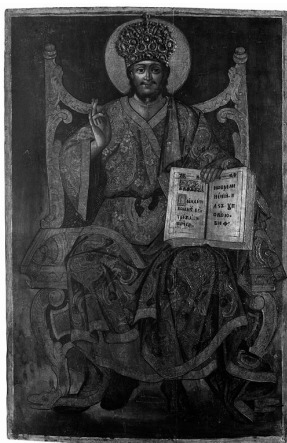
Provine din biserica "Sfîntul Nicolae" din s. Horodiște.

Icoana reprezintă chipul Maicii Domnului cu Pruncul pe brațul stîng, înfățișat în partea dreaptă a icoanei. În mîna dreaptă Maria ține sceptrul. Aproape toată compoziția icoanei este ocupată de tron cu forme barocizante, accentuate de contur linear. Coroana ce încununează capul Maicii Domnului are un relief de ipsos, zugrăvit cu culoare. Ornamentul ocriu al maforionului are aceiași tratare, dar e mai aplatizat .El contrastează cu

maforionul albăstriu închis al veșmîntului, care acoperă corpul. Aceiași nuanță de culoare puțin mai deschisă, acoperă fondul. În partea de jos pe axa centrală se află autograful zugravului: „1813. noiembrie 12 Ioan Iavorschi zugrav”. Conturul linear și apariția reliefului pictural, specific pentru această icoană vor deveni elemente caracteristice ale ultimei perioade din arta medievală moldovenească. Cunoscută într-un amplu areal al Europei Occidentale și de Vest între secolele VII-XII iconografia Maicii Domnului cu pruncul pe tron este descendentă a compozițiilor de tip "Eleusa" și "Hodighitria", cea mai timpurie avîndu-și originile în arta Egiptului (fresca din capela a treia din mănăstirea Bait, sec.VI), figurînd ca parte componentă ale unor compoziții.

Rar întîlnită în arta bizantină acest model devine răspîndit la periferiile ei, mai ales în regiunea Caucazului (Armenia și Georgia, sec. VII-XII, iar din secolul XVI- în arta rusă (scene din Acatistul Maicii Domnului).

Ca model de sinestătător, această iconografie se dezvoltă în secolele XVII-XIX, icoana zugravului Iavorschi și altele confirmînd acest moment. A fost restaurată în anii 1967-1968 de E.Romanescu.



**24.** Ioan Iavorschi zugrav. Iisus Hristos pe tron.

Anul 1813

96,5x67,5

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice

Nr. inv.620/1442.

Provine din biserica „Sfîntul Nicolae” din s. Horodiște (Ungheni).



Restaurator: Eleonora Romanescu, anii 1967-1968.

Icoana a fost depistată în biserica de piatră construită în anul 1895 în locul uneia mai veche de lemn, despre care se cunoaște că a fost reparată în 1849. „Iisus Hristos pe tron” ca și „Maica Domnului cu Pruncul pe tron” al aceluiași autor au făcut parte din registrul inferior al icoanelor împărătești din catapeteasma bisericii din Horodiște.

Zugravul respectă schema iconografică tradițională, unde Hristos în himation de culoare roșie și mantie verzui-ocrie stă pe tron, ținând în mîna stîngă Biblia deschisă, cea dreaptă fiind ridicată în semn de binecuvîntare. Pe cap poartă coroană de împarat, tratată în relief, în care sunt incrustate petricele și bucățele de sticlă, ce imită pietre prețioase. Atît îmbrăcămintea, cît și tronul sunt bogat ornamentate cu decor în stil baroc.

În pictura icoanei, cu excepția mîinilor și a chipului, modelate cu nuanțe și semitonuri, predomină o tratare lineară fină, ce se datorează influențelor gravurii în lemn.

Ca și în icoana precedentă zugravul semnează în partea inferioară opera: „1813, Noembrie 12 Ioan Iavorschi zurpav”.



**25.** Ioan Iavorschi zugrav. Deisis.

1826, 13 iulie.

96 x 89,5

Lemn, tempera, aurire

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Provine din biserica „Sfîntul Nicolae” din s. Ivancea, Orhei.

Icoana a fost parte componentă a catapetesmei din

biserică, ca și icoana cu imaginea „Arhanghelului Mihail”, (nr. inv. 1655/18845) pictată în 1827. Deoarece alte lucrări ale zugravului din incintă nu s-au păstrat, putem presupune că lucrul asupra iconostasului a durat doi ani (1826-1827).

„Deisis”, în viziunea lui Iavorschi, păstrează iconografia tradițională, dar în pictură intervin schimbări esențiale. Reprezentările figurilor de la stînga spre dreapta – Maica Domnului, Iisus Hristos și Ioan Botezătorul, și mai ales fundalul aurit, veșmintele lui Iisus Hristos sunt acoperite cu relief pictat, în care sunt incizate bucățele colorată de sticlă, care imită pietrele semiprețioase.

Chipurile sfinților și îmbrăcămintea Maicii Domnului și a lui Ioan Botezătorul sunt pictate cu utilizarea clarobscurului. În această operă, mai evident ca în altele, create de același autor, se resimte pierderea tradiției medievale în pictura icoanelor și înlocuirea ei cu relieful aurit, pictat, care reflectă însă o altă dimensiune a artei medievale tardive. Icoana a fost restaurată în anii 1970 de Vasile Negruță.

Bibliografie: Ainalov D. Vizantiiskaia jivopisi XIV stoletia, Pg.,1917; Kondakov N. Ikonografia Bogomateri, SPb. ,1914-1915; Grabar A. La peintures religieuses en Bulgarie, Paris,1928; Lazarev V. Vizantiakaia jivopisi, M. , 1971



**26.** Ioan Iavorschi zugrav. Maica Domnului cu Pruncul

Anul 1827

99,5 X 66

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 1508/ 17924

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s. Ivancea

Reprezintă imaginea Maicii Domnului în maforion argintiu, acoperit cu ornament vegetal în relief, cu coroană împărătească pe cap. Pe brațul stîng este înfățișat Iisus pruncul, care binecuvîntează cu mîna dreaptă. Imaginea are conotații directe cu iconografia Maicii Domnului Hodighitria. În partea dreaptă de jos este confirmat anul creării - „1827,,

Fiind cunoscute icoanele-perechi din s. Horodiște, pictate de I.Iavorschi în anul 1813 , următoarele - „Deisis” (1826), „Arhanghelul Mihail,, (1827) și menționata deja „Maica Domnului cu Pruncul,, (toate din s. Ivancea) ne oferă posibilitatea să urmărim evoluția manierei stilistice a zugravului pe parcursul unui deceniu.

Inițial, în primele icoane (din 1813) maestrul utilizează destul de reținut relieful pictat, pe cînd în ultimele, suprafața pictată abundează în relief ,urmat de o manieră picturală academistă, cu gradații coloristice fine în tratarea volumului și formei. Astfel, relieful începe să predominie în pictură, devierea fiind condiționată de influența artei laice.

Icoana a fost restaurată de E.Romanescu în anii 1967-1968



**27. Ioan Iavorschi zugrav. Deisis**

Începutul secolului XIX (1827)

135 x 96,5

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 1499 / 17927

Provine din biserica Nașterea Maicii Domnului din

s.Dolna. Icoana a fost parte componentă a iconostasului. În centru Iisus, în veșminte de arhieru, așezat pe tron, înveșmîntat în stihar argintiu, decorat cu ornament floral și omofor din țesătură de fir de aur cu cruci. Tronul este bogat ornamentat. Iisus binecuvîntează cu dreapta, iar cu stînga ține "Evanghelia" deschisă. În dreapta lui Iisus e reprezentată Maica Domnului în veșminte albastre și maforion roșu. În partea stîngă - Ioan Botezătorul în chiton violet cu mîinile încrucișate pe piept - gest al îndurării. Fondul aurit este incizat cu ornamente vegetale.

Compoziția „Deisis”-ului își are originea în imaginile romane de adorare a împăratului . În arta bizantină, semnificația se referă la funcția de mediere a Maicii Domnului și a lui Ioan Botezătorul între oameni și Iisus pentru iertarea păcatelor.

Cea mai veche reprezentare a scenei "Deisis" se află în mozaicurile bisericii Santa Maria Antigua din Roma (sec.VII).

Subiectul poate figura ca imagine independentă sau, în pictura murală a naosului, drept component al "Judecării de Apoi", în compoziția centrală în registrul apostolilor din iconostas și în icoanele împărătești cu Iisus Pantocrator.

Pictura a fost restaurată în anul 1967. Restaurator - V. Negruță.

Bibliografie : Bank V. Vizantiiskoie iskusstvo v sobrabiah sovetskogo soiuză, L. -M. , 1966 ; Lazarev V. Vizantiiskaia jivopisi, M., 1971; Radojici S. Icônes de Serbie et de Macédoine, Belgrad, 1978



**28. Ioan Iavorschi zugrav. Arhanghelul Mihail.**

1827, 10 iulie

101 x 68

Lemn, tempera, relief

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 1655/18845

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s. Ivancea, Orhei.

„Arhanghelul Mihail” ca și alte 2 icoane semnate de același zugrav – „Maica Domnului cu Pruncul” și „Deisis” au fost descoperite și depozitate în timpul expedițiilor din anii 1970-1971 în biserica „Sfântul Nicolae”, care a fost construită din piatră de frații Balioz între 1824-1827.

Icoanele depistate la Ivancea sunt importante, deoarece operele de la Horodiște ale lui I. Iavorschi – „Iisus Hristos – Împărat al Împăraților” și „Maica Domnului cu Pruncul pe tron” au fost pictate cu un deceniu mai înainte – la 1813 și indică nivelul și evoluția maestrului între acești ani.

„Arhanghelul Mihail” din Ivancea corespunde tipicului iconografic, înfățișat în zale de ostaș roman și hlamidă roșie pe umeri, ținând în mâini spada și „globul puterii”. În dosul icoanei în partea de sus cu vopsea cafenie este desenat anul creării: „1827, iulie, pisal ierei Ioan Iavorschi”.

Comparativ cu icoanele din Horodiște, cele păstrate din iconostasul din Ivancea poartă un caracter evident decorativ, care se datorează utilizării masive a reliefului aurit, ce acoperă integral fundalul și veșmintele personajelor.



Icoana a fost restaurată în 1983 de Ștefan Donciu

## 29. Zugrav anonim. Bunul Păstor

Anul 1822

84 x 81,5

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice.

Nr. inv. 16 39/8 829

A fost parte componentă a iconostasului din biserica „Sfântul Nicolae” din s.Tabani (Edineț).

Restaurator: Aureliu Roșca, 1973, urmată de conservarea picturii în anul 1982.

Icoana „Bunul Păstor” ca și altele două - „Arhanghelul Mihail și Iosua Navi” și „Visul lui Iacov”, depistate în s. Tabani sunt operele unui zugrav popular și au fost comandate de diferiți comanditari în anul 1822. Posibil că toate trei să păstreze straturi de pictură anterioară secolului XIX.

Compozițional pictura este distribuită având trei registre verticale: motivul central cu imaginea lui Hristos și mielul pe umeri și două imagini decorative a vazoanelor cu flori, ce încadrează icoana. Hristos poartă chiton roșietic-deschis și mantie albastră.

Ca sursă iconografică poate fi considerată una dintre cele mai vechi imagini ale lui Hristos identificată în secolul I d. Hr. (catacombele Domitilliei, Roma) și este strâns legată de reprezentarea metaforică al lui Hristos, ilustrând spusele sale din Evanghelia lui Ioan, cap. 10, vers. 14 (Eu sunt Păstorul cel bun).

Având tangente directe cu folclorul și arta populară subiectul nominalizat se întâlnește adeseori în arta populară

și mai puțin - în cercul de motive elaborate de biserică.

(A se vedea și nr. inv. 86/22918)

În stînga, în partea de jos a fost scris textul: „Această icoană ești a robu lui Dumnezei Nereuță: cu soțul său Eftimia:"



**30.** Zugrav anonim. Visul lui Iacov.

Anul 1822

81,5x78

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice

Nr. inv.1494/17916.

Provine din iconostasul bisericii „Sfântul Nicolae” din s. Tabani (Edineț).

Restaurată de Vasile Negruță în anii 1970-1971.

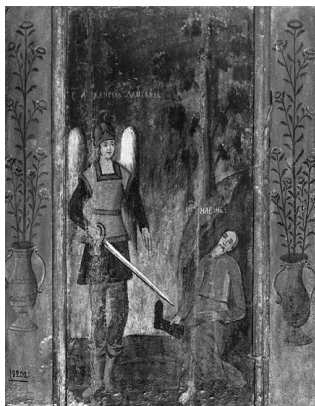
Icoana a fost depistată în biserica construită în anul 1898 și nu a fost zugrăvită în această perioadă, deoarece poartă inscripția comanditarului făcută în 1822. Acest moment ne permite să presupunem că „Visul lui Iacov” ca și „Bunul Păstor” sau „Arhanghelul Mihail și Ioșua Navi” interpretate și realizate de același autor au aparținut unei biserici mai vechi, probabil de lemn.

„Visul lui Iacov” este una dintre cele mai caracteristice icoane de creație rustică. Silueta sfântului Iacov pe fundalul întunecat, cu chipul visător al profetului și scara spriginită de nori, pe care urcă îngerii este o descriere concomitentă, directă a fabulei biblice. Coloritul decorativ sonor, contrastant -roșu pe fundal negru, roșu pe fond albastru, ochiul atotvăzător al lui Dumnezeu -totul este redat real și palpabil.

Elementele „Vazoane cu flori” care delimitează

câmpurile laterale ale icoanei invocă stilul ampir, dar și motive caracteristice pentru arta populară.

Inscripția donatorului conține următorul text: „Această icoană ești a robului Dumnezeu Ioana Dascăl cu soțul său Măria: feciori părintelui Fiodor:"



**31.** Zugrav anonim. Arhanghelul Mihail și Ioșua Navi.  
Anul 1822. 85x79

Lemn, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice. Nr.inv. 1577/18280

Provine din biserica „Sfântul Nicolae" din s. Tabani (Edineț). A fost restaurată de Aureliu Roșca în anii 1970-71.

Icoana „Arhanghelul Mihail și Ioșua Navi" reprezintă a treia operă depistată la Tabani, de unde mai provine, „Bunul Păstor" și „Visul lui Iacob".

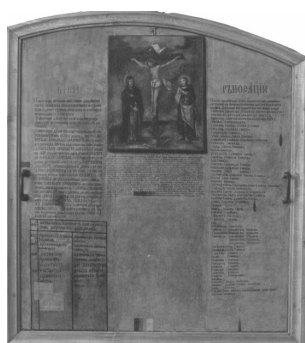
Create de unul și același autor și structurate asemănător (vazoane cu flori, ce mărginesc câmpurile laterale), având o manieră stilistică identică, icoana nominalizată diferă de celelalte, doar datorită reprezentării subiectului și se referă la una din minunile Arhanghelului Mihail.

Conform cercetărilor, cea mai veche imagine cu acest subiect apare în secolul al XI-lea (biserica Arhanghelului din Iprari, Georgia) și reflectă epizodul în care Mihail îi poruncește lui Iosua să-și desfacă încălțățile.

În viziunea iconarului popular, care ignorează schemele iconografice acceptate, cum ar fi cunoscutele icoane din Catedrala Adormirii din Kremlin (sec. XII) și operele cu aceeași denumire din Zagorsk (sec. XV) și Humor (sec. XVI), scena conține o descriere directă a



motivului, evitând mai multe detalii și elemente obligatorii (lipsa armurei și a săbiei la Ioșua Navi, raporturi disproporționate între figuri etc.).



**32.** Zugrav anonim. Pomelnicul bisericii Maicii Domnului de la Căpriană.

1821, septembrie 12.

123x7,5

Lemn, temperă

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1366

Provine din biserica Adormirea Maicii Domnului de la mănăstirea Căpriană.

Reprezintă un dreptunghi, arcuit asimetric în partea de sus, avînd în centru o icoană cu scena „Răstignirii lui Hristos”. Suprafața Pomelnicului este împărțită în trei colonite pe verticală, care corespund textelor „Viilor” și „Răposaților”.

Sub icoană se află pisania consacrată mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni.

Ca valoare artistică prezintă interes icoana, pictată la începutul secolului XIX într-o manieră artistică tradițională pentru pictura academistă.

În centrul compozițional al icoanei este înfățișat Iisus Hristos crucificat, de ambele părți fiind amplasate figurile Maicii Domnului (în stînga) și a unui înger (în dreapta).

Pisania pomelnicului a fost repictată în anii 1843 (integral) și 1860 (parțial).

Textul din mijlocul pisaniei se referă la activitatea lui G. Bănulescu-Bodoni, care a renovat între anii 1819-1821 biserica Adormirea Maicii Domnului.

Pomelnicul a fost restaurat în 1999 de V. Negruță.



**33.** Iezechil zugravul. Pomelnicul bisericii „Sfântul Nicolae” de la mănăstirea Căpriana.

1841, ianuarie 20.

Lemn, temperă.

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 2478

Provine din biserica Sfântul Nicolae de la Mănăstirea Căpriana.

Pomelnicul a aparținut bisericii Sfântului Nicolae (biserica de iarnă) a Mănăstirii Căpriana, construită în anul 1840 de iegumenul Ilarion trimis de la mănăstirea Zograf de pe muntele Athos. Iconostasul și icoanele din interior au fost comandate călugărului Iezechil, localnic, care lucrează aici în anii 1840-1841, ultimul fiind anul de finalizare și de împodobire a interiorului.

Icoana de formă dreptunghiulară reprezintă înfățișarea unui înger, ce ține în mâini un material de culoare deschisă pe care sunt scrise în trei colonie textele, privitor la timpul în care a fost construită biserica și a ctitorilor săi.

Textul din centru este scris în limba rusă, iar cele marginase – cu litere chirilice – în limba română.

În partea de jos a icoanei se află autograful zugravului și timpul când a fost pictată.

Gama coloristică a pomelnicului lipsește, tratarea fiind efectuată în tehnica grizailului, ce imită pictura academică, cu utilizarea clarobscurului și a tonalităților de diferită intensitate în redarea formei și a volumului.



**34. Iezechiel zugravul. Diptic "Intrarea în Ierusalim" și "Învierea".**

Anul 1841.

61x85

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 1523/17929

Provine din biserica "Sfântul Nicolae" de la mănăstirea Căpriană.

Fiind parte componentă a catapetesmei, dipticul cuprinde două dintre cele douăsprezece sărbători principale ale ciclului hristologic "Intrarea în Ierusalim" și "Învierea".

Primul subiect reprezintă în prim-plan imaginile apostolilor, în chitoane de culoare albăstriu - verzuie, și mantii cafenii sau roșii. În partea dreaptă sunt înfățișați locuitorii Ierusalimului cu ramuri verzi în mâini. Înaintea lor se așterne un covor roșu. În centrul compoziției se află Hristos – călare, în chiton roșu și mantie albastră. Pe fundalul cerului se află inscripția "Floriile".

Al doilea motiv în prim - plan îi reprezintă pe trei legionari romani dormind, în dreapta lor aflându-se un înger. În centru este amplasată figura lui Hristos ridicându-se în ceruri cu crucea în mâna dreaptă. De asupra nimbului aurit al lui Hristos se citește inscripția: "Voskresenie". Ambele icoane sunt integrate într-un ornament ajurat din lemn.

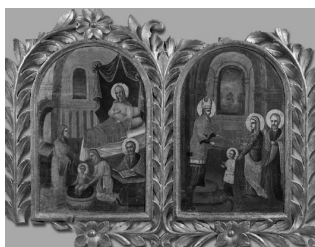
„Intrarea în Ierusalim" vizează textele amintite de toți evangheliștii, despre apariția lui Hristos, înainte de Paști, în fața porților Ierusalimului, întâmpinat festiv de populația

orașului, care-l aclamă drept rege al Iudeei.

Comparativ cu alte motive "Învierea" din prezentul diptic apare mai desfășurat reprezentând o compilație descrisă doar în evangheliile apocrifice ale lui Petru și Nicodim. Însăși momentul se referă la apariția lui Hristos după înviere în fața Mariei Magdalenei și a ucenicilor săi, care nu-l recunosc, Toma pipăind chiar și rănila cuielor, încredințându-se de minune, doar, după ce Iisus se face nevăzut.

A fost restaurată în anul 1969 de E.Romanescu.

Bibliografie: Alpatov M. Drevneruskaia iconopisi, M., 1978; Lazarev V. Istoria picturii bizantine, în 3 volume, Buc., 1980; Voinescu T. Comori de artă bisericească, Craiova, 1980



**35.** Iezechil zugravul. Diptic „Nașterea Maicii Domnului,, și „Prezentarea Mariei la templu”

Anul 1841

61x85,5

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 1644-18834

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” a mănăstirii Căpriana.

Reprezintă două motive încadrate în forme rotunjite în partea de sus și ornamente ajurate din lemn. A făcut parte din catapeteasmă.

Scena „Nașterea Maicii Domnului,, este amplasată într-un interior ascetic. În compoziție sunt incluse figurile Anei, a lui Ioachim și ale celor două slujii, care scaldă pruncul, subiectul fiind suficient de narativ.

Coloritul are ca suport nuanțele de culoare roșie,

albastră și ocrie.

Însăși motivul face referință la legenda creștină timpurie din „Cartea despre nașterea Mariei,, denumită mai târziu „Protoevanghelia lui Iacov” fiind ulterior repetată și de alte surse hagiografice, ce repetă izvorul inițial.

Iconografia de bază apare în secolele XI-XII, iar imaginea lui Ioachim- din secolul XIV.

Următoarea compoziție relatează despre „ Prezentarea Mariei la templu”, unde a fost adusă de la vârsta de 3 ani și a rămas pînă la 12.

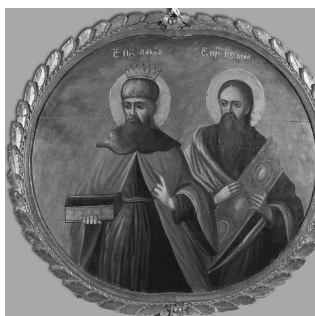
În partea dreaptă sunt înfățișați părinții Măriei, iar în stînga - preotul templului Zaharia, care îi întâmpină.

Scena este reprezentată pe fundalul unui perete al templului în centrul căruia este amplasată o fereastră arcuită.

(A se vedea și cat. nr. 2378 / 21524).

A fost restaurată în anul 1969 de V.Negruță și în 1983 de Ș.Donciu.

Bibliografie: Kondakov N. Iconografia Bogomateri, vol.I-II,SPb,1914-1915; Lazarev V.Vizantiiskaia jivopisi, M.,1971; Lazarev V. Istoria picturii bizantine, Vol.,II,Buc.,1980; Bouyer L. Le Trône de la Sagesse, essai sur la signification du culte marial, Paris, 1958



### **36. Iezechil zugravul. „Profeții David și Iezechil”**

Anul 1841

67 x 78

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 1555/18141

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” de la

## mănăstirea Căpriana

Două imagini bust, încadrate într-un oval neregulat. În partea stîngă este înfățișat David cu o carte închisă în mîna dreaptă , în chiton albăstriu - închis și mantie roșie, iar în stînga - profetul Iezechil, purtînd mantie de culoare albăstriu-deschisă. Deasupra nimburilor sunt executate inscripțiile respective. Fondul icoanei are un colorit cu nuanțe cafenii-ocriu. Ambii profeți dețin un rol important în istoria religiei iudaice de pînă la Hristos.

David, împăratul iudeilor (sec.10 î.e.n.), fiul păstorului Iesseu este cunoscut ca învingătorul lui Goliat, această luptă reflectînd lupta triburilor israeliene împotriva filistimlenilor. Poet și muzicant, oștean neînfricat, David a fost privelejiat la curtea regelui Saul, devenind ginerele lui. Însă regele invidios îl impune la nenumărate încercări, dorindu-i peirea. După moartea lui Saul în luptă cu filistimlienii David devine rege al Havronului (Iudeei), unde a domnit 40 de ani. Conform Evangheliei lui Matei (1,20-21), Iisus Hristos este descendentul direct al lui David.

Iezechil a cunoscut și alte performanțe, fiind autorul uneia din Biblii, scrise în timpul prizonieratului său la babiloneni (anul 587 î.e.n.), în timpul căruia profetul a avut o viziune despre apariția Domnului, descrierea urmată conținînd numeroase simboluri . Biblia lui Iezechil povestește și despre alte viziuni legate de concepția generală a autorului - ideea despre pedeapsă pentru idolatrie etc.

Icoana a fost restaurată în anul 1969 de E.Romanescu.



### 37. Iezechil zugravul. „Profeții Aaron și Moisei”

Anul 1840

70 x 80,5

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv.1554/18140

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” a mănăstirii Capriana ca parte componentă a iconostasului.

Sunt înfățișate imaginile bust ale profeților Aaron (stînga) și Moisei (dreapta). Cea din stînga este pictată în chiton albastru-închis și mantie roșie, ținînd într-o mîină o rulată desfășurată, în cealaltă - un sceptru. Moisei este reprezentat în chiton albastru și mantie cafenie, avînd în mîini o carte deschisă cu numere romane. Fondul e de culoare ocric. Figurile sunt înscrise într-o formă ovală cu ornament sculptat, acoperit cu aur.

Aaron- personaj din Testamentul vechi este socotit primul dintre preoți, fondatorul unei caste sfinte. Este fiul lui Avram și al lui Iohaved din generația lui Levii, frate al lui Moisei. S-a născut în timpul aflării evreilor în Egipt, iar în momentul exodului avea 83 de ani.

Aaron este ajutorul lui Moisei, asistîndu-1 în timpul minunilor: prefacerea toiagului în șarpe ; înflorirea lui etc. Moare la vîrsta de 123 ani, veșmintele și funcțiile, fiind transmise de către Moisei lui Elezar, moștenitorului său. În literatura biblică tîrzie Aaron devine "preotul ideal", "omul inocent" și "protector al poporului de la peire ".

Despre Moisei vezi adnotația la catalogul nr. 1409 / 6269.

Prezenta icoană face parte din ciclul imaginilor create

de călugărul Iezechiel pentru mănăstirea Căpriana în anii 1840-1841 și reprezintă un model tradițional al reprezentărilor, create de un autodidact, unde tendința de a imita pictura profesională se îmbină cu tradițiile icoanei populare basarabene.

Icoana a fost restaurată în anul 1982. Restaurator - Ș.Donciu

Bibliografie: Braniște E. Programul iconografic al Bisericii ortodoxe, Buc., 1975; Fuscns S. L Eglise, lieu de la celebration, în „Le Maison – Dieu”, nr.70, Paris, 1960; Ouspensky L. La Théologie de l'icône dans l'Eglise ortodoxe, Paris, 1902



**38.** Zugrav Iezechiel. Diptic „Înalțarea lui Hristos” și „Pogorîrea Sfîntului Duh”.

Anul 1841

61x84

Lemn ajurat, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1552/18134

Provine din biserica de iarna „Sfîntul Nicolae” a mănăstirii „Adormirea Maicii Domnului” din Căpriana.

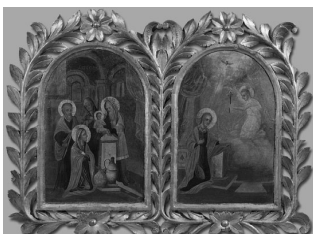
Restaurator - Vasile Negruță, anul 1969.

„Înalțarea lui Hristos” reprezintă o iconografie laconică a motivului, compoziția fiind statică și cu abateri evidente de la schema inițială. În prim-plan sunt înfățișați, în două grupe laterale, apostolii, următorul registru fiind completat cu figurile Maicii Domnului, în maforion albastru și mantie roșie (în stînga), de Iisus Hristos, în himation roșu și mantie albastră, iar în partea stînga este reprezentat Apostolul Petru. Figurile laterale sunt secundate de doi îngerii.

Cea de-a doua compoziție - „Pogorîrea Sfîntului Duh”



o reprezintă pe Maria, așezată pe tron, care constituie centrul simetric al scenei și apostolii, care sunt amplasați de ambele părți ale ei. Pe axa centrală în partea de sus, pe fundalul cerului de culoare albăstrie-ocrie este înfățișat un hulahub, simbol al Sfintei Treimi.



**39.** Zugrav Iezechil. Diptic „Întâmpinarea Domnului” și „Buna Vestire”.

Anul 1841

61x86

Lemn ajurat, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 1524/17928

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” de la mănăstirea Capriana.

A făcut parte din registrul praznicelor împărătești a iconostasului.

Restaurator: Eleonora Romanescu, 1969.

„Întâmpinarea Domnului” reprezintă imaginea pruncului Iisus în brațele lui Simion, ridicate de-asupra tetrapodului. În partea stînga se afla figurile Mariei, cu mainile încrucișate, urmată de Iosif și Ana. Scena cu figurile robuste este înfățișată în interiorul templului pe un fundal de culoare gri-întunecată.

Ca elemente suplimentare în prim-plan sunt pictate două vase: din lut și metal. Ca și alte scene din iconostas gama coloristică se bazează pe tonalități decorative foarte apropiate.

Aceiași gama coloristică este aplicată și în subiectul „Bunei Vestiri”. Maria, în rochie albăstrui-verzuie acoperită de un maforion roșietic este zugrăvită în genunchi în fața

unui pupitru, pe care se află o carte deschisă. În dreapta, coboară în zbor Arhanghelul Gavriil cu o floare în mâini. Scena este echilibrată prin intermediul draperiei verzui din dreapta, fundalul fiind vag și nedeșluit.

A se vedea și nr. inv. 3495/1342



**40.** Ioan Dămășcan zugrav. Iisus Hristos pe tron.

Anul 1822

60 x 110

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 2354/17564

Provine din biserica „Sfinții Voievozi” a satului Vorniceni, Călărași.

Icoana reprezintă schema tipică pentru asemenea compoziții iconografice: Iisus Hristos pe tron cu Evanghelia într-o mână, cu cealaltă binecuvântând. Tronul de factură barocă este destul de linear, diferențierea dintre el și fond constituind-o linia de contur, umplută cu culoare.

Lucrarea lui Dămășcan, atribuită de K. Rodnin ca operă a unui zugrav provincial are și calitățile imitării canoanelor picturii religioase de tip academic, care se sesizează în proporțiile alungite ale figurii, gama albastrui - verzuie a compoziției, care concomitent este și destul de laconică.

Iconografia tradițională, ce se referă la imaginile răspândite ale lui Iisus Pantocrator își are originile în arta bizantină din secolele XI-XII, iar în Țările Românești – din secolul al XIV-lea.

Comparativ cu operele respective ale lui Ioan Iavorschi sau ale zugravului Gherasim și Evtaf, icoana lui

I. Dămășcanu are un colorit spălăcit și nesemnificativ pentru asemenea motive.

Icoana poartă autograful :”...smeritul zugrav Ioan Dămășcanu”.



**41.** Autor anonim. Închinarea păstorilor

Anul 1830

31 x 26,5

Lemn , tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1510 / 17907

Provine din biserica „Intrarea în hram” din s.Dănceni.

Iconografia motivului este tradițională. În partea stîngă a icoanei sunt înfățișările celor 2 păstori, iar în dreapta se află figura Maicii Domnului îngenuncheată, în maforion roșu și rochie albastră și Iosif. În centru pe o pînza albă este reprezentat pruncul Iisus. Scena se petrece pe fundalul fragmentat al unei construcții de lemn și aproape este identică cu icoana ce are același subiect din s.Bîrnova (secolele XVIII-XIX), tratarea naivă a scenei și ambianța rustică basarabească, fiind mai accentuată în prima lucrare. Anume aceste particularități pot fi identificate în numeroase icoane, unde se promovează în detalii elementul narativ, ca parte indispensabilă a creației artistice a meșterilor populari.

Icoana din s. Dănceni reflectă integral particularitățile artistice ale icoanelor populare basarabene.

A se vedea și cat. nr. 1663 / 18853..

A fost restaurată în anul 1971 de V.Negruță



**42. Zugrav anonim. Maica Domnului cu Pruncul Iisus înconjurată de heruvimi**

Anul 1854

117 x 64,5

Pânză, ulei.

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1653 / 18843.

Provine din biserica s. Zastînca , (Soroca)

Pictura icoanei „Maica Domnului cu Pruncul” se datorează influențelor artei occidentale și apariția, în Basarabia, a unor artiști plastici cu studii academice. Acest lucru o demonstrează materialul utilizat (pânză, ulei) și abaterile evidente de la canoanele icoanei ortodoxe, având calitățile certe ale unui tablou consacrat madonei. Maforionul albastru și mantia roșie se folosește și în cazurile icoanelor cu tematica respectivă, însă tratarea formei, a volumului cu nuanțe și tonalități apropiate, situează această icoană în cadrul ambianței artei academice.

Pruncul Iisus în cămașă albă își înclină capul spre Maica Domnului, repetînd tipul iconografic al Eleusei. Pe fundalul de culoare albastrii- deschisă, cu nuanțe de ocru și verde sunt înfățișați șapte heruvimi .

Luînd în considerație că icoana a fost pictată cu ulei pe pânză, iar tratarea compozițională indică elemente profesionale, lucrarea poate fi considerată ca scenă de gen cu caracter religios.

(A se vedea și nr. de inv. 2011/6255; icoana „Maica Domnului Eleusa” de Vasile Alexandrov (1859) ș. a.

Pe verso s-a păstrat inscripția comanditarului: „Această icoană este a robului lui Dumnezeu Ionufrie din

strădania lui făcută la anu 1854 în 2 zile".



**43.** Zugrav anonim. Maica Domnului cu Pruncul Iisus.

Anul 1858, școală de pictură greacă (Athos).

58 x 39.

Tempera, lemn, ferecătură de argint.

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 2267/19828

Provine din s. Vadu-lui-Vodă (Chișinău).

Icoana de tipul Hodighitriei atestă în ambianța culturii basarabene circuitul valorilor creștine, care avea loc în toate timpurile, fiind demonstrate și de modele grecești, sârbe, rusești, inclusiv de proveniență poloneză și ucraineană, (icoanele din s. Camenca).

Veșmintele Mariei și ale Pruncului de culoare roșie și cafeniu deschise sunt prelucrate cu pliuri decorative fine, accentuate de linii mai întunecate.

De o deosebită expresivitate sunt chipurile Mariei și ale Pruncului, care emană blîndețe și gingășie.

Fundalul deschis al icoanei mai poartă pe alocuri urmele culorilor galbene ale aurului.

Pictura a fost acoperită cu o ferecătură de argint, pe care au fost imprimate monogramele „M.I” și „D.T”, urmate de anul executării : „1858” și locul unde a fost realizată argintăria – „Athos”.

Deoarece pictura icoanei este păstrată integral, putem presupune că ea a fost pictată mai timpuriu decît indică anul, aparținînd primei jumătăți a secolului al XIX-lea.



**44.** Vasile Alexandrov zugrav. Maica Domnului Eleusa.

Anul 1859

106 x 67cm

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 1628/18818

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s. Năpădeni (Ungheni)

Restaurator: Nina Șibaev, 1983.

Către mijlocul secolului al XIX-lea în Basarabia apar mai multe icoane pictate în manieră occidentală de artiști cu formație profesională. Opere conținând asemenea particularități au mai fost depistate în Ungheni (nr. inv. 2011/6255, s. Zastînca, Soroca, nr. inv. 1653/18843) ș. a. Diferența între ele se referă la faptul că V. Alexandrov acceptă o tratare cu semnificație dublă, îmbinând canoanele iconografice cu măiestria artistului academist.

Compoziția icoanei cu înfățișarea Maicii Domnului și a Pruncului oarecum deviază de la tradiție, scena fiind comprimată în partea inferioară.

Accentele și calitățile picturale se datorează tonalităților decorative ale veșmintelor Maicii Domnului (roșii și albastrui-verzui și a fundalului vag, indefinit de ocru-suriu).

Modelul iconografic are drept sursă scrierile hagiografice de pe timpul lui Ioan Damaschin (cca 675 – 753) și ilustrează strofe din imnurile mariale.

Iconografia Eleusei derivă din compozițiile cu Maica Domnului Hodigitria, Laudă Maicii Domnului etc. ( A se

vedea și „Maica Domnului cu Pruncul pe tron” de Evtaf zugravul, creată în 1810).

Modelarea chipurilor însă pare deosebit de fină, amintind vechea artă a icoanei bizantine din perioada Renașterii paleologe. Această se motivează și prin intermediul creării unor sentimente meditative sesizate în fețele Măriei și Pruncului

Ferecătura de argint cântărește 900 gr.

**45.** Zugrav anonim. Arhanghelii Gavriil și Mihail.

Anul 1869.

116,5x70

Lemn, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

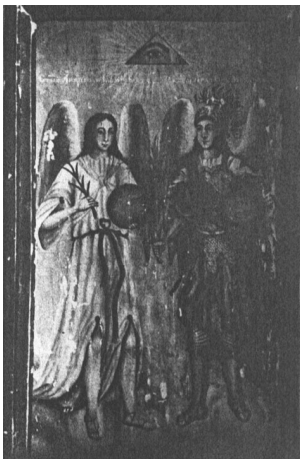
Nr. inv. 1650/18840

Provine din biserica „Sfinții Voievozi” din s. Malcoci (Orhei).

Restaurata în anii 1983-1984 de Vasile Negruța.

Fiind cunoscută existența a doua biserici în s. Malcoci - una de lemn cu hramul „Sfinții Arhangheli” (1797) înlocuită din anul 1913 cu o biserică nouă de piatră, icoana susmenționată a aparținut ca icoană de hram a edificiului de lemn.

Compoziția reprezintă figurile statuare ale arhanghelilor în veșminte de culoare deschisă (Gavriil), iar Mihail - în armura și coif, completate de atributele cerești: sabia de foc, sfera globului și o ramură de palmier. Fiecare dintre ei sunt înfățișați cu aripi. Pe axa centrală în partea superioară a icoanei se afla imaginea „ochiului atotvăzător” - simbolul lui Dumnezeu în cele trei ipostaze ale sale.



Pe vice-versa icoanei s-a păstrat o inscripție în slavona cu următorul conținut: „Сію святую икону в Малкочскую святоархангельскую церкви пожертвовал Кишиневский мещанин Василий Абрамов Белов 1869 года марта 20 дня”



**46.** Zugrav anonim. Sfânta Varvara.

Anul 1879.

101 x 70

Lemn, pânză, ulei

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 1428/17899

Provine din biserica s. Gordinești, Edineț.

Operă a unui pictor profesional „Sfânta Varvara” din Gordinești reprezintă o imagine în semifigură, cu tunică de culoare albastră deasupra purtând mantie roză.

În mîna dreaptă ea ține potirul, iar în stînga – sabia și ramura de mir. Fondul are culoarea cafeniu deschisă, acoperit de nori.

Ca și în alte cazuri Varvara poartă pe cap coroană. Spre deosebire de alte icoane cu același subiect în lucrarea de față lipsesc scenele narrative despre viața martirei și elementele principale – turnul cu trei ferestre, imaginea lui Hristos pe zid etc.

În partea de jos a icoanei este executată următoarea inscripție în limba rusă: „Cu stăruința soțiilor iubitoare de Hristos / Maria Perinova și a doua Marie / Margenova, 13 iunie, anul 1879 / sfințită de preotul localnic Constantin G: Loghin/:





**47.** Zugrav anonim. Sfântul Nicolae făcătorul de minuni.

Anul 1880.

87 x 38

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1997/6242

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s. Boroseni, Bălți.

Pe panoul alungit și îngust este pictată imaginea Sf. Nicolae în veșminte și mitră arhieresti, ținând în mîna stîngă Evanghelia închisă, iar cu dreapta ridicată – binecuvîntează. Mantia de culoare roșie acoperă odăjdiile de nuanță albăstrie pe care se evidențiază omoforul alb pictat cu cruci. Unghiul de privire de sus desparte pămîntul de cer cu o linie a orizontului în partea inferioară a icoanei.

Opera pictată de un pictor cu studii profesionale a fost depistată în biserica construită de cărămidă în anul 1845 de Teodor Căcianu.

Icoana, în partea de jos poartă și inscripția donatorului, care are următorul conținut, scris în limba română cu chirilică: „Această icoană ieste dăru... di... Scharlatachi Pîrciu, 1880 ianuarie 25”



**48.** Zugrav anonim. Învierea lui Hristos.

Secolul XIX.

27,2 x 20,4

Lemn, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 1440/17892.

Provine din biserica Sfântul Gheorghe din s.

Cogîlniceni.

Iisus Hristos în picioare, reprezentat în mișcare, ținând în mîna stîngă suportul steagului roșu, pe fondul căruia se vede o cruce malteză. Aceiași culoare posedă și voalul, care se desfășoară în spatele lui Iisus. De ambele părți ale figurii se ridică nori întunecați de fum. Icoana este pictată într-o manieră academistă.

Iconografia imaginii reprezintă o deviere de la tradiția creștină, unde Hristos se coboară la Limbi pentru a elibera de blestemul păcatului pe cei drepiți, trăitori înaintea sa. Motivul înfățișat însă este lipsit complet de momentele și detaliile cunoscute, caracteristice pentru acest subiect.

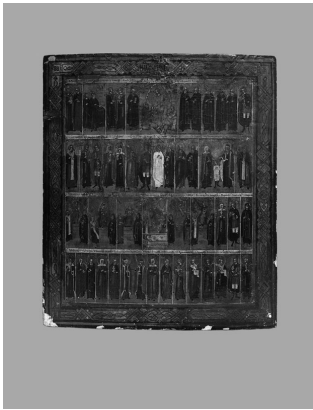
„Învierea” și „Coborîrea în iad” sunt două scene care au una și aceeași semnificație, preponderent întîlnindu-se în pictură în una și aceeași icoană, constituind două compoziții ce se intercalează. În cazul dat subiectul menționat este dezvoltat parțial, accentul fiind pus pe procesul care se va derula, fără a mai oferi și alte detalii.

Comparativ cu biserica răsăriteană motivele paralele în iconografia bizantină se concep ca imagini doar ale „Învierii”.

(A se vedea și cat. nr. 1664 / 18854 ).

A fost restaurată în anii 1970-1973 de Vasile Negruță, fiind consolidat stratul de culoare și completate pierderile de grund și pictură.

Bibliografie: Evdochimov P., Arta icoanei o teologie a frumuseții, Buc., 1992; Lazarev V., Istoria picturii bizantine, în 3 volume, Buc., 1980; Mouratov P., Les icones russes, Paris, 1927; Troubetzkoi E., Tri Ńtiuda o russkoi icone, Paris, 1965



#### 49. Icoană sinaxar „Sfinți de seamă”

Secolul XIX

60 x 47

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 1672 /18862

Provine din biserica "Nașterea Maicii Domnului" din s. Dolna.

Icoana reprezintă patru registre pe verticală registre lungi câte 3 compoziții cu 8 imagini divizate între ele , aurite ,fiecare pe orizontală, preluând tratarea miniaturală a chipurilor.

Primul registru reprezintă cinul sfinților: 1. Grigore, Vasile, Ioan; 2.Nicolae și Spiridon; 3.Azariu, Ioan și Chirul.

Al doilea - apostolii și evanghelistii: 1.Petru și Pavel; 2.Andrei și Filip; 3.Evanghelistii Ioan, Luca, Matei și Marc.

Registrul al treilea îi înfățișează pe martiri și vrăciuitori:

1.Gheorghe, Trifan și Dumitru; 2.Teodor, Haralambie și Panteleimon ; 3.Cei patruzeci de mucenici de la Sabasta

Același șir de subiecte continuă în registru al patrulea: 1.Varvara. Paraschiva, Irina; 2. Maria Egipteanca și Parascovia; 3.Sava, Eliferiu și Feodosii.

Toate inscripțiile din registre cu excepția uneia - din scena a 12-a sunt executate cu caractere de litere grecesti, ultima fiind în slavonă.

Icoana reprezintă o modificare iconografică esențială a iconografiei ortodoxe, preluate din diferite izvoare și

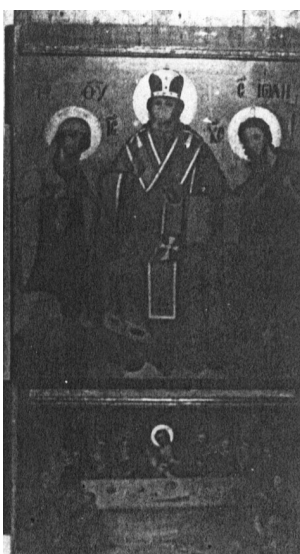
fuzionate în icoana menționată.

Drept surse ar fi putut servi iconografia sfinților părinți viețile evangheliștilor și ale apostolilor, ale sfinților martiri și lecuitori de boli, imaginile cărora se perindă în arta bizantină din secolele V-XI.

În ceea ce privește scena "Cei patruzeci de mucenici de la Sabasta" originile ei se depistează în frescele sârbești de la Sopoceni, biserica "Sfânta Treime", în transeptul de nord, cca 1265.

Icoana a fost conservată în anul 1984 . Restaurator - A.Roșca.

Bibliografie: Biblioteca hagiographica greaca, Ed.a II-a, vol.III, Bruxelles, 1957; Delehaya H. Les origines du culte de martyrs, Ed. a II-a, Bruxelles, 1933; Lazarev V. Istoria picturii bizantine, vol.II, Buc., 1980



**50.** Zugrav anonim. Diptic: „Deisis” și „Cina cea de taină”.

Secolul XIX.

133 x 69,5

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1553/18138

Provine din biserica satului Climăuți.

Icoana reprezintă o fuziune a două tipuri iconografice care făceau parte din iconostasul oricăror biserici: „Deisis”, ce figura în ultimul registru al catapetesmelor și „Cina cea de taină”, care figura în rîndul praznicelor: O asemenea combinație a motivelor se întîlnește rar, dar au explicație în faptul că icoana este opera unui zugrav de la țară, pentru care, succesiunea și ordinea subiectelor aveau

rînduiala sa.

Oarecum în icoană domină compoziția cu „Deisis” cu figurile scunde ale lui Hristos (în centru), cadrate de semifigurile Maicii Domnului și Ioan Botezătorul.

Compoziția este dominată de chitonul roșu al lui Iisus, maforiul roșu al Mariei și mantia verzuie al lui Ioan.

Compoziția miniaturală a „Cinei cea de taină” situată în registrul de jos are un model iconografic frecvent întâlnit, unde centrul compozițional îl alcătuiește figura lui Hristos, alăturat aflîndu-se Ioan, iar în partea dreaptă, întors cu spatele spre privitor este amplasată imaginea lui Iuda cu punga de arginți în mâini.

Icoana a fost restaurată de Vasile Negruță în anii 1969-1970.



**51. Zugrav anonim. Sfînta Varvara cu scene din viață  
Secolul XIX**

102 x 67

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1574/18277

Provine din biserica „Nașterea Maicii Domnului” din s. Țareuca.

Descoperită într-o biserică, care a fost construită de piatră în anul 1915 icoana „Sfînta Varvara cu scene din viață” a aparținut unei biserici mai vechi de lemn din aceeași localitate.

Ca și alte opere cu subiecte identice, cum ar fi cele din s. Rașcov, s. Cogîlniceni sau Năpădeni, compoziția repetă schema tradițională, amplasînd chipul muceniței în centru, iar pe cîmpuri-scene din viață. În dependență de structura

compozițională scenele deviază de la 6 (ca în icoana de la Năpădeni) la 14 (Rașcov) 18 sau 24 din icoanele respective ale Muzeului Național de Istorie sau din s. Cogîlniceni.

Icoana din s. Țareuca conține pe margini 20 de scene încadrate în oval, ce descriu detaliat calvarul muceniței. În reprezentarea noastră compoziția centrală repetă imaginea din Cogîlniceni, Varvara fiind înfățișată în haine împărătești, cu coroană pe cap, ținând în mâini o crenguță de mir și o carte deschisă.

Pe planul doi este reprezentată o biserică cu o singură cupolă.

Alte atribute caracteristice pentru imaginea Varvarei în icoană sunt potirul și sabia.

Pe reversul icoanei s-a păstrat inscripția: 1897, care, după părerea restauratorilor a aparținut ultimei repictări.

Curățită și restaurată în anul 1971 de Vasile Negruță.



**52.** Zugrav anonim. Sfânta Muceniță Varvara.

începutul secolului al XIX-lea

87x57

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice

Nr. inv. 1492/17911

Provine din biserica Adormirea Maicii Domnului a satului Rașcovo (Bălți).

Deoarece biserica amintită mai sus a fost construită din piatră în anul 1892, se poate presupune că icoana a aparținut unei alte biserici din localitate.

Sfânta Varvara este înfățișată în dreptunghiul central al icoanei, într-o tunică de culoare albastrui-întunecată, acoperită de o mantie vișiniu-cafenie. În mâna dreaptă ține

Potirul (simbolul Sfântului Potir) iar în cea stângă - o sabie, simbolul martirajului.

Câmpul icoanei este completat cu 14 scene hagiografice, care descriu cele mai importante evenimente din viața martirei: turnul din Heliopolis, întemnițarea, spargerea zidului pentru cea de-a treia fereastră, zugrăvirea crucii, biciuirea etc.

Cu tratare plastică, opera reprezintă un model tipic de pictură țărănească, care încearcă să imite iconografia tradițională caracteristică pentru icoanele pictate de artiști profesioniști.

Anume acestui fapt se datorează gama coloristică sumbră cu sclipiri de cer albăstriu întâlnit cu regularitate în fiecare scenă a ciclului hagiografic.



**53. Zugrav anonim. Sfânta Muceniță Varvara.**

Secolul al XIX-lea

99x66

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice

Nr. inv. 1629/18819

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” a s. Năpădeni (Ungheni).

Restaurator: Elena Grigorașenco, 1983-1984.

Icoana „Sfânta Muceniță Varvara” face parte din operele târzii ale picturii medievale. Judecând după procedeele artistice aplicate în tratarea formei și a volumului icoana poate fi datată cu anii de construcție a bisericii, care a fost finisată în anul 1881.

În pictură se evidențiază calitățile coloristice ale fondului, cu nuanțe, caracteristice influențelor artei

profesioniste și lipsa rigidității în structura compozițională. Aceste momente se referă la scenele, în număr de 6, intercalate printre ovalul central, de mărime considerabilă și cele 6 mici repartizate respectiv în partea superioară și interioară a icoanei, ce reprezenta hagiografia Sfintei.

Accentul principal îl deține imaginea Varvarei înscrisă în „tondo” în mantie roșie și dalmatică, ce amintește armura medievală, amplasată pe fundalul unui peisaj cu turn, copaci și cer azuriu. Iconografia este respectată și vis-a-vis de detaliile descrise în hagiografia martirei - sabia, potirul, Biblia și coroana pe cap, integrând una dintre cele mai populare chipuri în icoana basarabeană din secolul al XIX-lea.



**54.** Zugrav anonim. Iisus Hristos pe tron blagoslovind  
Secolul XIX.

97 x 64.

Lemn, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 1546/18135.

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s. Nimoreni, Chișinău.

Icoana a făcut parte din catapeteasma bisericii și îl reprezintă pe Hristos pe tron, alcătuit din forme specifice ale stilului baroc, vopsite în culoare verzui-închisă și ocră deschisă, accentuate de linia bine conturată. Poartă veșminte pictate în roșu (chitonul) și verzui-albăstrii (himationul). Hristos binecuvîntează cu mîna dreaptă, iar în stînga ține o carte deschisă pe care este scris în chirilică cuvintele „Veniți, blagosloviți...”

Formele de factură barocă ale tronului sunt repetate în



desenul expresiv al pliurilor himationului.

Structura compozițională și proporțiile bine stabilite identifică icoana ca operă a unui pictor profesionist.

A fost restaurată în anul 1970 de Eleonora Romanescu.



**55.** Zugrav anonim. Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron.

Secolul XIX.

97 x 64.

Lemn, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 1436/17891

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s. Nimoreni, Chișinău.

Ca și icoana precedentă – Iisus Hristos pe tron blagoslovind, opera de față poartă amprentele manierei stilistice ale unuia și aceluiași autor și a fost parte componentă a iconostasului bisericii. Dar, spre deosebire de prima, elementele stilului baroc sunt concentrate în formele tronului, pliurile odăjdiilor fiind tratate mai liniștit. Această impresie se datorează matorionului de culoare roșie unde aproape lipsesc accentele contrastante dintre umbră și lumină.

Specific pentru ambele lucrări este caracterul linear al picturii, ce poartă influențele gravurii pe lemn. Îndeosăbi aceste momente se reflectă în tonurile icoanelor, unde linia de contur domină paleta coloristică, care joacă un rol secundar.

A fost restaurată de Eleonora Romanescu în anul 1970.



**56. Zugrav anonim. Sfântul Ierarh Nicolae**

Secolul XIX.

97,5 x 65,3

Lemn, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 1435/17889

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s. Nimoreni, Chișinău.

Sfântul Nicolae este reprezentat în odăjdii arhiepiscopale, în sacos de culoare roșietic-deschisă și omofor decorat cu cruci, binecuvântînd cu mîna dreaptă, în stînga ținînd evanghelia închisă.

Gama cromatică a icoanei este asemănătoare cu coloritul celorlalte trei, depistate în aceeași biserică.

Figura Sfântului Nicolae cu mitră pe cap indică faptul că el este reprezentat conform canonului „de iarnă”. Lipsa imaginilor Maicii Domnului și a lui Iisus Hristos în partea de sus a icoanei, constituie o particularitate specifică a lucrărilor cu această tematică, întîlnite adeseori în Republica Moldova.

În conformitate cu izvoarele hagiografice tipicul iconografic al arhiepiscopului de Niceea se constituie în arta bizantină din secolele XI-XIII și reprezintă două tipicuri principale: „de iarnă” – cu mitra pe cap și „de vară” – fără mitră.

Imaginea Sfântului Nicolae reprezintă o sinteză a hagiografiei ierarhului cu tradițiile populare folclorice.

Icoana a fost restaurată de Eleonora Romanescu în anul 1970.



**57. Zugrav anonim. Învierea lui Hristos.**

Secolul XIX.

32 x 25

Lemn, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 1434/17889

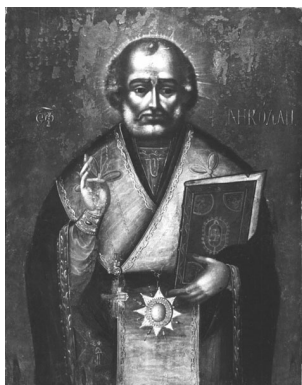
Provine din biserica „Sfântului Nicolae” din s. Nimoreni, Chișinău.

Pictura icoanei repetă compoziția întâlnită într-o altă operă din această perioadă, aflată în colecțiile Muzeului de Arte, provenită din biserica „Sfântul Gheorghe” a satului Cogîlniceni (Orhei) cu nr. de inventar 1440/17892. Unele abateri se referă la racursiul corpului (în icoana din Nimoreni corpul lui Hristos este răsucit spre stînga, iar în cea de la Cogîlniceni – spre dreapta).

Concomitent, în „Învierea lui Hristos” de la Nimoreni mai apare încă un personaj – în colțul de jos din stînga este înfățișat un înger ce ține în mâini capacul sicriului.

Scena se petrece pe un fundal de culoare albastrui – întunecată (pămîntul) și nuanțe de albastru deschis și ocru-rozoviu (cerul).

Icoana a fost restaurată de Vasile Negruță în anii 1970-1971



**58. Zugrav anonim. Sfântul Nicolae.**

Secolul XIX.

78 x 57.

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 2028/6252

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” a s. Boroseni,

Bălți.

Icoana reprezintă iconografia tradițională a sfântului, înfățișată pînă la brîu, cu Evanghelia într-o mînă, binecuvîntînd cu alta. Nimbul din spate este razant. Inscripția din partea superioară a icoanei este scrisă în limba greacă (Oagios Nicolao), iar textul de pe evangheliie în limba romînă cu litere chirilice.

Judecînd după procedeele plastice utilizate – desenul fin al cutelor mantiei, pictura mîinilor și a feței tratate în volum cu ajutorul tonurilor și semitonurilor, icoana, posibil a fost pictată în unul din atelierelor grecești.

Din compoziția icoanei lipsesc semifigurele Maicii Domnului și a lui Iisus Hristos, care de obicei sunt elemente obligatorii ale modelului iconografic.



**59.** Zugrav anonim. Iisus Hristos și Samariteanca.

Secolul XIX

58 x 50

Lemn, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 1493/17914

Provine din biserica Sfîntul Nicolae a s. Boroseni, Bălți.

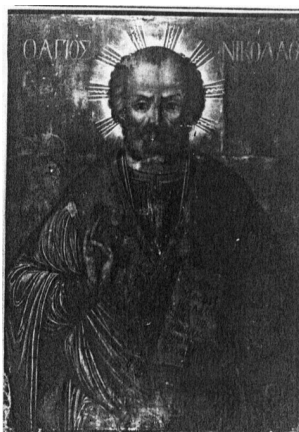
Icoana reprezintă o scenă care se petrece în umbra unui copac, lîngă o fîntînă pe fundalul muntelui, în vîrfurile cărui se zăresc fortificațiile orașului.

În pictură modelarea formei și a volumului este redată prin corelațiile de umbră și lumină. Datorită tratării scenei se percepe ca o compoziție de gen, caracteristică artiștilor plastici din secolul al XIX-lea.

Subiectul înfățișat ilustrează capitolul 4 al Evangheliei

lui Ioan, cînd Hristos cu ucenicii săi se îndreaptă spre orașul Samaria „să cumpere merinde”, oprindu-se la fîntîna „lui Iacov”. Zidurile orașului se zăresc în vîrfurile muntelui, fiind amplasat pe axa simetrică a compoziției.

În partea superioară a colțului stîng al icoanei se află inscripția: „Cînd au venit Dumnezeu Hristos la puțul lui Iacov”.



**60.** Zugrav anonim. Sfîntul Ierarh Nicolae.

Secolul XIX

88 x 67,5

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 1671/18861

Provine din biserica „Sfîntul Nicolae” din s. Boroseni, Bălți.

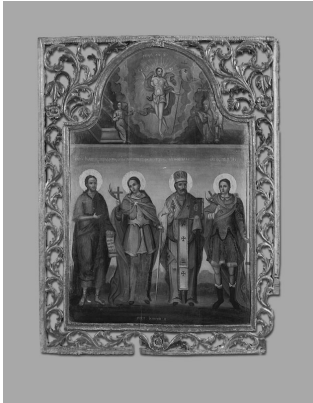
Icoana reprezintă unul din cele mai desfășurate modele iconografice consacrate Sfîntului Nicolae, hagiografia căruia se constituie în Bizanț în secolele XI-XIII. Subiectul reflectă epizodul instalării Sf. Nicolae în calitate de episcop al orașului Myra din Lichia (sud-vestul Asiei Mici), fiindu-i, în mod miraculos transmise de Hristos și Maica Domnului însemnele episcopale: omoforul și Evanghelia.

Figura sfîntului este redată frontal cu mitră pe cap, în odăjdii de culori decorative (sacosul este roșietic, ornamentat cu flori, omoforul are culoarea verde și e decorat cu cruci și ornament floral). În spatele său se află semifigurele lui Iisus Hristos cu Evanghelia (în stînga) și a Maicii Domnului cu omoforul pe mîini (în dreapta).

Imaginea are în calitate de fundal un peisaj marin cu

două corăbii (în partea de jos), câteva edificii bisericesti (pe linia de mijloc) și cerul albăstriu înnoirat pe care plutesc semifigurele lui Hristos și a Maicii Domnului.

Icoana a fost restaurată în anul 1983 de Ștefan Donciu.



**61.** Zugrav anonim. Învierea lui Hristos cu imaginile sfinților Ioan, Ecaterina, Nicolae și Gheorghe.

Anul 1828

85,5 x 65

Lemn ajurat, tempera.

Muzeul Național de arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 1522/17913

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” a s. Boroseni, Bălți.

Icoana este compartimentată în două registre, cel de sus reprezentând scena „Învierii lui Hristos”, iar cel de jos - figurile lui Ioan (cu un sul de hîrtie desfășurată în mînă) urmat de Ecaterina, îmbrăcată în armură (cu crucea și sabia în mîini) și Nicolae în veșminte episcopale, ultima figură aparținîndu-i Sfîntului Gheorghe, înfățișat în armură cu crucea și sulița în mîini.

Subiectul „Învierii” reprezintă versiunea iconografică utilizată în occident, unde Hristos înconjurat în aureolă iese din mormînt, fiind secundat de imaginile celor trei mironosițe (în stînga) și de înger (în dreapta).

Lucrarea impresionează prin calitățile sale picturale deosebit de fine și armonia proporțiilor.

În partea de jos pe centru cu culoare albă este făcută următoarea inscripție: 1828 ianuarie: 10.

Icoana a fost restaurată în anul 1973 de Aurel Roșca.



**62. Zugrav anonim. Sfântul Ioan Oșteanul.**

Secolul XIX.

39,5 x 28

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1528/18143

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s. Boroseni, Bălți.

Iconografia Sfântului Ioan Oșteanul este mai puțin cunoscută în arealul artei românești, acest subiect fiind mai popular în arealul ortodox din Rusia și Ucraina.

Ca tratare, această icoană care-l reprezintă pe Ioan Oșteanul este o operă a unui zugrav popular, lucru ce se face remarcat de lipsa unor proporții bine determinate și de tratarea naivă a picturii, asemănătoare cu icoanele pe sticlă din nordul Bucovinei. Originile folclorice ale icoanei sunt subliniate și de ornamentul floral amplasat în partea de sus.

Ioan Oșteanul face parte din categoria sfinților militari și este considerat drept protector al celor obidiți de atentatele hoților.

În conformitate cu calendarul ortodox ziua Sfântului se sărbătorește la 30 iulie pe stil vechi.

Restaurator – Ștefan Donciu, anul 1982.



**63. Zugrav anonim. Sfântul Haralambie, Maria Magdalena și Maica Domnului cu Pruncul.**

Secolul XIX

61 x 70,5

Lemn, tempera

Muzeul Național de arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1630/18820

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s. Boroseni, Bălți.

Biserica „Sfântul Nicolae” din Boroseni a fost construită de cărămidă în 1845 de Teodor Cacianu. Aici în iunie 1971 au fost depistate 11 icoane inclusiv și cea menționată mai sus.

Maniera în care a fost pictată icoana ține de arta naivă, iar subiectul iconografic este o invenție a meșterului popular, care a îmbinat în compoziție trei subiecte diverse.

Haralambie, de exemplu, episcop al Magneziei era considerat în Moldova medievală protectorul oamenilor împotriva ciumei, iar compoziția „Maica Domnului cu Pruncul Iisus” constituie un subiect iconografic aparte.

Imaginea Mariei Magdalena cu cupa în mâna stângă (simbolizează Sfântul Potir cu Vin) corespunde iconografiei sfintei mironosițe.

Icoana a fost restaurată de Elena Grigorașenco în anul 1983.



**64.** Autor anonim. Hristos Pantocrator

Secolul

Lemn, tempera

79 x 55,5

Muzeul Național de Arte Plastice din

Nr. inv. 1095

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s. Boroseni.

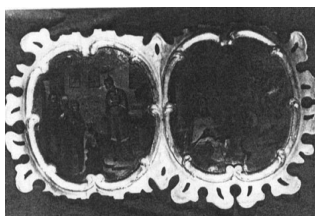
Iisus Hristos bust, cu mina dreaptă ridicată în semn de binecuvântare, stânga, ținând cartea deschisă a Noului Testament. Himationul e de culoare roșie, acoperit de nuanțe verzui. Veșmântul este prelucrat cu linii aurite pe deasupra culorii de bază (assist).



Hristos Pantocrator este una dintre cele mai răspândite imagini iconografice, fiind reprezentat în calota din spațiul central al naosului în biserica creștină. Iconografia imaginii apare mai întâi în mozaicuri și fresce bizantine încă în secolele IX-XI. Printre primele imagini de acest tip figurează în mozaicurile , din catedrala Sfânta Sofia din Constantinopol, (886-912), urmată de Sfânta Sofia din Kiev (1042-1046), cel mai cunoscut fiind chipul Pantocratorului din Catedrala Cefalu (Sicilia, 1148), iar în Țările Române - din secolul al XIV-lea (Biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, cca 1360).

În icoane imaginea Pantocratorului se urmărește din secolul XIII în arta rusă.

Bibliografie: Brehier L. L'art chrétien et son développement iconographique, Paris, 1928; Lazarev V. Istoria picturii bizantine, în 3 vol., Buc., 1980; Lazarev V. Visantiiskaia jivopisi, M., 1971



**65.** Zugrav anonim. Diptic "Prezentarea Maicii Domnului în templu" și "Buna Vestire"

Secolul XIX

Lemn ajurat, tempera

34 x 64,5

Muzeul Național de Artă Plastică din

Nr. inv. 1996 / 6247

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s.Boroseni și a fost parte componentă a tîmplei iconostasului, consacrat praznicilor împărătești.

1."Prezentarea Maicii Domnului în templu". În centru, în prim-plan Maria de 3 ani stă în fața arhiereului Zaharia, care o binecuvîntează. În partea stîngă se află părinții săi, Ioachim și Ana cu Elizaveta. Fundal de arhitecturi în

culise. Pictată într-o gamă coloristică verzuie, în partea de sus se citește inscripția „Intrarea în hram”.

## 2. "Bunavestirea"

Reprezintă momentul în timpul căreia Maria, aflându-se în casa lui Iosif la Nazaret în Galileia, primește de la arhanghelul Gavriil vestea, că va fi mama lui Hristos, zămislit prin puterea Sf. Duh (Evanghelia lui Luca și Protoevanghelia lui Iacov). Scena reprezintă o deviere de la canoanele tradiționale, Maica Domnului fiind amplasată în partea stângă, iar Arhanghelul Gavriil - în dreapta. În partea de sus a icoanei se vede inscripția: „Blagoveșcenie”.

Ambele subiecte fac parte din cele 4 sărbători mari (altele două - "Nașterea Maicii Domnului" și "Adormirea Maicii Domnului"). Scenele se întâlnesc aparte sau incluse în cicluri.

Cele mai timpurii imagini iconografice consacrate temei "Prezentarea Maicii Domnului în templu" datează din secolul XIV și apare la periferiile artei bizantine în Serbia ( Vezi și fresca din biserica „Sfântul Ioachim și Ana" de la Studenița).

Tipul iconografic al „Bunavestirii” are origini mai îndepărtate, constituindu-se în secolul 3 , în catacombele Priscillei și în mozaicurile bazilicei Santa Magiore din Roma (sec.5). Se tratează diferit în Evanghelia lui Luca - în casa lui Iosif , iar în Protoevanghelia lui Iacov - lângă unica fântână din Nazaret.

Bibliografie : Lazarev V. Istoria picturii bizantine , Buc. , 1980; Leclerque H. La vie chretienne primitive, Paris, 1928; Braniște E. Liturgica generală, Buc., 1993; Bouyer L. Le Trone de

la Sagesse, essai sur la signification du culte marial, Paris, 1957



**66.** Zugrav anonim. Botezul lui Iisus Hristos.

Prima jumătate a secolului XX.

32 x 46

Lemn, ulei.

Muzeul Național de arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 3494/1273

Provine din biserica „Adormirea Maicii Domnului” din Rîșcani.

Icoana a fost depistată în biserica de piatră, construită în 1858 de Gheorghe Rîșcanu.

Motivul tradițional îl reprezintă pe Hristos în apele Iordanului binecuvîntat de Ioan Botezătorul (în dreapta) și secundat de doi îngeri. Deasupra compoziției este înfățișat hulubul – simbol al Sf. Duh. Avînd în partea de sus o formă semirotundă, se presupune, că icoana a fost inclusă în iconostas. Gama cromatică deschisă, dominată de coloritul cald al compoziției și redarea veridică a imaginilor atribuie această icoană unui artist plastic profesionist, de la începutul secolului XX.



**67.** Zugrav anonim. Adormirea Maicii Domnului.

A doua jumătate a secolului XIX.

29 x 24,5

Lemn, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 3487/1236.

Provine din biserica „Nașterea Maicii Domnului” din s. Țareuca.

Subiectul icoanei face parte din ciclul celor 12 praznice și de regulă era inclusă în componența

catapetesmei.

Icoana din Țareuca, operă a unui zugrav popular, reprezintă figura Maicii Domnului înconjurată de 10 apostoli.

Tratarea compoziției prin intermediul luminii și umbrei în redarea volumului reflectă influența artei laice.

Modul stîngaci de a dispune aproape frontal figurile și discordanța proporțiilor, atribuie icoana unui model de creație rustică.



**68.** Zugrav anonim. Profeții Isaia, Ioan și Ghedeon.

Secolul XIX.

54,5x36

Lemn, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 3475/1211

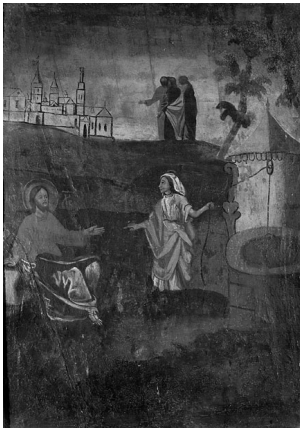
Provine din biserica s. Trifești, Șoldănești.

Mai păstrînd urmele decorului sculptat în lemn, icoana formată din două ovale intercalate, a aparținut iconostasului bisericii.

Ea reprezintă o compoziție din trei figuri cu chipurile profeților Isaia, Ioan și Ghedeon. Primul are chiton albastru și mantie roșie, Gedeon din dreapta – armură militară, iar în spatele lor – Ioan poartă chiton verzui.

Disponerea frontală și dispropoziția vădită a figurilor cu capul exagerat de mare și corpurile mici atribuie această icoană penelului unui zugrav popular din mediul rural.

Același lucru se referă și la modalitățile de interpretare ale picturii, care imită stîngaci redarea formei și a volumului cu ajutorul clarobscurului în tratarea chipurilor și a vestimentației.



**69.** Zugrav anonim. Iisus Hristos și Samariteanca.

Secolul XIX.

71 x 54.

Lemn, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 1651/1884

Provine din biserica „Sfântul Dumitru” din s. Bîrnova, Edineț. Repetînd motivul „Iisus Hristos cu Samariteanca” (vezi nr. inv. 1493/17914), unde artistul a tratat cu veridicitate scena de gen, icoana din Bîrnova reprezintă o altă fațetă, fiind opera unui meșter popular autodidact de la țară. Desenul și pictura stîngace, imitarea neprofesionistă a formei și volumului, și concomitent, dialogul dintre Hristos și samariteancă, care se produce cu ajutorul gesturilor, pozelor figurilor, integrează compoziția în ambianța tradițională a icoanelor populare.

Icoana este compartimentată în două scene: în prim-plan sunt amplasate figura așezată a lui Hristos; în centru – samariteanca, care scoate apă și pe aceeași linie – fîntîna. Planul doi conține figurile a trei apostoli, care se îndreaptă spre Samaria, care este doar schițat cu pensula. Îndeosebi de expresiv sunt pictate fețele lui Hristos (calmă) și a samaritencei, care redă șovăiala și totodată – uimrea întrebătoare a gesturilor.



**70.** Zugrav anonim. Sfînta Varvara cu scene din viață

Secolul XIX

107x68,5

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1548-181

Provine din biserica „Sfântul Dimitrie” din s.Cogîlniceni.

Sfânta Varvara este înfățișată în picioare, cu Evanghelia deschisă în mîna stîngă, în dreapta ținînd o ramură de mir. Poartă himation cafeniu, albăstrui tivit pe margini cu aur și mantie roșie decorată bogat. Pe cap poartă o mică coroana. Sub picioare se află o sabie. Fundalul e acoperit cu culoare cafeniu-verzuie . În partea dreaptă se vede o biserică în trei niveluri, cu acoperiș roșietic. Chenarul icoanei se constituie din 24 de scene din viața sfintei.

Ciclul de motive cuprinde diverse perioade de timp din viața Varvarei. Cel inițial se referă la viața martirei pînă la apariția primei viziuni a lui Hristos și inițierea sa la creștinism. Următorul laitmotiv este consacrat primelor interogatorii ale lui Dioscur, construcției turnului ,unde a fost întemnițată și schinjită. Alte scene cuprind imagini cu torturile la care este supusă Varvara, ultimele ilustrînd „Înălțarea Varvarei,,.

Conform izvoarelor hagiografice, moaștele sfintei Vavara au fost aduse la Constantinopol în secolul VI, iar în secolul XII fiica lui Alexei Comnin, principesa Varvara, căsătorită cu kneazul Mihail Iziaslavici le-a luat la Kiev, unde s-au aflat în catedrala „Vladimir”. (A se vedea și nr.1492/17911).

Starea icoanei este satisfăcătoare.

Bibliografie : Paschini P., Santa Barbara. Note agiografice, Roma, 1927



**71. Zugrav anonim. Visul lui Iacov.**

Secolul XIX.

84 x 66

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1430/17885

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s. Nimoreni, Chișinău.

Din punct de vedere stilistic icoana „Visul lui Iacov” are maniera picturală specifică și altor icoane, depozitate în această biserică – „Jertfirea lui Avraam”, „Minunea Sfântului Nicolae” și „Distrușterea Sodomei și Gomorei”.

Comparativ cu „Visul lui Iacov” din s. Tabani (1822, nr. inv. 1494/17916) icoana din Nimoreni reprezintă o iconografie apocrifă, devierile referindu-se la poziția verticală a scării pe care se coboară îngerii și apariției imaginii îngerului pe pământ.

Cele nouă icoane depistate de muzeografi în anul 1970 la Nimoreni în biserica de piatră „Sfântul Arhanghel Mihail” (1916) au aparținut anterior altor două biserici de lemn, prima fiind cu hramul „Sfinții Voievozi” construită din nuiete în 1791 și urmată de „Sfântul Nicolae” de lemn, ridicată în anul 1881.

Toate cele patru icoane, inclusiv și „Visul lui Iacov” au fost averea primei construcții, dar după toate probabilitățile au fost pictate în prima jumătate a secolului XIX.

Utilizarea unui colorit sonor, uneori chiar strident sunt particularități distincte al întregului ciclu de icoane depistate în biserica satului Nimoreni.



## 72. Zugrav anonim. Arhanghelul Mihail

Secolul XIX

Lemn, tempera

97 x 65

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 1421/17884

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s. Nimoreni, Chișinău

Reprezintă figura în picioare a arhanghelului în veșminte antice acoperite pe piept cu armuri. Tunica verzui-albăstrie este completată cu o mantie roșie, care coboară pînă în jos.

În mîna dreaptă ridicată Arhanghelul Mihail ține o sabie, cu stînga susținînd, la nivelul brațului - sfera pămîntească.

Este înfățișat stînd pe nori de culoare albăstriu-deschisă. Coiful de pe cap este luminat de culoarea galbenă a aureolei. În spatele său sunt pictate aripile.

Icoana „Arhanghelul Mihail” are aceleași dimensiuni (aproximativ 97 x 65 cm.) și aceeași manieră stilistică ca și celelalte trei depistate la Nimoreni : „ Sfântul Ierarh Nicolae”, ”Iisus Hristos pe tron blagoslovind” și „Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron”. Analiza paleografică a textelor și dispunerea lor în partea centrală de sus confirmă această presupunere, precum și faptul că ele au fost realizate pentru biserica de lemn, construită în anul 1881.

Cîmpul icoanelor este încadrat de o dungă de culoare întunecată.

Cunoscutul istoric de artă K.Rodnin o datează din



secolul XVIII.

Pictura icoanei a fost conservată în anul 1970.  
Restaurator -E. Romanescu.



**73.** Zugrav anonim. „Distrugerea Sodomei și Gomorei”

Secolul XIX

83 x 65

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1634/16824

Provine din biserica "Sfântul Nicolae" din s.Nimoreni.

În centrul compozițional este reprezentată figura Arhanghelului Mihail în mantie roșie, coborînd pe nori, cu o suliță lungă, ce aprinde focul la fundalul celor două clădiri înclinate, care simbolizează denumirile orașelor distruse. Cerul e de o culoare albastrui-aprinsă, iar pământul este pictat cu verde și verde-întunecat.

Pe marginea de sus a icoanei este executată în roșu inscripția:”Peirea Sodomei și Gomorei”.

Subiectul dat este amintit în Testamentul Vechi, în legătură cu distrugerea orașelor Sodoma și Gomora, care ulterior au devenit sinonime ale păcatelor nemărginite, pedepsite de mînia dumnezeiască. Biblia localizează aceste două orașe lîngă "Marea Sărată", aparținînd anterior Elamului.

Legenda despre Sodoma și Gomora are posibil, origini istorice, fiind reflectate în textele cuneiforme din Ebl (Tel-Mardih), datate cu jumătatea mileniului III î.e.n. Despre catastrofa petrecută în aceste locuri, în regiunea Mării Moarte, amintesc Strabon, Iosif Flaviu și Tacit,

identificînd-o cu începutul mileniului II î.e.n.

Textul biblic nu corespunde cu motivul iconografic al icoanei, care descrie sosirea îngerilor în Sodom și primiți în casa lui Lot, nepotul lui Avraam, familia căruia s-a salvat din orașul, asupra căruia Dumnezeu a turnat ploaie cu pucioasă și foc.

Subiectul reprezentat este specific pentru categoria icoanelor populare, ca viziune și tratare picturală.

A fost restaurată în anul 1970 de E.Romanescu.



**74.** Autor anonim. Minunea Sfîntului Nicolae. (Ierarhul Nicolae salvează de la moarte pe cei 3 condamnați nevinovați).

Secolul XIX

82 x 64,5

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr.inv. I4f2/17886

Provine din biserica „Sfîntul Nicolae” din s.Nimoreni

Reprezintă o imagine de artă populară.

În centru, pe fundalul unui fragment de clădire cărămie se află o figură bărbătească, care ține în mîna stîngă o sabie ridicată. În partea dreaptă se află figurile celor trei nevinovați.

Sus, pe fundalul cerului este înfățișat Nicolae în sacos roșu, coborînd în jos pe nori reținînd cu mîna vîrfurile sabiei ridicate. Toate chipurile reprezentate au o tratare primitivă a fețelor.

În partea de sus, cu culoare roșie, se află inscripția:”S. Ierarhul Nicolae au izbăvit pe cii trii boeri dila moarte”

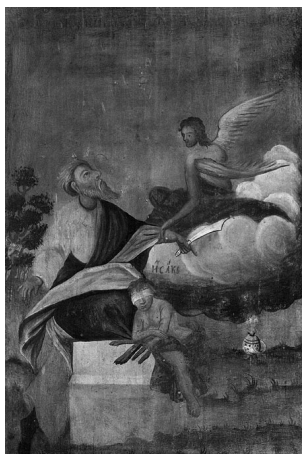
Evenimentul înfățișat se referă la timpurile lui

Constantin cel Mare și despre condamnarea celor trei orășeni nevinovați din orașul Mira. Nicolae smulge sabia din mâinile călăului, demascându-l în public pe judecătorul mituit. Este unul dintre chipurile, ce țin de tradițiile folclorice, fiind sinonimul lui Moș Gerilă, Santa Claus etc. Iconografia Sfântului Nicolae s-a constituit în arta bizantină din secolele XI-XIII

(A se vedea și cat. Nr.1666/18856 ).

A fost restaurată în anul 1970 de E.Romanescu.

Bibliografie : Anrih G. Hagios Nicolas, vol. 1-2, Leipzig - Berlin, 1913-1917. Lazarev V. Istoria picturii bizantine, vol.2, Buc., 1960



**75.** Zugrav anonim. Jertfirea lui Avraam

Secolul XIX

84x64

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1442-17895

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s. Nimoreni

În centrul compoziției este înfățișat Isaac, fiul lui Avraam, acoperit cu mantie roșie, avînd ochii legați. În spatele său se află Avraam în chiton deschis și mantie verzui-întunecată. În mîna stîngă el ține o secure. Vis-a-vis se află un înger, coborînd pe nori, care îi reține mîna cu arma ridicată. Scena are loc pe fondul verzui al cerului. În partea de sus, cu contur roșu este aplicată inscripția:” Gertfirea lui Avraam”.

Motivul „Jertfei lui Avraam,” se referă la încercarea credinței sale de către Yahweh, care cerea să-și omoare unicul său fiu, dovedindu-și astfel tăria credinței, mîna lui

fiind oprită în ultimul moment.

Originile iconografice sunt cunoscute din secolele IX-XI (Codicele „Omiliile lui Grigore din Nazianz” Paris, Biblioteca Națională) și frescele din altarul catedralei „Sfânta Sofia „ din Ohrida (cca 1040).

A fost restaurată în anul 1970 de E.Romanescu.

Bibliografie: Braniște E. Liturgica generală, Buc., 1993; Lazarev V. Istoria picturii bizantine, vol.,I-II, Buc., 1980; Păcuraru M. Istoria bisericii ortodoxe române, vol. I, Buc., 1980



#### **76. Autor anonim. Nașterea Mîntuitorului**

Secolele XVIII-XIX

31 x 25

Lemn, tempera

Muzeul Național de Artă Plastică din Moldova

Nr.inv. 1663 / 18853

Provine din biserica „Sfântul Dumitru” din s.Bîrnova.

Centrul compozițional îl constituie figurile lui Iosif și a Mariei, care țin în mâini o plapumă unde se află pruncul Iisus. Maica Domnului este îmbrăcată în maforion roșu și mantie albastră, iar Iosif , în felon albăstriu și mantie roșie. În stînga lui Iosif sunt înfățișați doi păstori ce au adus mielul pentru ofrandă. În spatele figurilor se află o construcție de lemn (ieslele), iar în depărtare se zărește un munte cu povârnișuri ondulate. Pe fondul cerului albăstriu-auriu, în colțul stîng, se vede steaua de la Betleem.

Chenarul icoanei este compartimentat în dungi portocalii și albăstrii, ce se succedază.

Sus în centru figurează inscripția " S. Nașterea a lui Hristos".

În izvoarele hagiografice se specifică că nașterea lui

Hristos a fost prezisă de Arhanghelul Gavriil, care a apărut în fața Mariei în Nazaret. După profețiile biblice, regele messianic se va naște pe pământurile Iudeii, în Betleem, orașul legendar al lui David. În același timp Maria și Iosif locuiesc în Nazaret, localitate din Galileia. Recensământul populației anunțat de romani a obligat familia să se deplaseze în locurile de origine ale tribului. Acolo în Betleem, în staulul pentru animale s-a născut Iisus Hristos, vestea despre aceasta fiind anunțată de îngerii păstorilor și magilor.

Iconografia motivului își are originile în creștinismul timpuriu și textele evanghelice ale lui Matei și Luca, precum și în diverse compuneri apocrifice.

A fost restaurată în anii 1970 - 1972 de V.Negruță.

Bibliografie: Lazarev V. Istoria picturii bisantine, în 3 vol., Buc. 1980; Paschini P., Barbara S. Note agiografice, Roma, 1927



77. Zugrav anonim. Deisis.

Secolul XIX.

90x67

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice.

Nr. inv. 1660/18850

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s. Bîrnova (Edineț)

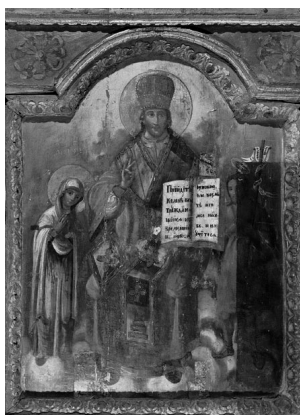
Icoana „Deisis” din biserica susmenționată, construită de lemn în anul 1899 reprezintă o modificare iconografică esențială a imaginii. Comparativ cu icoanele de același tip de Ioan Iavorschi (1827), din s. Tabani și din Bîrnova (nr. inv. 1495/17923) observăm o nouă calitate iconografică a subiectului înfățișat, care se referă la compoziția abordată.

În majoritatea cazurilor „Deisis” presupune imaginea integrală a figurilor, în centru fiind amplasat semifigura lui Savaot.

Modelul din Bîrnova însă reprezintă semifigura lui Iisus Hristos în varianta de „Pantocrator”, în chiton de culoare roz-ocriu și himation albastru cu dungă aurie pe la Margini.

Hristos este secundat în partea superioară a icoanei de semifigurile Maicii Domnului (în stînga) și a lui Ioan Botezătorul (în dreapta), ambele imagini fiind amplasate în nori albaştrii.

Din inscripția de pe verso a icoanei reese ca ea a fost repictată de Nesterov.



**78.** Zugrav anonim. Deisis.

începutul secolului al XIX-lea.

108,5 x 78

(icoana cu cadru)

Lemn, sculptat, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice

Nr. inv. 3483/1224

Provine din biserica „Sfîntul Nicolae” din s. Tabani (Edineț).

A fost restaurată de Vasile Negruță în anii 1971 și 1987.

După ancadramentul său „Deisis” a fost parte integrantă a unui iconostas și este unica operă păstrată a ansamblului. Lucrare a unui zugrav mănăstiresc, după calitățile sale compoziționale și armonia picturală, bazate pe concordanța culorilor de albastru și roșu, ce domină în

icoană, ea posedă mai multe stratificări de zugrăveală, ceea ce ne demonstrează că a fost pictată anterior secolului XIX.

Compoziția „Deisis” are o structură tradițională în arealul creștin: în centru pe tron este reprezentat Hristos în veșminte de culoare roșie și omofor albăstriu decorat cu cruci. De ambele părți, în proporții reduse sunt înfățișați Maica Domnului în maforion roșu (în partea stângă) și Ioan Botezătorul în chiton ocruu (în dreapta). Scena este reprezentată pe fundal albastru.

Originile iconografice ale „Deisis”-ului datează din secolul VI d. Hr., fiind prezentă în catedrala „Sf. Ecaterina” de pe Muntele Sinai și în frescele de la Santa Măria Antiqua de la Roma (sec. VII).

Compoziția în egală măsură se utilizează în pictura murală, ca componentă a „Judecății de Apoi” sau în structura iconostaselor, în registrul apostolilor, ca parte centrală.



**79.** Autor anonim. Deisis

Secolul XIX

92 x

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 1495 / 17923

Provine din biserica „Sfântul Dumitru” din s.Bîrnova

Reprezintă imaginea lui Iisus Hristos pe tronul cu două volute, în veșminte arhieresti. Poartă îmbrăcăminte de culoare roșie-deschisă și mantia versui-întunecată. Hristos binecuvîntează cu mîna dreaptă, cu stînga ținînd o carte deschisă. De ambele părți Hristos este asistat de Maica Domnului în maforion roșu și mantie albăstriu-

verzuie (în stînga) și de Ioan Botezătorul în chimation albăstriu (în dreapta). În spatele lor tronul este susținut de Arhanghelii Gavriil și Mihail. Pe centru în partea de sus figurează imaginea "Celui vechi de Zile". Fondul icoanei are culoarea ocru-închisă. Rama icoanei este denticulată.

Compoziția "Deisis" a fost menționată în documente din secolul VII, în icoanele ce împodobeau coloanele despărțitoare dintre naos și altar, fiind mai apoi utilizată (din secolul XIV) în programul iconografic al catapetesmei.

A se vedea și cat. nr. 1499/17921.

Pictura icoanei se află în stare satisfăcătoare.

Bibliografie: Braniște S. Liturgica generală, Buc, 1995; Drăguț V. ș.a. Pictura românească în imagini, Buc., 1976; Lazarev V. Yizantiiskaia jivopisi, M., 1971



**80.** Zugrav anonim. Deisis.

Secolul XIX

51x37

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice

Nr. inv. 1496/17910

Provine din biserica „Sfântul Arhanghel Mihail” din s. Hiliuți (Bălți).

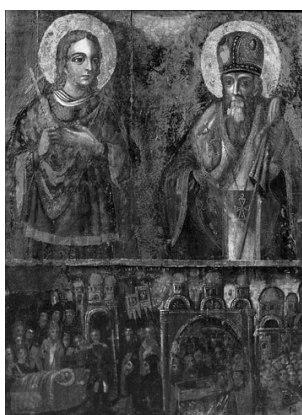
Icoana a fost colectată din incinta bisericii vechi de lemn, construită în anul 1808 și reprezintă iconografia specifică adoptată, repetând modelele cu „Deisis” din satele Bârnova, Tabani și Doina (nr. inv. 1499/17921). Concomitent opera din Hiliuți poartă amprentele icoanei populare, având o manieră stilistică naivă, cu proporții alungite, înscrise în compoziție. Figurile Maicii Domnului,



ale lui Hristos pe tron și Ioan Botezătorul cu gesturile semnificative ale iconografiei „Deisis”-ului sunt înclinate față de latura inferioară a icoanei.

Oarecum aceste deficiențe ale lucrării se compensează datorită expresivității chipurilor și coloritului decorativ al veșmintelor, integrate pe fundalul de o tonalitate cafeniu-întunecată.

A se vedea și nr. de inv.: 3483/ 1224; 1495/17923;  
1499/17921



**81.** Zugrav anonim. Aducerea moaștelor Sfântului Foca cu imaginile Măriei Magdalena și a Sfântului Modest.

Începutul secolului al XIX-lea.

85x65.

Lemn, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice.

Nr. inv. 2014 /20446.

Provine din biserica „Intrarea Maicii Domnului în templu” din s. Râșcova (Criuleni).

Restaurator: Eleonora Romanescu, 1968.

Iconografia subiectului este rar întâlnită în icoana basarabeană anterioară și într-o mare măsură poate fi identificată cu icoanele-sinaxare grecești sau rusești.

Dat fiind cunoscută existența mai multor ucenici cu numele Foca cercetătorul C. Ciobanu consideră că în imagine poate fi înfățișat Foca, episcopul de Sinope, a cărui comemorare se face la 22 iulie și coincide cu data calendaristică de sărbătorire a Măriei Magdalena.

Reieșind din compoziția icoanei cu formele ei de artă populară chipurile reprezentate nu pot fi decât opera unui zugrav de la sate, care a alcătuit iconografia respectivă fără



a mai apela la canoanele existente ale tipicurilor creștine.

**82.** Zugrav anonim. Arhanghelul Mihail. Ușă diaconicească.

Secolul XIX.

168,5x73

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice.

Nr. înv. 1640/18830

Provine din biserica "Sfântul Nicolai" s. Tabani (Edineț)

Restaurator: Eleonora Romanescu, 1970.

Icoana „Arhanghelul Mihail” a fost la timpul său ușă laterală de altar. Ca dimensiune și ca tratare picturală se deosebește de alte icoane depistate în acest sat.

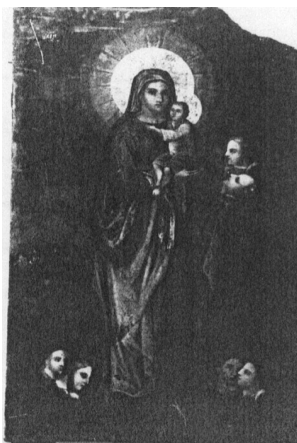
Lipsa ancadramentului limitează spațiul compozițional al scenei, figura Arhanghelului ocupând integral suprafața icoanei.

Figura statuară a sfântului, îmbrăcat în armură militară deasupra chitonului verzui, poartă o mantie roșie, având în jurul capului un nimb ocru fără contur. Sub picioarele Arhanghelului se află imaginea diavolului înlănțuit, aruncat în focul infernului. În mâna dreaptă Mihail ține o sabie de foc, iar în cea stângă - lanțul. Pe fundal în partea de sus se identifică aripile Arhanghelului.

Imaginea de față reprezintă o redacție prescurtată a tipicului „Căderea îngerilor” și al „Apocalipsei” lui Ioan Teologul.

Subiectul respectiv poate fi întâlnit în numeroase icoane ruse din secolele XV-XVIII, dar și în arta medievală românească, în miniatură („Apostolul” de la Viena, 1610) și

frescele de la mănăstirea Moldovița (secolul XVI).



**83.** Zugrav anonim. Maica Domnului cu Pruncul.

Mijlocul secolului al XIX-lea.

105x63

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice.

Nr. inv. 2011/6255

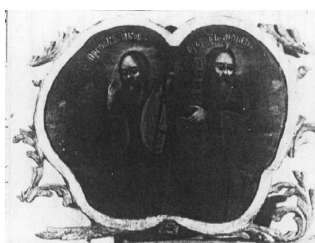
Achiziționată cu localizarea în or. Ungheni

A fost restaurată în anul 1983.

Caracteristic pentru icoana „Maica Domnului cu Pruncul” din Ungheni este imitarea compozițiilor din tablourile renaștentiste așa cum se prezintă și opera respectivă din s. Zastînca sau lucrarea lui V. Alexandrov din s. Năpădeni (1859).

Înveșmântată în rochie albastră, purtând maforion de culoare roșie și mantie suriu-întunecată Măria plutește pe nori, fiind înconjurată de perechi de heruvimi. Fundalul neutru aproape se contopește cu imaginea figurii reprezentate, dar fiind aplatizat, evidențiază planul întâi.

În secolul al XIX-lea acest procedeu plastic de tratare a formei este utilizat atât de zugravii mănăstirești, cât și de cei populari.



**84.** Autor anonim. Profeții Iacob și Moisei

Secolul XIX

43 x 63

Lemn ajurat, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 3489 / 1240

Provine din biserica „Nașterea Maicii Domnului” din s.Țareuca.

Reprezintă figurile bust ale profeților Iacob și Moisei. Iacob este înfățișat în partea stîngă, avînd chiton albăstriu deschis și mantie de culoare ocruie. Cu mîna dreaptă arată în sus, cu stînga spriginind scara cerească. Moisei este reprezentat în chiton albăstriu-închis și mantie roșie, ținînd în mîini un rulou cu Scrigalele Legii. Fondul icoanei - ocruie-închis.

Icoana a fost parte componentă a tîmplei iconostasului. Ciclurile istorice despre viața lui Iacob au fost descoperite în tabletele cuneiforme din Nusi, mileniul II î.e.n. Iacov - fiul lui Isaac și al Rebekăi, nepotul lui Avraam, fondatorul celor douăsprezece generații ale lui Israel din căsătoria sa cu Lia și Rahil. Iacob a avut 12 fii, care s-au născut în Mesopotamia cu excepția celui mai mic Veniamin, care apare pe lume în Palestina.

Moisei, înfățișat în icoană, este primul profet al lui Yahweh și întemeetorul religiei iudaice și creștine, conducătorul gintelor evreiești în timpul exodului din Egipt spre Haanan (Palestina). Izvoarele istorice îl atestă pe Moisei în a doua jumătate a mileniului II î.e.n. (aproximativ în timpul celei de-a XIX dinastii egiptene, 1305-1196 î.e.n.).

Moisei este fiul lui Avraam și al Iohavedei, fratele lui Aaron și al lui Mariam Profeta, care în anumite circumstanțe a fost educați în Egipt. Imaginile profeților în icoană se constituie odată cu apariția iconostaselor (sec.XV-XVI), fiind caracteristice pentru mozaicuri (Saint Apollinare Nuovo, secolul VI, Ravenna; Catedrala Sfînta Sofia din Constantinopol, secolul IX).

A fost restaurată în anul 1973. Restaurator - A.Roșca.

**Bibliografie:** Congar V. Le mystere du Temple, Paris, 1958 ; Dumitrescu V. Aspects de la decoration des iconostases de Valachie à la fin du XVIII - e siecle, în "Revue Roumaine", Buc, 1965; Nicolescu C. Icoane vechi românești, Buc. 1973; L'Eglise Orthodoxe Roumaine, Buc., 1967



### **85. Zugrav anonim. Martirajul Sfintei Ecaterina**

Secolul XIX

34x52,3

Lemn, tempera

Muzeul Național de Istorie din Moldova

Nr.inv. 22918 / 156

Școală de pictură moldovenească. Localitate neidentificată

Icoană de factură populară. Reprezintă scena decapitării martirei, redată suficient de narativ.

Înfățișează figura îngenuncheată a sfintei în rochie albastră și mantie roșie. În partea dreaptă se află un militar roman în zale cu sabia ridicată în sus. În partea stîngă sunt amplasați alți doi legionari cu sulițe. Pămîntul semirotund are o culoare cafeniu - roșietică. Zugravul popular a utilizat în icoană un colorit local, decorativ.

În partea de sus a icoanei, pe fundalul cerului se află inscripția :”Тăerea capului Сtii Мсѣ. Есатрини”.

Ecaterina a fost fiica lui Costa, arhont al Alexandriei din Egipt pe timpul împăratului Maximin (305-313). Influențată de mama sa, Ecaterina a aderat la creștinism, consacrîndu-și viața slujirii lui Hristos. Fiind botezată a primit din partea lui Iisus inelul de logodnă, drept dar al Mirelui Ceresc.

În timpul unei sărbători păgîne, asistate de Maximin,

care a avut loc cu aducerea de jertfe omenești, Ecaterina i-a convertit pe mulți din participanți la creștinism. Împăratul, fiind martor, a poruncit suitei sale să o execute după torturare.

Hagiografia martirei are multe particularități comune cu viața unei alte sfinte – a Varvarei, despre care se amintește în cat.nr.nr. 1548/18127; 1553/18138.

După legendă moaștele Sfintei Ecaterina au fost duse de îngeri pe muntele Sinai.

Ca tip iconografic imaginea martirei se întâlnește destul de rar.

Starea icoanei este satisfăcătoare.

Bibliografie: Viețile sfinților pe limba moldovenească, Chișinău, 1909-1912; Nastolnaia kniga sveaşcenoslujitelea, V. II, M., 1978



**86.** Zugrav anonim, înălțarea Sfintei Cruci.

Secolul XIX

37x26

Lemn, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice.

Nr. inv. 1414/6268

Provine din biserica „Sfântul Nicolae” din s. Horodiște (Ungheni).

A fost restaurată de Vasile negruță în anii 1965, 1966.

Structura icoanei are o compoziție simetrică, în centru fiind amplasată crucea pe care a fost răstignit Iisus Hristos, iar de ambele părți ale ei sunt amplasate câte două figuri.

În partea stângă în veșminte se află imaginile lui Constantin cel Mare cu coroană împărătească pe cap și figura unui sfânt neidentificat, în partea dreaptă a crucii

este înfățișat patriarhul Macarie, iar alături - Elena, mama împăratului, care a adus crucea din Ierusalim.

Evenimentul se petrece în interiorul unei biserici, fundalul căreia are un colorit albastrui, în spatele chipurilor principale abea se observă capetele mulțimii.

Atât compoziția (comprimată de ambele părți), cât și tratarea stângace a proporțiilor (figurile sunt prea robuste) ne oferă o imagine caracteristică pentru icoana populară din Basarabia.



**87.** Autor anonim. Sărutul Elizavetei.

Sfârșitul secolului XIX - începutul secolului XX.

35x49

Lemn, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice.

Nr. inv. 3508/1365

Provine din biserica „Sfântul Gheorghe” a mănăstirii Căpriana.

„Sărutul Elizavetei” ca și icoana „Sfânta împărăteasă Elena” aparțin unui pictor de formație academistă, deoarece calitățile picturale, compoziția și procedeele plastice utilizate nu corespund iconografiei ortodoxe, fiind un subiect din arealul artei vest-europene.

Dezvoltată pe orizontală, compoziția reprezintă întâlnirea Măriei cu Elizaveta pe un fundal de câmpie. Culorile veșmintelor - albastru și roșu (Maria) și cafeniu cu ocru (Elisaveta) se detașează de fondul aurit al cerului.

Icoana nu reprezintă altceva, după părerea istoricului de artă C. Ciobanu, decât o copie a lucrării după Marietto Albertinelli cu aceeași denumire (Vezi G. Vazari, voi. III, il.59).

Opera specifică faptul că spre sfârșitul secolului al XIX-lea începutul celui XX, prioritatea în pictura icoanelor o dețin artiștii de formație profesionistă.



**88.** Autor anonim. Buna Vestire.

Sfârșitul secolului XIX - începutul secolului XX.

84x89

Lemn ajurat, aurit, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice

Nr. inv. 3495/1342

Provine din mănăstirea Căpriană

Ca și o altă icoană „Sabaot”, care are ornamente ajurate identice cu „Buna Vestire” și care sunt unicele, ce au aparținut unui iconostas, aceste icoane par a fi făcute parte din ansamblul bisericii „Sfântul Gheorghe”, construite în anul 1903. Acest lucru este motivat de ornamentul ajurat ce aparține stilului eclectic și picturii cu tratare academică a scenei.

Respectând iconografia tradițională a înfățișării motivului, atât figura Mariei cât și a Arhanghelului Gavriil, înscrise în oval, denotă o aplicare strictă a proporțiilor, a raporturilor structurii compoziționale și a tratării formei și volumului după legitățile perspective.

Subiectul invocat are origini în secolul al III-lea, figurând în catacombele Priscillei și în mozaicurile Santa Maria Maggiore din Roma (sec. al X-lea). Evenimentul este tratat divers în Evanghelia lui Luca (epizodul se desfășoară în casa lui Iosif din Nazaret) și în Protoevanghelia lui Iacov, unde evenimentul se produce lângă unica fântână din aceeași localitate.





**89. Autor anonim. "Bunul păstor"**

Începutul secolului XX

83 x 53,4

Lemn, ulei

Muzeul Național de Istorie din Moldova

Nr.inv. 22918 / 31

Icoana basarabeană, proveniență neidentificată.

Reprezintă figura lui Hristos în chiton roșietic și mantie verzuie cu mielul în spate. Are fond albăstriu (cerul) și cafeniu-roșietic (pământul).

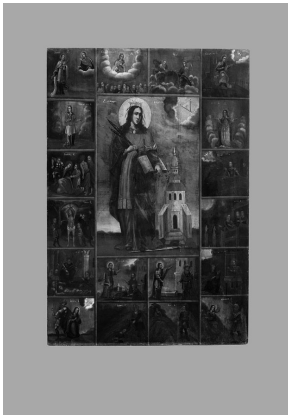
Cîmpul icoanei este decorat cu ornament vegetal și ovale decorative.

Icoana de factură populară, cu o vădită deformare a proporțiilor și discordanță a coloritului.

Iconografia imaginii își are originile în cele mai vechi reprezentări creștine: catacombele Domițilei (sec.1), Pretextă și Calist (sec.2), urmate de mozaicurile Gallei Placidia (sec.5), semantica căruia îl simbolizează pe Hristos drept păstor și îndrumător al sufletelor omenești (mielul). În Evul Mediu dispăre, reapărînd în ambianța artei românești în secolul al XIX-lea, făcînd parte din arealul icoanelor populare. Această reîntoarcere la origini anume în arta țărănească, rustica se datorează ilustrării directe a cuvintelor: "Eu sunt Păstorul cel Bun... și sufletul îmi pun pentru oi" (Ioan X, 14) alegoria dată fiind mai aproape de limbajul folcloric.

Icoana se află într-o stare satisfăcătoare.

Bibliografie: Lazarev V. Istoria picturii bizantine, vol.1, Buc., 1980; Idem, Vizantiiskaia jivopisi, M., 1971; Nicolescu C. Icoane vechi românești, Buc.1973



**90.** Autor anonim. Sfânta Varvara cu scene din viață

Secolul XIX

97 x 72,9

Lemn, tempera

Muzeul Național de Istorie din Moldova.

Nr.inv. 22918 / 24

Școala de pictură moldovenească. Proveniență neidentificată.

Sfânta Varvara în mantie roșie, tunică ocruie și rochie albăstrie cu coroană pe cap este înfățișată în picioare. În mâna stîngă ține o carte deschisă, iar în mâna dreaptă - o ramură de mir. În partea dreaptă este reprezentată o biserică cu contraforți, deasupra căreia este desenat pe fundalul albastru al cerului simbolul Sfântului Duh - ochiul înscris în triunghi. Cîmpul care cadrează compoziția este alcătuit din 18 scene, care descriu viața Sfintei Varvara. Fondul icoanei este de o culoare albăstrie-întunecată.

Izvorul hagiografic comunică, că martira, posibil, a fost creștină și a fost căznită în timpul represaliilor împotriva creștinismului din secolul IV. Conform legendei ea s-a născut în Heliopol (Egipt), fiind unica fiică a lui Dioscur. Puterea și bogăția tatălui, frumusețea sa i-a atras pe mulți aristocrați tineri. Pentru protecția fiicei sale Dioscur zidește un turn, unde la insistența Varvarei sunt lăsate trei ferestre, în loc de cele două comandate de părinte.

Devenind în taină creștină, ea distruge imaginile păgîne lăsate de tatăl său. Reîntors acasă Dioscur denunță pe fiică prefectului Egiptului, care o supune unor chinuri groaznice. În temniță Varvara este susținută de

Hristos, chipul căruia își face apariția în incintă. În sfârșit, după toate nereușitele sale, Dioscur singur îi taie capul martirei, fiind în același timp ars de un fulger. Starea icoanei este satisfăcătoare.

Bibliografie: Baumann B. Histoire des pèlerinages de la chretiene, Paris, 1941; Delehaye H. Les origines du culte des martyrs, Ed .II, Bruxelles, 1933; Harkin F. Legendes grecques des "martyrs romaines", Bruxelles, 1973



### 91. Zugrav anonim. Ioan Botezătorul

Secolul XIX

108 x 71

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr.inv. 1578 / 18281

Proveniență necunoscută

Ioan Botezătorul bust, ține în mîna stîngă un rulo desfășurat, cu dreapta binecuvîntînd. Este reprezentat în chiton roșietic - ocriu și mantie verzuie – întunecată. Pliurile vestimentației sunt pictate detaliat cu contur auriu. În dreapta și stînga aureolei sunt înfățișați doi heruvimi. Fondul icoanei are un colorit roșietic-ocriu. Mai jos de imaginile heruvimilor se citește inscripția: „ Ioann Crestiteli”.

Ioan Botezătorul reprezintă în iconografia creștina unul dintre cele mai complexe imagini. Ascet și profet, fiu al lui Zaharia și al Elisavetei, nașterea căruia a fost prezisă de arhanghelul Gavriil, misiunea lui Ioan fiind prevestirea apariției Mesiei, fiind predecesorul lui Iisus.

În icoane este în permanență înfățișat avînd chipul unui Sfînt înțelept și în același timp - îndurerat, cu

amprentele sorții sale tragice, predestinate.

În icoana menționată chipul lui Ioan reprezintă, de rînd cu particularitățile dramatice ale tipajului și suficientă toleranță și blîndețe.

Concomitent imaginea poartă amprenta măreției și importanței chipului, prin gesturile sale solemne, accentuate de pliurile grele ale himationului aruncat pe deasupra chitonului.

Apariția lui Ioan cu primele predici istoria o atribuie anului 27-28 din timpul împăratului Tiberius, cînd avea 30 de ani.

Botezul, ca formă de ritual practică de Sfînt, presupune o purificare morală, avînd două faze cu conținut simbolic: imersiunea și emergența, care relevează nașterea ființei purificatoare.

În iconografia creștină chipul lui Ioan Botezătorul din scenele cu Botezul se cristalizează în secolele VI-VII, avînd un rol dominant în icoanele cu "Deisis", "Ioan Botezătorul - înger al pustiului", ultimul fiind răspîndit mai ales în arta rusă începînd cu secolele XII - XVII.

În arta medievală a fost destul de răspîndită și imaginea lui Ioan Botezătorul cu platoul în mîini pe care se află capul său, sau cu cupa în care se află imaginea mielului, fiind înlocuită mai tarziu cu chipul pruncului.

Icoana a fost restaurată în anii 1967-1968. Restaurator -E. Romanescu.

Bibliografie: Botte B. Les origines de la Noël et de l'Epiphanie, în "Etude historique", Lauvian, 1962; Lecuyer M., La fête du baptême du Christ, în "Vie Spirituelle", Paris, 1956; Mohrmann Gh. Epiphanie, în "Etudes sur le latin des Chrétiens", v.1,

Roma, 1961



## 92. Zugrav anonim. Nașterea Domnului.

Secolul al XIX-lea

31 x 23,5

Lemn, tempera.

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova.

Nr. inv. 1425 / 17903.

Provine din biserica „Întrarea în biserică a Maicii Domnului” din s. Dânceni, Chișinău.

Restaurator: Vasile Negruță, anii 1970-1971.

Colectată de muzeologi în anul 1970 icoana „Nașterea Maicii Domnului” poate aparține în egală măsură bisericii de lemn (1806) sau celei de piatră, construită în anul 1878 de Gh. Suruceanu.

Iconografia „Nașterea Domnului” are la bază cele patru evanghelii canonice și o serie de izvoare apocrifice, cum ar fi Protoevanghelia lui Iacov. Sunt cunoscute mai multe redacții iconografice ale compoziției, care în Moldova medievală apar în secolul XVI. Prima se referă la imaginile principalelor chipuri, iar cea de-a doua include imaginile păstorilor și a magilor călători.

Icoana din Dânceni cumulează ambele redacții, în partea stângă fiind înfățișat Iosif și Maria cu pruncul, iar în dreapta – păstorul, partea de sus fiind ocupată de serafimi în jurul stelei de Betleem și șirul celor trei magi călări.

Fiind o icoană de factură populară „Nașterea Domnului” întrunește cele mai caracteristice valori ale artei naive, rustice, cu un caracter evident descriptiv.

(A se vedea și nr. de inv. 1663/18853; 2379/21525/).



**93.** Zugrav anonim. Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron.

Secolul XIX

Lemn, tempera

115 x 60,5

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 1235

Provine din biserica „Sfântul Dimitrie” din s. Țareuca, Orhei

Registrul de restaurare al acestei icoane indică faptul, că pictura veche a lucrării a suportat renovări, efectuate în culori de ulei, care pe durata procesului au fost eliminate.

În consecință, imaginea descoperită ne oferă un model iconografic realizat în anturajul unui atelier de zugravi, caracteristic pentru școlile de pictură grecești.

Probabilitatea acestei presupuneri se bazează pe respectarea rigidă a iconografiei și confirmată de finețea gradațiilor cromatice ale picturii și ale desenului, utilizarea nimbului razant și atenția sporită față de accesoriile și detaliile odăjdiilor, ale tronului.

În acest context, „Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron” din s. Țareuca are tangență directă cu „Maica Domnului și Pruncul Iisus” (1858, nr.inv.2267/ 19828), care aparține unei școli de pictură de pe muntele Athos.

Compoziția însă este apropiată de tipul iconografic al Maicii Domnului Hodighitria, întâlnit frecvent în arealul ortodox medieval.

Icoana a fost restaurată de Elena Grigorașenco în anul 2000.



**94. Zugrav anonim. Hristos – Împărat**

Secolul XIX

Lemn, tempera

103 x 63,5

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr.inv. 1234

Provine din biserica „Sfântul Dumutru” din s. Țareuca, Orhei. „Hristos – Împărat”, avînd aproximativ aceleași dimensiuni ca și o altă icoană din s. Țareuca – „Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron” au fost colectate de muzeografi în anul 1970.

Tehnica executării și maniera stilistică presupun, că ambele opere au fost create de către unul și același autor, iar dimensiunile egale – despre faptul, că icoanele erau amplasate în iconostas, de ambele părți ale ușilor împărătești. Coroana, nimbul razant, conturul linear al tronului și finețea cromatică a coloritului poartă amprente tipurilor iconografice, caracteristice pentru regiunea balcanică.

Un model iconografic asemănător este înfățișat în icoana basarabeană de zugravul Evtaf, creată în anul 1810 și păstrată la Muzeul Național de Istorie a Moldovei.

Icoana a fost restaurată în anul 2000 de Elena Grigorașenco



**95. Zugrav anonim. Sfântul Gheorghe ucigînd balaurul**

Secolul XIX

85,5 X 58

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. inv. 18136

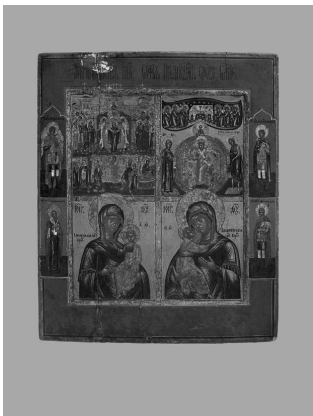
Icoana a fost colectată în anul 1966 din catedrala or.Comrat

După particularitățile compoziționale icoana din Comrat repetă iconografia operelor consacrate acestui subiect, dar reorientată în sens invers – de la dreapta spre stînga. Motivul susnumit, cu unele abateri, este similar cu cel din cunoscuta icoană, cu același titlu din s. Orac, Lăpușna (nr.inv.1446/17904).

Călărețul, în armură și coif, pe cal alb, străpunge cu sulița balaurul, avînd drept fundal pămîntul, apele și cerul, fragmentul unei zidării în partea stîngă și figura principesei. Deasupra printre nori este înfățișată semifigura lui Iisus Hristos blagoslovind.

După calitățile picturale, în icoana de la Comrat se imită maniera caracteristică pictorilor laici, fiind lipsită de sonoritatea decorativă a icoanei din s. Orac. Dar, fără îndoială, ambele icoane aparțin unor zugravi din mediul rural.

Icoana a fost restaurată de Vasile Negruță în anul 1968.



**96.** Autor anonim. Acoperemîntul Maicii Domnului și Sfînta Sofia Întelepciunea Divină.

Secolul XIX

36 x 31

Lemn, tempera

Muzeul Național de Istorie din Moldova

nr. inv. 23384/37

Școala de pictură rusă. Proveniență necunoscută.

Icoana încadrează patru motive, legate de subiecte ale Imnului Acatist:



1. Acoperământul Maicii Domnului;
2. Maica Domnului din Smolensk;
3. Sofia Înțelepciunea Divină ,finalizându-se cu
4. Maica Domnului din Vladimir.

Cîmpurile verticale ale icoanei sunt ocupate de imaginile Arhanghelului Mihail, Sfîntului Ioan , Sfîntului Simeon și Sfîntului martir Mina Egipteanul.

1.,„Acoperământul Maicii Domnului” își are originile literare în secolul X, în legenda despre apariția sa în satul lui Andrei Blajinul în biserica Maicii Domnului din Vlaherna”(localitate în Constantinopol). În timpul serviciului divin, Andrei a văzut-o pe Maica Domnului, asistată de Ioan Botezătorul și Ioan Hristosomul, întrînd în biserică și făcînd rugăciuni întinzînd maforionul său deasupra celor prezenți ca simbol al protecției Constantinopolului.

În pictură cele mai vechi imagini cu acest tip iconografic s-a păstrat la Suzdal (porțile catedralei” Nașterea Maicii Domnului” 1233), fiind preluată de novgorodeni și pskoviteni (see.XIV-XV). În Principatele Românești subiectul menționat figurează în frescele de la mănăstirea Hurez și ale bisericii „Adormirea Maicii Domnului” din Căușeni (sec. XVIII).

2. "Maica Domnului din Smolensk" reproduce semifigura Maicii Domnului în maforion vișiniu și Iisus în chiton verde (vezi anotația la nr.23384/39 ).

3. „Sfînta Sofia Înțelepciunea Divină” reprezintă două registre orientate pe orisontală. În centru - Hristos cu aripi „Împăratul Împăraților”, fiind asistat pe din părți de Maica Domnului și Ioan Botezătorul. Registrul de sus îl ocupă

„Tronul Hetimasiei” cu cei șase îngeri. Între aceste două subiecte pe axa centrală se află semifigura lui Hristos în mandorlă.

4. "Maica Domnului din Vladimir" are drept suport iconografic icoana de tip Eleusa. Prima icoană cu acest motiv ajunge în Rusia din Bizanț, fiind donată lui Vladimir Monomah și dusă de Andrei Bogoliubskii în 1155 la Suzdal, de unde în continuare este adusă la Moscova (1395)

Starea icoanei este satisfăcătoare.

Bibliografie: Evdochimov E. Arta icoanei o teologie a frumuseții, Buc., 1992; Istoria russkogo iskusstva, v. 1. sub red. lui Grabari I., M., 1953; Rodnikova I. Pskovskaia jivopisi XIII-IVI vekov, L., 1990; Salaville S. Marie dans la liturgie byzantine au greco-slave, în „Etude sur la Sainte Vierge, v.1., Paris, 1949



97. Zugrav anonim. Maica Domnului, Bucuria Nesperată.

Secolul XIX

31,2 x 25,3

Lemn, tempera

Muzeul Național de Istorie din Moldova

Școala de pictură rusă. Proveniență neidentificată.

Compoziția asimetrică divizată pe verticală în patru registre de diverse dimensiuni în care sunt cadrate imaginile Maicii Domnului, a unei figuri îngenuncheate, câmpul icoanei fiind prevăzut pentru chipurile a patru figuri în picioare.

Imaginea centrală "Maica Domnului cu Pruncul" este amplasată în colțul drept, ocupând cel mai mare spațiu. Semifigura Maicii Domnului în maforion roșu și himation

albăstriu are capul înclinat cu mâna stîngă susținîndu- l pe Iisus, în chiton de culoare roșu-deschis. Imaginea fiind divizată prin linie conturată, se echilibrează cu partea dreaptă din colțul stîng al icoanei.

Mai jos sub imagine pe culoare albă se află un text. Spațiul central este cadrat de ambele părți ca patru figuri, care posibil reprezintă, de la stînga la dreapta chipurile: 1. Arhanghelul Mihail, în veșminte ocree; 2. Maica Domnului în maforion roșietic; 3.Figură în veșminte călugărești și 4. Figura unei sfinte martire, îmbrăcată în mantie de culoare cafeniu-închisă. În partea de sus a câmpului icoanei figurează inscripție în limba rusă : „Образ пречистой Бцы нечаеной радость”

Tema iconografică a apărut drept consecință a legendei, povestite de arhierul rus Dmitrii Rostovskii în secolul XIX. Motivul făcea referința la un criminal, care înainte de a săvîrși fărădelegea se ruga în fața icoanei Maicii Domnului. La acel moment imaginea icoanei s-a mișcat, pe corpul pruncului apărînd răni, care sîngerau și care au încetat după ce hoțul a promis că nu va mai păcătui. Starea icoanei este satisfăcătoare.

Bibliografie: Bouyer L. Le culte de Marie de Dieu , ed. II, Chevetoyne, 1952, Strotmann Th. Le culte marial en Russie, Chevetogne,1959



**98.** Zugrav anonim.Maica Domnului a mărăcinișului arzînd

Secolul XIX

32,1 x 24,3

Lemn, tempera

Muzeul Național de Istorie din Moldova

Nr.inv. 22918/51

Școala de pictură rusă. Proveniență neidentificată.

Semifigura Maicii Domnului cu Pruncul înscrisă într-un cerc roșietic deschis, care la rîndul său este centrul unei stele în opt colțuri. Primul are culoare albăstrie, cel de-al doilea roșie. Între colțurile stelei sunt înfățișate opt figuri în picioare, care îi reprezintă pe arhangheli cu simbolurile sale; Mihail cu Sceptrul; Rafail - cu alabastronul de mir; Uriil - cu sabia de foc; Salafiil - cu candela; Varahiil - cu strugurele de poamă; Gavriil - cu ramura de crin; Iegudiil - cu coroana împărătească și Ieremiil.

.Sus și jos, în colțurile icoanei sunt înfățișate cele patru simboluri descrise de Ioan Hristosomul (Ioan Gură de Aur) - omul, leul ,vițelul și vulturul.

.În partea de sus, pe axa centrală se află semifigura lui Hristos în mandorlă, pe de o parte și alta, figurînd inscripția în limba rusă: „Образ пречистой Бцы неопалимая купина”.

Culorile stelelor în care sunt înscrise două cercuri concentrice - roșu - simbolizează flăcările focului, verdele - verdeța tufei misterioase, văzută de către Moisei în flăcări, dar care nu a ars. Tema iconografică simbolizează chipul Maicii Domnului, născută pe pămînt, fără a cunoaște păcatul și nelegiuirea . Una dintre cele mai vechi icoane cunoscute cu acest tip iconografic s-a aflat în catedrala "Blagoveșcensk" din Kremlinul Moscovei, fiind adusă de către călugării palestinieni în anul 1330.

Starea icoanei este satisfăcătoare.

Bibliografie: Mariologie et occumenisme. L Eglise Orthodoxe, Paris, 1963; Seryhie Kulit. Doctrine mariale et influences

sur l Occident; Bogomateri v Pravoslavnoi Tŕkvi, în "Vestnik",ar.20, 1934; Strotmann Th. Le culte marial en Russie, Chevetogne, 1959



**99.** Zugrav anonim.Maica Domnului a Izvorului Tămăduitor

Secolul XIX

26,4 x 22,4

Lemn, tempera

Muzeul Național de Istorie din Moldova

Nr.inv. 0 / 7903

Școală de pictură rusă. Proveniență neidentificată.

Compoziția icoanei este structurată în două registre simetrice. În partea de sus se află semifigura Maicii Domnului, cadrată de Arhanghelul Mihail (în stînga) în chiton verzui și mantie roșie și Gavriil (în dreapta), cu chiton roșu și mantie verzuie. În centru este reprezentată o cupă mare de piatră, amplasată într-un lac. Deasupra se înalță Maica Domnului cu Pruncul pe piept și coroană pe cap. Spre ea se îndreaptă cei plini de sete, obosiți de viață și nefericiți, care gustînd din apele izvorului devin puternici și vioi.

În partea dreaptă șirul de figuri îi reprezintă pe împărații Leon Markell și Justinian, fiind în partea stangă echilibrați de arhiepiscopi.

Izvorul literar al motivului se referă la epoca împăraților Leon Markell (457-473) și Iustinian (527-565), care drept recunoștință pentru însănătoșire au construit în apropierea izvorului, la Constantinopol, două biserici, închinat Maicii Domnului, care au fost distruse de turci în secolul XV.

Pe câmpul icoanei în partea de sus poate fi descifrată inscripția în rusă:

„Образ Прстия Бцы Животворный источник”

Motivul iconografic a apărut destul de târziu în arta creștină, fiind cunoscut la periferia Bizanțului, mai ales în Rusia, în secolele XVIII-XIX.

Bibliografie: Braniște S. Liturgica generală, Buc.,1993;  
Rodnicova I., Pscovskaia škola ikonopisi, L., 1990



**100.** Autor anonim. Evanghelistul Ioan

Secolul XIX

32 x 24,5

Lemn, tempera

Muzeul Național de Istorie din Moldova

Nr.inv.23384/142

Școala de pictură rusă. Proveniență neidentificată

Tip iconografic foarte rar întâlnit. Reprezintă semifigura lui Ioan Evanghelistul în chiton cafeniu-ocriu și mantie verzuie. În spatele evanghelistului figurează imaginea îngerului în mantie roșie. Pe câmpurile icoanei sunt amplasate înfățișările lui Iosif și a Mariei. Fondul icoanei are un colorit ocriu uniform.

Chipul lui Ioan cu cartea deschisă pe genunchi are un caracter meditativ, pictura fiind realizată suficient de detaliat.

În literatura hagiografică evanghelistul Ioan este cel mai apropiat ucenic al lui Hristos, fiind primul în șirul celor 12 apostoli, autor al celei de-a patra Evanghelii și a Apocalipsei. În timpul crucificării la Golgota, Hristos i-a transmis lui Ioan obligațiile sale filiale față de Maria.

A trăit cca 120 de ani, fiind surghiunit în timpurile lui

Dominițian pe insula Patmos. Conform unei altei versiuni el a fost căznit împreună cu fratele său Iacov.

Pentru biserica creștină ortodoxă Ioan este considerat ascet, prototip al ierarhului creștin. Cu numele său în literatura și iconografia creștină, sunt legate motivele misterioase și tainice (începutul Evangheliei lui Ioan) despre existența cuvântului înainte de apariția omului și tainele viitorului (Apocalipsa).

Imaginile picturale ale lui Ioan Evanghelistul se întâlnesc de timpuriu în mozaicurile bizantine de la Ravenna (secolul VI).

Starea icoanei este satisfăcătoare.

Bibliografia: Rodnicova I. Pskovskaia șkola iconopisi XIII-XVI vekov, L.,1990: Istoria russkogo iscusstva, sub red. lui I.Grabari, vol. II, M., 1956



**101. Maica Domnului, Tristețe fără Margini**

Secolul XIX

55,2x28,2

Lemn, tempera

Muzeul Național de Istorie din Moldova

Nr. inv. 25584/106

Școala de pictură rusă. Proveniență necunoscută

Semifigura Maicii Domnului în maforion cafeniu deschis, susținând cu mîna stîngă figura semiculcată a lui Isus Emanuel în chiton roșu, cea dreaptă fiind ridicată spre ochi. Imaginile se înscriu pe fondul versui ocru deschis al icoanei. Spre deosebire de nimbul conturat al Maicii Domnului cel al Pruncului are particularitățile nimbului crucifer.

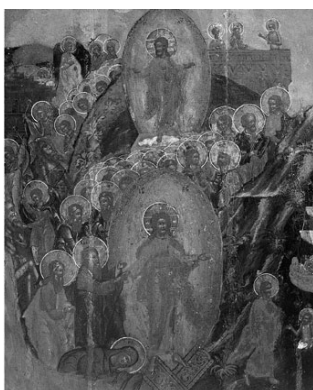
În partea stîngă a figurii Maicii Domnului există

inscripția în limba rusă - " Neutalimaia", avînd la origini Imnul Acatist.

Tip iconografic rar întînit, avînd drept model iconografia inversată a Maicii Domnului de tip " Utoli moia peciali" , unde Iisus se află în partea dreaptă (icoana din biserica "Sfîntul Nicolae" din Moscova, secolul XVII). S-a răspîndit în Rusia din secolele XVII-XVIII. În arealul românesc asemenea imagini iconografice nu sunt cunoscute.

Icoana este într-o stare satisfăcătoare.

Bibliografie: Lazarev V. Vizantiiskaia jivopisi, M., 1971; Nasrallah J. Marie dans la sainte et divine liturgie byzantine, Paris, 1955; Strotmann Th. Le culte marial en Russe, Cnevetogne, 1959



**102.** Zugrav anonim.Învierea lui Iisus Hristos

Secolul XIX

46 x 35,7

Muzeul Național de Istorie din Moldova

Nr.inv. 22918/137

Școala de pictură rusească. Proveniență neidentificată

Icoana reprezintă fuziunea a două momente din ciclul hristologic "Învierea" și "Pogorîrea la iad a lui Iisus", simbolizînd victoria lui Hristos asupra morții și izbăvirea omenirii de păcatul strămoșesc al lui Adam și Evei.

Reprezintă două ipostase ale chipului lui Hristos înscris în aureola roșietică a focului sacru, partea de sus a compoziției desemnînd "Învierea", iar cea de jos - "Pogorîrea la iad", ambele scene avînd una și aceeași semnificație, menționată anterior.

Compoziția icoanei este divizată pe diagonală de șirul

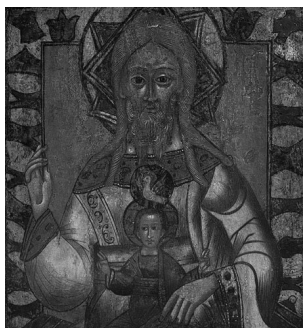


profeților, apostolilor și regilor, în prim-plan evidențiindu-se înfățișările lui Adam și a Evei, în urma cărora se află Ioan Botezătorul.

Iconografia picturii este destul de târzie, icoana rusă din secolele XI-IVI cunoscând doar varianta "Pogorîrii la iad", cele mai timpurii imagini figurînd în catedrala Sfintei Sofii din Constantinopol și a mănăstirii Hosios Lukas în Focida (sec.XI). Tipul iconografic al motivelor s-a constituit în arta bizantină în baza evangheliilor apocrifice ale lui Petru și Nicodim, răspîndindu-se la periferiile artei bizantine în secolele XIV-XV, sub aspectul unor diverse variante. În arta Bisericii catolice acest tip este înfățișat avînd imaginea lui Hristos ieșind din sicriul pecetluit, în apropiere aflîndu-se reprezentările ostașilor romani dormind (Giotto, Mazaccio etc.). În arta medievală moldovenească figurează în pictura bisericilor din Bălinești și Moldovița (secolul XVI).

Starea picturii este satisfăcătoare.

Bibliografie: Hamman A. Le mystere des Pâques, Paris, 1965; Istoria russkogo iskusstva, sub red. lui I.Grabari, vol.11, M. 1956; Lazarev V., Istoria picturii bizantine, vol.1, Buc.,1980; Rodnicova I. Istoria pskovskoi jivopisi XIII-XVI vecov, L., 1990



**103. Zugrav anonim.Dumnezeu- Sabaot**

Secolul XIX

31,2 x 28

Lemn, tempera

Muzeul Național de Istorie al Moldovei

Nr.inv. 22918 / 39

Școala de pictură rusă. Proveniență neidentificată.

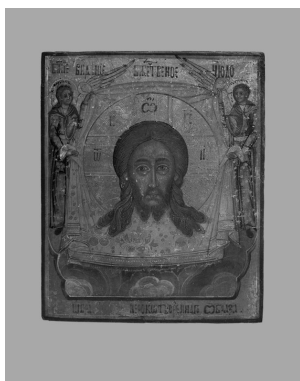
Semifigura lui Sabaot în chiton roșietic - deschis, cu

iconografie apropiată a lui Hristos Pantocrator. Pe fondul figurii este reprezentată imaginea huluiului (Sfântul Duh), urmată de cea a Pruncului Iisus. Nimbul lui Sabaot înscrie o stea cu 8 colțuri, iar compoziția întregă se mărginește cu o friză ornamentală. În conformitate cu tradiția creștină Sabaot reprezintă unul din numele lui Dumnezeu, care semnifică ideea unitară a tuturor "oștilor" Universului - cele cerești și pământești.

Are origine tarzie, ca nume al lui Dumnezeu, una dintre ipostasele lui Yahveh, ca divinitate războinică, avînd și suveranitate asupra universului și implicit - rolul de căpetenie divină a oștilor lui Israel. Inițial, a fost probabil un zeu local al războiului, absorbind și atribuțiile unor zeități ale stelelor. Tipul iconografic prezentat are paralele directe cu "Sfînta Treime", "Cel vechi de zile" și „Emanuil”, cum se întîlnește la Voroneț și Sucevița (secolul XVI).

Icoana se află într-o stare satisfăcătoare.

Bibliografie: Balș G. Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea, Buc.,1928; Millet G. Monuments de l'Athos. Les peintures, Paris, 1927; Ștefănescu I. L Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu' au XIX-e siecle, Paris, 1928



#### **104. Zugrav anonim. Mandylion**

Secolul XIX

46 x 35,7

Muzeul Național de Istorie din Moldova

Nr.inv.22918/78

Școala de pictură rusească. Proveniență neidentificată.

Reprezintă imaginea capului lui Hristos pictată strict

frontal, cu nimb crucifer, pe fundalul unei pânze ocree. În părțile laterale, susținând cadrul pânzei, sunt înfățișați Arhanghelii Mihail și Gavriil.

Tema iconografică are la bază legenda apocritică despre regele Abgar din Edessa, care a primit de la Hristos imaginea cu chipul său, imprimat pe o năframă, vindecându-l. În antichitate această icoană a avut o largă răspândire în Orientul creștin, iar din secolul X tipurile ajung în arealul bizantin și țările slave.

Mandyliionul se consideră cel mai veridic model pentru iconografia chipului lui Iisus Hristos.

Modelul menționat reflectă unul din principalele dogmate ale creștinismului ortodox - dogmatul întruchipării, unde Hristos simbolizează perioada, care se referă la viața sa pămîntească, presupunînd adevărata sa întruchipare.

Imaginile Mandyliionului se întîlnesc din secolul XI în frescele bisericilor, mai rar din secolul XV - în pictura de icoane.

În Evul Mediu a fost îndeosebi de populară în Rusia, unde înfățișarea lui Hristos se broda pe drapelele militare sau porțile orașelor, avînd funcții apotropeice. Una dintre cele mai timpurii modele poate fi considerată icoana pskoviteană din secolul XV "Spas". În arealul artei medievale românești se întîlnește mai rar, fiind amplasată deasupra ușilor împărătești sau în arhivolta naosului. Iconografia "Mandyliionului" are tangență și cu izvoarele evanghelice, reflectînd motivul "Năframa Veronicăi".

Starea picturii este satisfăcătoare..

Bibliografia: Braniște E. Liturgia generală, Buc., 1993;

Rodnikova I. Pskovskaia școla iconopisi XIII -XVI vekov, L., 1990;  
Ouspensky L. Le probleme de l'iconostase, în "Contact", Paris,  
1964



**105. Zugrav anonim. Ioan Botezătorul**

Secolul XIX

35,7 x 30,4

Lemn, tempera

Muzeul Național de Istorie din Moldova

Nr.inv. 23384/52

Școala de picturi rusă. Proveniență neidentificată.

Reprezintă semifigura lui Ioan Botezătorul în chiton ocriu-auriu deschis și mantie vierzuie, pe fondul ocriu - închis, cu nuanțe albastrii de culoare. Câmpul icoanei e de culoare cafeniu- închisă, avînd aceleași tonuri, ca și aureola, care se deosebește de fond prin intermediul conturului nimbului, executat cu aur.

În mîna stîngă ține un potir de culoare roșie, în care se află imaginea miniaturală a pruncului Iisus. Mai jos se află un rulo deschis cu inscripție în limba rusă.

De o parte și de alta a nimbului este scris cu culoare ocrie următorul text: „Stîi ..Ioann...Pr...Ik..G.”

Cele mai timpurii icoane cu chipul lui Ioan datate azi din secolul V- VI se află la Kiev, în Muzeul de Artă occidentală și orientală, fiind frecvent întîlnit în frescele și mozaicurile cu scena "Botezul lui Hristos" sau "Deisis", în șirul profeților și "Pogorîrea în iad".

Tipul iconografic susmenționat a fost dezvoltat mai ales în icoana rusă, avîndu-și originile în imaginea chipului "Ioan Botezătorul - îngerul pustiului" (see.XVI-XVIII), ce a figurat în iconografia bizantină din secolul XIV. (vezi și

anotația la catalogul nr. 1443 / 17896 ). Icoana se află într-o stare satisfăcătoare.

Bibliografie: Brehier L. L art crethien. Son developpement iconographique depuis les origines jusqu ' a nos jours, Ed.II, Paris, 1928; Lazarev V. Vizantiiskaia jivopisi, M.,1971; Ștefănescu I. Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești, Buc. , 1973



**106.** Zugrav anonim.Arhanghelul Mihail al Apocalipsei  
Secolul XIX

39,3 x 26,8

Lemn, tempera

Muzeul Național de Istorie din Moldova

Nr.inv.23384 / 72

Școala de pictură rusă. Proveniență neidentificată.

Reprezintă imaginea înaripată a arhanghelului Mihail, în zale aurii și tunică albăstriu-închisă cu mantie roșietică, călare pe un cal alb, înaripat. Arhanghelul este înfățișat cu mâinile deschise în părți, în stînga avînd o carte închisă. Aripile sale sunt de culoare aurie, iar în partea de sus, înscris într-un triunghi roșietic se află bustul lui Hristos. Scena, de ambele părți este asistată de două figuri în picioare - Maica Domnului în maforion albastru și Sfîntul Nicolae - în veșminte arhieresti cu omofor.

În mitologia creștină Mihail are multiple funcții. Concomitent cu misiunea de apărător și conducător al oștilor cerești Mihail se prezintă drept înger mediator între oameni și Dumnezeu. Împreună cu Gavriil se află în fața Tronului, îndeplinind funcția îngerului scribe, care înscrie numele celor drepiți în carte, protector al cuvintelor magice cu ajutorul cărora au fost create cerurile și pămîntul.

În această icoană sunt reflectate anume aceste aspecte, cele militare fiind abandonate. O deviere elocventă de la tipul iconografic tradițional constituie redarea accentuată a mișcării, ce contravine staticii, care este una dintre legitățile imaginii în icoană.

Din datele de care dispunem în arta românească Mihail figurează doar în Apostolul de la Viena (1610).

Tipul iconografie al icoanei reprezintă un caz de excepție.

Starea icoanei este satisfăcătoare.

Bibliografie: Lasarev V. Istoria picturii bizantine, vol.I-III, Buc., 1990; Ștefănescu I. Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești, Buc. , 1973



**107.** Zugrav anonim. Arhanghelul Mihail

Secolul XIX

31 x 26,5

Lemn, tempera,

Muzeul Național de Istorie din Moldova.

Nr.inv, 23384 / 86

Școala de pictură rusă. Proveniență neidentificată.

Arhanghelul Mihail în picioare, îmbrăcat în zale și tunică roșie, la spate avînd aripile desfășurate. Cu sulita din mîna dreaptă străpunge balaurul, în stînga ținînd sabia. Aripile roșii, zalele și mantia sunt conturate cu aur. În partea de sus, pe cîmpul icoanei, în semicerc auriu, se află imaginea lui Hristos binecuvîntînd, iar pe părțile laterale sunt pictate imaginile în picioare ale Sfîntului Vasile și a Sfintei Alexandra.

În testamentul vechi, Mihail este reprezentat ca arhont al poporului evreu și apărător de împărăția perșilor, iar în

funcția de arhistratig - conducător al oștilor cerești împotriva puterilor infernului. În ultima ipostază Mihail figurează în „Apocalipsă”, unde se luptă cu dragonul (zmeul, satana, diavolul etc.) Concomitent, arhangelul mai are și funcții didactice, învățându-i pe oameni să cultive pământul (Adam), să-l cunoască pe Dumnezeu (Avraam) fiind și învățătorul lui Moisei, căruia i-a înmînat pe muntele Sinai Legea.

Imagini timpurii cu înfățișarea arhangelului întâlnim în arta bizantină din secolul VI (Ravenna) și în pictura exterioară de la Moldovița (secolul XVI).

Starea icoanei este satisfăcătoare.

Bibliografie : Ștefănescu I. Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești, Buc., 1973; Nicolescu C. Icoane vechi românești, Buc., 1973



**108.** Anonim. Sfinții Ioan Preafericitul, Ioan Gură de Aur și Stareța Elizaveta

Secolul XIX

31 x 26,5

Lemn, tempera

Muzeul Național de Istorie din Moldova

Școala de pictură rusă. Localitate neidentificată

Trei figuri în picioare, reprezentînd de la stînga la dreapta chipurile sfinților: Ioan Preafericitul, Ioan Gură de Aur și Stareța Elizaveta. Primul poartă veșminte călugărești și mantie cafeniu-verziue, Ioan Gură de Aur este înfățișat în odăjdii arhieresti cu omofor roșietic ornamentat, stareța fiind înfășurată cu mantie.

În partea de sus, plutind în nori, se află semifigura lui Hristos, binecuvîntînd. Fundalul de culoare ocru verziue

reprezintă un peisaj montan cu copaci și fragmente de cetăți, cerul fiind ocru, cu nori albaştrii.

Tipul iconografie este puțin cunoscut, dar putem presupune că mesajul icoanei se referă la o localitate monastică concretă din Rusia, condusă de stareța Elizaveta.

Pictura icoanei poartă amprentele tradiției școlii de artă miniaturală, reprezentările și cadrul icoanei fiind pictate cu o deosebită minuțiozitate.

Printre sfinții înfățișați doar iconografia lui Ioan Guri de Aur are referințe la tradițiile cultului bizantin, fiind canonizat pe timpul lui Alexe Comneanul (1086), împreună cu Vasile cel Mare și Grigore de Nazianz.

Cît privește Ioan Preafericitul (Blajinul) și stareța Elizaveta - ei sunt martiri ruși canonizați mult mai târziu.

Icoana se află într-o stare satisfăcătoare.

Bibliografie: Braniște E. Liturgica generală, Buc., 1993

**109.** Zugrav anonim. Ridicarea la cer a prorocului Ilie

Secolul XIX

30,7 x 25,3 ,

Lemn, tempera

Muzeul Național de Istorie din Moldova.

Nr.inv. 23384 / 56

Școala de pictură rusă. Proveniență neidentificată.

Icoana înglobează două motive importante din hagiografia sfântului Ilie: sfântul în pustiu și înălțarea sa în ceruri.

Prima scenă are atribuție directă la călătoria lui Ilie prin pustiu, spre muntele Horiv, unde se salvează de prigoana Iezavelei, protectoarea cultului păgân Baal.





Imaginea poate fi interpretată ca reprezentarea sfântului în peștera muntelui, sau ca pelerinaj prin pustiu. De ambele părți scena reflectă capacitățile miraculoase ale lui Ilie, una dintre care se referă la învierea fiului văduvei, care l-a adăpostit și l-a hrănit în timpul secetei.

Al doilea subiect îl reprezintă pe profet înălțându-se în carul de foc în cerul cuprins de flăcări. Personajul din stînga cu mâinile ridicate este fiul său Elisei.

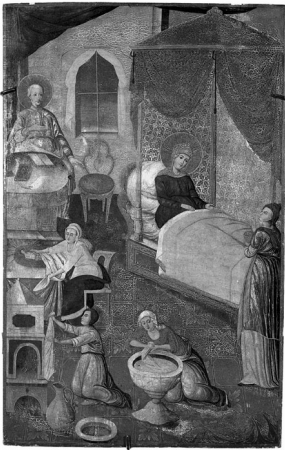
De ambele părți pe cîmpul icoanei se află reprezentările Maicii Domnului și Ioan Botezătorul.

Iconografia prorocului își are originile în arta creștină timpurie, simbolizînd ideea continuității istorice a Vechiului și Noului Testament și poartă amprenta unui arhetip, faptele istorice din biblie, coincidînd cu secolul 8 î.e.n. Rolul și funcțiile sale au multe elemente comune cu ale lui Ioan Botezătorul, prevestind apariția Mesiei, figurează împreună cu Moisei pentru a arăta poporului cele șapte minuni, fiind unul dintre „martorii” Apocalipsei, motivul înălțării avînd aceeași semantică ca și înălțările lui Hristos și a Maicii Domnului.

În pictură subiectele cu Ilie le întîlnim în icoanele românești din secolele XVII-XIX și pictura interioară a Moldovei medievale din secolele XVI-XVIII.

Starea icoanei este satisfăcătoare.

Bibliografie: Braniște E. Programul iconografic al Bisericii ortodoxe, București, 1976; Nicolescu C. Icoane vechi românești, Buc., 1973; Rodnicova I. Pskovskaia școla ikonopisi XIII-XVI vekov, L.,1990



**110. Gherasim Zugravul. Nașterea Maicii Domnului.**

Anul 1808

96 x 61

Lemn, tempera

Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova

Nr. Inv. 2387/21533

Provine din biserica „Sfântul Dimitrie” din  
Cogîlniceni (Orhei)

Icoana a făcut parte din registrul de jos al iconostasului bisericii, fiind concomitent și una dintre cele mai frumoase opere ale zugravului.

Ca subiect iconografic complet se constituie în arta bizantină posticonoclastă, în calitate de sursă servind textele apocrif ale Protoevangheliei lui Iacov. Primele versiuni ale imaginilor cu acest subiect conțineau redarea motivului într-o variantă laconică cu prezența Anei și a slujitoarelor (sec.XI), iar din secolul al XIV-lea în icoana tot mai des este reprezentat Ioachim.

Icoana „Nașterea Maicii Domnului” pictată de Gherasim include în compoziție figurile nominalizate deja, dar într-o versiune mai desfășurată, cu numeroase detalii care împodobesc scena cu elemente nerative.

Patul cu baldachin, soba, cristelnița, cada și ulciorul, mobilierul interiorului, ornamentul vegetal al podelei și peretelui totul este modelat cu finețe deosebită a gamei coloristice calde.

A se vedea și nr. inv. 3492/1245.

## BIBLIOGRAFIE

1. Biblioteca hagiographica greaca, Ediția a II-a, Vol.III, Bruxelles, 1957, 297 p.
2. Catalogul bibliotecii istorico-arheologice bisericești basarabene din Chișinău, Chișinău, 1925, 21 p.
3. История русского искусства, sub redacția lui I.Grabari, Академия Наук СССР, Vol.I, Moscova, 1953, 574 p.
4. История русского искусства, sub redacția lui I.Grabari, Академия Наук СССР, Vol.II, Moscova, 1954, 747 p.
5. L art russe des Scythes a nos jours. Tresor des musees sovietiques, Paris, 1968, 127p.
6. L Eglise Orthodoxe Roumaine, București, 1964, 165 p.
7. Лицевой иконописный подлиник, Vol.I, Иконография Иисуса Христа , Sanct-Petersburg, 1905, 386 p.
8. Настольная книга священослужителя, Vol.II, Moscova ,1978, 312 p.
9. Opisul obiectelor ce se păstrează în Muzeul Societății istorico-arheologice bisericești basarabene din Chișinău, Chișinău , 1923, 41 p.
10. Свод памятников истории и культуры МССР, Știința, Chișinău, 1987, 845 p.
11. Айналов Д., Византийская живопись XIV столетия, Petersburg, 1917, 227 p.
12. Алпатов М., Сокровища русского искусства XI-XIV веков, Аврора, Leningrad, 1971, 287 p.
13. Алпатов М., Древнерусская иконопись, Искусство, Moscova, 1978, 276 p.
14. Anrich G., Hagios Nicolas, Vol. I-II, Leipzig-Berlin, 1913, 1917, 249 p., 346p.
15. Arbure Z., Basarabia în secolul XIX, Ediția a II-a, Vavitas, Chișinău, 2001, 739 p.
16. Balș G., Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea, Meridiane, București, 1928, 284 p.
17. Банк А., Византийское искусство в собраниях Советского Союза, Аврора, Leningrad-Moscova, 1966, 130 p.
18. Baumann E., Histoire des pelerinages de la chretiene, Paris, 1941, 198 p.
19. Berechet Șt., Cinci biserici vechi din Chișinău, în „Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia”, Chișinău, Tipografia Eparhială, 1924, 150 p.

20. Berechet Șt., Mănăstirea Căpriană, în „Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia”, Tipografia Eparhială, Chișinău, 1928, 147 p.
21. Bianu G., Hodoș N., Simionescu D., Bibliografia românească veche, vol. IV, (1808-1830), București, 1944, 576 p.
22. Boldur A., Istoria Basarabiei, Tipar Moldovenesc, Chișinău, 1940, 544 p.
23. Botte B., Les origines de la Noël et de l'Épiphanie, în „Etude historique”, Lausanne, 1962, 182 p.
24. Boyer L., Le culte de Marie de Dieu, Ediția a II-a, Chevetogne, 1952, 264 p.
25. Boyer L., Le Trône de la Sagesse. Essai sur la signification du culte marial, Paris, 1957, 198 p.
26. Braniște I., Liturgica generală, Institutul biblic al Bisericii ortodoxe române, București, 1993, 783 p.
27. Braniște I., Programul iconografic al bisericilor ortodoxe, Institutul biblic al Bisericii ortodoxe române, București, 1975, 286 p.
28. Brehier L., L'art chrétien et son développement iconographique, Laurens, Paris, 1928, 204 p.
29. Ciobanu Șt., Cultura românească în Basarabia sub stăpânirea rusă, Uniunea culturală bisericească, Chișinău, 1923, 344 p.
30. Ciobanu Șt., Biserici vechi din Basarabia, în „Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia”, Glasul Țării, Chișinău, 1924, 150 p.
31. Ciobanu Șt., Descrierea câtorva biserici, în „Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia”, Glasul Țării, Chișinău, 1924, 150 p.
32. Ciobanu C., Stăvilă T., Icoane vechi din colecții basarabene, Arc, Chișinău, 2000, 212 p.
33. Congar J., Le mystère du Temple, Paris, 1958, 87 p.
34. Constantinescu-Iași P., Basarabia artistică și arheologică, Chișinău, 1933, 64 p.
35. Constantinescu-Iași P., Circulația vechilor cărți românești în Basarabia sub ruși, în „Revista Societății istorico-arheologice din Basarabia”, Chișinău, Vol. XIX, 1929, 147 p.

36. Constantinescu-Iași P., Biserica Sfântul Gheorghe din Chișinău, Chișinău, 1928, 24 p.
37. Constantinescu-Iași P., Biserici de lemn, în „Viața Basarabiei”, nr. 3, 1923, 126 p.
38. Curdinovschi V., Spisoc drevneșih țercvei Bessarabscoi gubernii, în „Trudî Bessarabscoغو țercovnoغو istorico-arheologhicescoغو obșcestva”, Chișinău, 1918
39. Delchaye H., Sanctus. Essai sur la culte des saints dans l'antiquite, Bruxelles, 1927, 88 p.
40. Delchaye H., Les origines du culte des Martyrs, Ediția a II-a, Bruxelles, 1933, 215 p.
41. Dionisie din Furna, Carte de pictură, Meridiane, București, 1976, 280 p.
42. Drăguț V., Florea V., Grigorescu D., Mihalache M., Pictura românească, Meridiane, București, 1976, 451 p.
43. Dumitrescu V., Aspects de la decoration des iconostases de Valachie a la fin du XVIII-e siecle, în „Revue Roumaine”, București, 1965, 247 p.
44. Eșanu A., Din vremuri copleșite de greutate. Schițe din istoria culturii medievale din Moldova, Universitas, Chișinău, 1991, 237 p.
45. Eșanu A., Mănăstirea Căpriană, Civitas, Chișinău, 2003, 385 p.
46. Evdochimov P., Arta icoanei o teologie a frumuseții, Meridiane, București, 1992, 259 p.
47. Iorga N., Miniaturile românești, București, 1933, 53 p.
48. Iorga N., Les arts mineurs en Roumanie, Vol. III, București, 1936, 185 p.
49. Георгиевский В., Обзор выставки древнерусской иконописи и художественной старины, în „Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде”, Vol. III, Petrograd, 1915, 219 p.
50. Gornacov O., Les fresques de l'eglise de Saint-Clement a Ochrid, Beograd, 1968, 315 p.
51. Grabar A., L'empereur dans l'art byzantin, Paris, 1936, 127 p.
52. Grabar A., Les Voies de la creation en iconographie chretienne, Paris, 1999, 257 p.
53. Grabar A., La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928, 79 p.

54. Grecu V., Cărți de pictură bisericească bizantină, Glasul Bucovinei, Cernăuți, 1936, 345 p.
55. Gurie, Arhimandrit, Istoria Nogo-Neamețcogo Sviato-Voznesenscogo monastîrea, Tipografia Eparhială, Chișinău, 1911, 157 p.
56. Harkin F., Saints moines d Orient, Londra, 1973, 97 p.
57. Harkin F., Legendes greques des „martyres romains”, Bruxelles, 1973, 243 p.
58. Hamman A., Le mystere des Paques, Paris, 1965, 157 p.
59. Kondakov N., Ikonografia Bogomateri, vol. II, Sanct-Petersburg, 1915, 325 p.
60. Kunczynska-Iracka A., Malarstwoludowe kreku Krestochowskiego, Varșovia, 1978, 279 p.
61. Лазарев В., Византийская живопись, Наука, Moscova, 1971, 187 p.
62. Lazarev V., Istoria picturii bizantine, Vol. III, Meridiane, București, 1980, 383 p.
63. Lăzărescu E., Câteva date cu privire la ilustrația manuscriselor românești în secolul al XVIII-lea (Ruperea de tradiție), în „Studii și cercetări de istoria artei, nr. 3-4, Academia Română, București, 1956, 277 p.
64. Leclerque H., La vie chretienne primitive, Paris, 1928, 169 p.
65. Лившиц М., О молдавской народной скульптуре конца XIX-го начало XX-го веков, în „Этнография и искусство Молдавии”, Știința, Chișinău, 1992, 123 p.
66. Lucius F., Les origines du culte des Saints dans l Eglise chretienne, Paris, 1908
67. Lukhach L., Kornienko M., Ikoni Șevcenkovkogo kraiu, Roadonej, Kyiv, 2000, 267 p.
68. Mașec V., Arta naivă, Meridiane, București, 1989, 245 p.
69. Mihailovici P., Figuri monahale din Basarabia, în „Luminătorul”, nr.5, Chișinău, Tipar moldovenesc, 1938, 421 p.
70. Mihailovici P., Legături cărțurărești dintre Mitropolia Moldovei și mănăstirea Noul Neamț, Tipar Moldovenesc, Chișinău, 1939, 167 p.
71. Mihailovici P., Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia, Tipar moldovenesc, Chișinău, 1940, 53 p.

72. Mihailovici P., Tipărituri românești în Basarabia dela 1812 până la 1918, Academia Română, București, 1940, 377 p.
73. Millet G., Monument de l Athos. Les peintures, Paris, 1927, 159 p.
74. Millet G., Recherches sur l iconographie de l Evangile aux XIV-XV-XVI siecles, Ediția a II-a, Paris, 1960, 347 p.
75. Mahrman Gh., Epifanie, în „Etudes sur le latin des chretiens”, Vol.I, Roma, 1961, 285 p.
76. Mouratov P., Les icones russes, Paris, 1927, 137 p.
77. Mureșan F., Cazania lui Varlaam 1643-1943, Editura Emil Hașegeanu, Cluj-Napoca, 1944, 247 p.
78. Nasrallah J., Marie dans la sainte et divine liturgie byzantine, Paris, 1955, 173p.
79. Negruță V., Surucenu D., Creația zugravului Gherasim și a sculptorului Ștefan la răscrucea secolelor XVIII-XIX, în „Tiragetiă”, Chișinău, 1996, 297 p.
80. Negruță V., Pomelnicul mănăstirii Căpriană – un valoros monument de istorie și cultură, în „Arta”, Chișinău, 2001, 160 p.
81. Nestor I., Istoria Basarabiei, Cartea moldovenească, Chișinău, 1991, 292 p.
82. Nicolescu C., Contribuții la cunoașterea icoanelor pe sticlă și a xilogravurilor țărănilor români din Transilvania, în „Studii și cercetări de istoria artei”, nr.3-4, Academia Română, București, 1957, 212 p.
83. Nicolescu C., Icoane vechi românești, Meridiane, București, 1976, 182 p.
84. Oprescu G., Arta țărănească la români, București, 1922, 87 p.
85. Opriș I., Ocrotirea patrimoniului cultural: Tradiții, destin, valoare, Museion, București, 1986, 284 p.
86. Opriș I., Istoria muzeelor din România, Meridiane, București, 1994, 206 p.
87. Островский Г., О городском изобразительном фольклере, în „Советское искусствознание”, Moscova, 1974, 275 p.
88. Panovsky E., Artă și semnificație, Meridiane, București, 1991, 254 p.
89. Paschini P., Santa Barbara. Note agiografice, Roma, 1927, 79 p.
90. Păcuraru M., Istoria bisericii ortodoxe române, Vol.I, Meridiane, București, 1980, 385 p.

91. Pelin V., Catalogul general al manuscriselor moldovenești păstrate în URSS, Știința, Chișinău, 1989, 483 p.
92. Ploșniță E., Liturghierul de la 1815, în „Luminătorul”, nr.5-6, Chișinău, 1996, 112 p.
93. Покровский Н., Евангелия в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, Sanct-Petersburg, 1892, 178 p.
94. Popa C., Bălinești, Meridiane, București, 1981, 117 p.
95. Popa C., Stadt Schassburg (Municipiul Sighișoara), Koln, 2002, 238 p.
96. Popescu-Vâlcea G., Miniatura românească, Meridiane, București, 1981, 124 p.
97. Popovschi N., Istoria bisericii din Basarabia în veacul al XIX –lea sub ruși, Tipar moldovenesc, Chișinău, 1931, 372 p.
98. Porumb M., Icoane din Maramureș, Dacia, Cluj-Napoca, 1975, 69 p.
99. Porumb M., Dicționar de pictură veche românească din Transilvania (sec.XIII-XVIII), Academia Română, București, 1998, 468 p.
100. Puiu V., Mănăstirile din Basarabia, Tipar moldovenesc, Chișinău, 1919, 179 p.
101. Racoveanu Gh., Gravura în lemn la mănăstirea Neamțul, Fundația Regală pentru cultură și artă, București, 1940, 104 p.
102. Radojic S., Icones de Serbie et de Macedoine, Belgrad, 1961, 278 p.
103. Reau L., Iconographie de l art chretien, Vol. II, Paris, 1958, 289 p.
104. Rezuș P., Aghiologia ortodoxă, Caransebeș, 1940, 178 p.
105. Родникова И., Псковская икона XIII-XVI веков, Аврора, Leningrad, 1990, 226 p.
106. Родникова И., Псковская школа иконописи, Аврора, Leningrad, 1990, 186 p.
107. Rodnin K., Arta medievală a Moldovei, Știința, Chișinău, 1991, 55 p.
108. Salaville S., Marie dans la Liturgie byzantine au greco-slave, în „Etude sur la Sainte Vierge”, Vol.I, Paris, 1949, 274 p.
109. Simionescu D., Buluță Gh., Pagini din istoria cărții românești, Meridiane, București, 1981, 387 p.
110. Stavilă T., Gravura de carte în Basarabia din secolul XIX, // Arta-96, Chișinău, 1997, 184 p.



111. Stăvilă T., *Arta plastică din Basarabia în secolul XIX*, // *Arta- 98*, Chișinău, 1998, 178 p.
112. Stăvilă T., *Ghid de monumente și situri istorice din Republica Moldova*, Chișinău, UNESCO, 1998, 68 p.
113. Stăvilă T., *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova* (C.Ciobanu, T.Diaconescu), Paris-Chișinău, Arc/Museum, 1999, 273 p.
114. Stăvilă T., *Arta plastică modernă din Basarabia*, Chișinău, Știința, 2000, 160 p.
115. Stăvilă T., *Icoane vechi din colecții basarabene* (C. Ciobanu), Chișinău, Arc, 2000, 212 p.
116. Stăvilă T., *Церковь Успения в Каушанах. Проблемы датировки*, în culegerea „Памятники культуры. Новые открытия”, Academia de Științe a Rusiei, Moscova, 1997, 378 p.
117. Stăvilă T., *Interferențe europene în arta plastică din Basarabia*, // *Arta-99*, Chișinău, 2000, 164 p.
118. Stăvilă T., *Patrimoniul basarabean. Aspecte și perspective*, în „Patrimoniul cultural național – o strategie a integrării în circuitul valorilor europene”, București, 2002, 182 p.
119. Stăvilă T., *Icoana populară din Basarabia în secolul XIX*, în culegerea „Sub zodia Vătășianu”, Cluj-Napoca, 2002, 197 p.
120. Stăvilă T., *Icoane și biserici basarabene*, în culegerea „Artă. Istorie. Cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb”, Cluj-Napoca, 2003, 447 p.
121. Stăvilă T., *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova*, (C.Ciobanu, T. Nesterov), // Web-site „www.monument.md.”, Chișinău, 2002
122. Strotmann Th., *Le culte marial en Russie*, Chevetogne, 1959, 168 p.
123. Ștefănescu I., *L evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1929, 156 p.
124. Ștefănescu I., *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Meridiane, București, 1973, 248 p.

125. Ștrempel G., Copiști de manuscrise românești până la 1800, Vol. I, Academia Română, București, 1956, 278 p.
126. Ștrempel G., Catalogul manuscriselor românești, vol. III , Academia Română, București, 1987, 348 p.
127. Tatai – Baltă C., Incursiune în xilogravura românească. Secolele XVI-XIX, în „Apolon”, Alba Iulia, 1979, 261 p.
128. Tatai-Baltă C., Une valeureuse gravure sur bois du Sandu (XVIII-e siècle) conserve au musée du Banat de Timișoara, în „Ars Transsilvanica”, nr.V, Academia Română, Cluj-Napoca, 1995, 222 p.
129. Tomescu M., Istoria cărții românești de la începuturi până la 1918, Meridiane, București, 1968, 388 p.
130. Tomov E., Bilgarski vizdenski štampî, Sofia, 1975, 375 p.
131. Трубецкой Е., Три этюда о русской иконе, Infoart, Moscova, 1965, 214 p.
132. Турченко Ю., Украинский эстамп, Nauka, Kiev, 1964, 245 p.
133. Țiganco N., Mănăstirea Rughi, în „Comisiunea monumentelor istorice. Secția din din Basarabia”, Glasul Țării, Chișinău, 1928, 167 p.
134. Ouspensky L., La Theologie de l icone dans l Eglise orthodoxe, Paris, 1960, 278 p.
135. Ouspenski L., Le probleme de l iconostase, în ”Contact”, Paris, 1964, 180 p.
136. Uspensky L., Lossky V., Călăuziri în lumea icoanei, Sophia, București, 2003, 266 p.
137. Vasary G., Viețile renumiților pictori și sculptori italieni, Vol. III, Meridiane, București, 1974, 354 p.
138. Voinescu T., Contracte de zugravi de biserici, în „Studii și cercetări de istoria artei”, Academia Română, București, 1967, 189 p.
139. Voinescu T., Un caiet de modele de pictură medievală românească, în „Pagini de veche artă românească”, Vol.III, Meridiane, București, 1974, 378 p.
140. Voinescu T., Radu Zugravul, Meridiane, București, 1978, 214 p.
141. Voinescu T., Comori de artă bisericească, Arhiescopia Craiovei, Craiova, 1980 178 p.

142. Зевина А., Роднин К., Изобразительное искусство Молдавии, Cartea moldovenească, Chişinău, 1965, 186 p.
143. Weidle W., Les icones byzantines et russes, Paris, 1950, 278 p.

### **Lista ilustrațiilor din text**

1. Biserica „Adormirea Maicii Domnului” din Căușeni, 1924
2. Iconostasul bisericii din Căușeni, 1924
3. Biserica de lemn din s. Nimoreni, 1924
4. Interiorul bisericii de lemn din s. Nimoreni, 1924
5. Biserica „Sfântul Ilie” din Chișinău, 1924
6. Catapeteasma bisericii „Adormirea Maicii Domnului” de la mănăstirea Căpriană, 1928
7. Icoana „Maica Domnului Hodighitria” de la mănăstirea Căpriană, 1928
8. „Sfântul Ilie în pustiu”. Icoană de la mănăstirea Rughi, 1928
9. Catedrala veche din Chișinău, 1924
10. Interiorul schitului vechi de la Butuceni, 1924
11. Sfântul Gheorghe ucigând balaurul, s.Orac, 1803
12. Sfântul Gheorghe ucigând balaurul, Ucraina, sec.XIX
13. Sfântul Gheorghe ucigând balaurul, Ucraina, sec. XIX
14. „Ioan Oșteanul”, din s. Boroseni, sec. XIX
15. „Ioan Oșteanul”, Ucraina, sec.XIX
16. Sfânta Varvara cu scene din viață, or. Rașcov, sec. XIX
17. Sfânta Varvara, Ucraina, sec. XIX
18. Sfânta Varvara, Ucraina, sec.XIX
19. „Bunul Păstor” din s. Tabani, 1822
20. Bunul Păstor, Belarusi, sec. XIX
21. Maica Domnului Hodighitria, Basarabia, sec. XIX
22. Maica Domnului Bialînițkaia, Belarusi, sec.XIX
23. Maica Domnului de Ahtîr, Belarusi, sec.XIX
24. Maica Domnului Platytera, Ucraina, sec.XIX
25. Biserica de lemn din s.Drăgușenii Noi, 1924
26. Biserica de lemn din s. Cornova (Orhei), 1924
27. Biserica de piatră din s. Cornova, 1924
28. Iconostasul bisericii din s.Hluboaca (Cernăuți), sec.XVIII

29. Biserica de piatră din s. Hrușeva (Orhei), 1924
30. Biserica de lemn din s. Musteață (Fălești)
31. „Maica Domnului Hodighitria” din biserica s. Musteață
32. „Iisus Hristos pe tron” din biserica s. Musteață
33. „Izgonirea din rai” din biserica s. Musteață
34. Iconostasul bisericii din s. Musteață
35. Strilbițchi Mihail. Mitropolitul Moldovei Gavriil, în „Prăvălioara”, Iași, 1784
36. Strilbițchi Mihail. Ioan Damaschin, în „Octoih”, Iași, 1786
37. Strilbițchi Mihail. Monograma Mitropolitului Gavriil, în „Catavasier”, Iași, 1778
38. Iosif Ieromonahul. Gravură din „Cuvintele lui Isaac Syrul”, mănăstirea Neamț, 1819
39. Simeon Iereu. Scara Părintelui Ioan, mănăstirea Neamț, 1814
40. Leontii Rus. Maica Domnului Eleusa, Sofia, 1820
41. Sotir Karastojanov. Sfântul Gheorghe, Muzeul istoric din Kinstendal, Bulgaria, înc. Sec. XIX
42. Feodosie Monahul. Sfânta Varvara, mănăstirea Neamț, 1833
43. Feodosie Monahul. Sfântul Ioan Damaschin, mănăstirea Neamț, 1836
44. Feodosie Monahul. Iisus Hristos și samariteanca, mănăstirea Neamț, 1833
45. Simeon Iereu. Născătoarea de Dumnezeu, mănăstirea Neamț, 1829
46. Ghervasie Monahul. Deisis, mănăstirea Neamț, 1850
47. Damian Ieromonahul. Sfântul Ioan Gură de Aur, mănăstirea Neamț, 1859

### **Ilustrații la Catalogul de icoane**

1. Mihail Leontovici. Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron, 1803
2. Mihail Leontovici. Sfântul Gheorghe ucigînd balaurul, 1806
3. Zugrav Gherasim, sculptor Ștefan. Cina cea de taină, 1808
4. Zugrav Gherasim, sculptor Ștefan. Coborîrea de pe cruce, 1808
5. Gherasim zugravul. Apostolii Marcu, Andrei, Matei și Petru, 1808
6. Gherasim zugravul, Ștefan sculptor. Tetrapod zugrăvit, 1808

7. Gherasim zugravul. Profeții Moisei și Aaron, 1808
8. Gherasim zugrav, sculptor Ștefan. Deisis, 1808
9. Gherasim zugrav, sculptor Ștefan. Diptic „Schimbarea la Față” și „Adormirea Maicii Domnului”, 1808
10. Gherasim zugravul. Iisus Hristos pe tron, 1808
11. Gherasim zugrav, sculptor Ștefan. Sfinții apostoli Simeon și Filip, 1808
12. Gherasim zugrav, sculptor Ștefan. Apostolii Toma și Vartololomeu, 1808
13. Gherasim Zugravul. Apostolii Luca și Iacov, înc. secolului XIX
14. Gherasim zugrav, sculptor Ștefan. Diptic „Întâmpinarea Domnului” și „Bunavestirea”, 1808
15. Gherasim zugrav, sculptor Ștefan. Diptic „Nașterea Mântuitorului” și „Botezul lui Hristos”, 1808
16. Gherasim zugrav, sculptor Ștefan. Diptic „Nașterea Maicii Domnului” și „Prezentarea Mariei la templu”, 1808
17. Gherasim zugravul. Cvadriptic „Intrarea în Ierusalim”, ”Învierea”, ”Înălțarea” și „Pogorîrea Sfântului Duh”, 1808
18. Gherasim zugravul. Soborul Îngerilor, înc. secolului XIX
19. Gherasim zugravul. Sfântul Ierarh Nicolae, înc. secolului XIX
20. Evtaf zugravul. Iisus Hristos tronînd, 1810
21. Evtaf zugravul. Maica Domnului cu pruncul pe tron, 1810
22. Constantin și Mardare zugravi. Bunavestirea. Partea dreaptă a ușilor împărătești, 1812
23. Ioan Iavorschi zugrav. Maica Domnului cu Pruncul pe tron, 1813
24. Ioan Iavorschi zugrav. Iisus Hristos pe tron, 1813
25. Ioan Iavorschi zugrav. Deisis, 1826
26. Ioan Iavorschi zugrav. Maica Domnului cu Pruncul, 1827
27. Ioan Iavorschi zugrav. Deisis, 1827
28. Ioan Iavorschi zugrav. Arhanghelul Mihail, 1827
29. Zugrav anonim. Bunul Păstor, 1822
30. Zugrav anonim. Visul lui Iacov, 1822

31. Zugrav anonim. Arhanghelul Mihail și Iosia Navi, 1822
32. Zugrav anonim. Pomelnicul bisericii Maicii Domnului de la Căpriană, 1821
33. Iezechil zugravul. Pomelnicul bisericii „Sfântul Nicolae” de la mănăstirea Căpriană, 1841
34. Iezechil zugravul. Diptic „Intrarea în Ierusalim” și „Învierea”, 1841
35. Iezechil zugravul. Diptic „Nașterea Maicii Domnului” și „Prezentarea Mariei la templu”, 1841
36. Iezechil zugravul. Profeții David și Iezechil, 1841
37. Iezechil zugravul. Profeții Aaron și Moisei, 1840
38. Iezechil zugravul. Diptic „Înălțarea lui Hristos” și „Pogorîrea Sfântului Duh”, 1841
39. Iezechil zugravul. Diptic „Întâmpinarea Domnului” și „Buna Vestire”, 1841
40. Ioan Dămășcan zugrav. Iisus Hristos pe tron, 1822
41. Zugrav anonim. Închinarea păstorilor, 1830
42. Zugrav anonim. Maica Domnului cu Pruncul Iisus înconjurată de heruvimi, 1854
43. Zugrav anonim. Maica Domnului cu Pruncul Iisus, 1858
44. Vasile Alexandrov zugrav. Maica Domnului Eleusa, 1859
45. Zugrav anonim. Arhanghelii Gavriil și Mihail, 1869
46. Zugrav anonim. Sfânta Varvara, 1879
47. Zugrav anonim. Sfântul Nicolae făcătorul de minuni, 1880
48. Zugrav anonim. Învierea lui Hristos, sec. XIX
49. Icoană sinaxar „Sfinți de seamă”, sec. XIX
50. Zugrav anonim. Diptic. „Deisis” și „Cina cea de taină”, sec. XIX
51. Zugrav anonim. Sfânta Varvara cu scene din viață, sec. XIX
52. Zugrav anonim. Sfânta Muceniță Varvara, înc. sec. XIX
53. Zugrav anonim. Sfânta Muceniță Varvara, sec. XIX
54. Zugrav anonim. Iisus Hristos pe tron blagoslovind, sec. XIX

55. Zugrav anonim. Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron, sec. XIX
56. Zugrav anonim. Sfântul Ierarh Nicolae, sec.XIX
57. Zugrav anonim. Învierea lui Hristos, sec.XIX
58. Zugrav anonim. Sfântul Nicolae, sec. XIX
59. Zugrav anonim. Iisus Hristos și Samariteanca, sec. XIX
60. Zugrav anonim. Sfântul Ierarh Nicolae, sec. XIX
61. Zugrav anonim. Învierea lui Hristos cu imaginile sfinților Ioan, Ecaterina, Nicolae și Gheorghe, 1828
62. Zugrav anonim. Sfântul Ioan Oșteanul, sec.XIX
63. Zugrav anonim. Sfântul Haralambie, Maria Magdalena și Maica Domnului cu Pruncul, sec. XIX
64. Autor anonim. Hristos Pantocrator, sec. XIX
65. Zugrav anonim. Diptic „Prezentarea Maicii Domnului în templu” și „Buna Vestire”, sec. XIX
66. Zugrav anonim. Botezul lui Iisus Hristos, înc. sec. XX
67. Zugrav anonim. Adormirea Maicii Domnului, a II-a jum. a sec.XIX
68. Zugrav anonim. Profetii Isaia, Ioan și Ghedeon, sec.XIX
69. Zugrav anonim. Iisus Hristos și Samariteanca, sec. XIX
70. Zugrav anonim. Sfânta Varvara cu scene din viață, sec. XIX
71. Zugrav anonim. Visul lui Iacov, sec. XIX
72. Zugrav anonim. Arhanghelul Mihail, sec.XIX
73. Zugrav anonim. Distrugerea Sodomei și Gomorei, sec. XIX
74. Autor anonim. Minunea Sfântului Nicolae, sec. XIX
75. Zugrav anonim. Gertfa lui Avraam, sec. XIX
76. Autor anonim. Nașterea Mântuitorului, sec. XVIII-XIX
77. Autor anonim. Deisis, sec.XIX
78. Zugrav anonim. Deisis, înc. sec. XIX
79. Zugrav anonim. Deisis, sec. XIX
80. Zugrav anonim. Deisis, sec. XIX



81. Zugrav anonim. Aducerea moaștelor Sfântului Foca cu imaginile Mariei Magdalena și a Sfântului Modest, înc. sec. XIX
82. Zugrav anonim. Arhanghelul Mihail, ușă diaconicească, sec. XIX
83. Zugrav anonim. Maica Domnului cu Pruncul, mijl. sec. XIX
84. Autor anonim. Profeții Iacov și Moisei, sec.XIX
85. Zugrav anonim. Martirajul Sfintei Ecaterina, sec.XIX
86. Zugrav anonim. Înălțarea Sfintei Cruci, sec. XIX
87. Zugrav anonim. Sărutul Elizavetei, sf. sec. XIX – înc.sec. XX
88. Autor anonim. Buna Vestire, sf. sec. XIX – înc. sec.XX
89. Autor anonim. Bunul Păstor, înc. sec.XX
90. Autor anonim. Sfânta Varvara cu scene din viață, sec.XIX
91. Zugrav anonim. Ioan Botezătorul, sec. XIX
92. Zugrav anonim. Nașterea Domnului, sec, XIX
93. Zugrav anonim. Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron, sec. XIX
94. Zugrav anonim. Hristos – Împărat, sec. XIX
95. Zugrav anonim. Sfântul Gheorghe ucigînd balaurul, sec. XIX
96. Autor anonim. Acoperemîntul Maicii Domnului și Sfînta Sofia Înțelepciunea Divină, sec.XIX
97. Zugrav anonim. Maica Domnului, Bucuria Nesperată, sec.XIX
98. Zugrav anonim. Maica Domnului a mărăcinișului arzînd, sec. XIX
99. Autor anonim.Maica Domnului a Izvorului Tămăduitor, sec.XIX
100. Zugrav anonim. Evanghelistul Ioan, sec.XIX
101. Zugrav anonim. Maica Domnului, Tristețe fără Margini, sec.XIX
102. Zugrav anonim. Învierea lui Iisus Hristos, sec. XIX
103. Zugrav anonim. Dumnezeu – Sabaot, sec. XIX
104. Zugrav anonim. Mandylion, sec. XIX
105. Zugrav anonim. Ioan Botezătorul, sec. XIX
106. Zugrav anonim. Arhanghelul Mihail al Apocalipsei, sec.XIX
107. Zugrav anonim. Arhanghelul Mihail, sec. XIX

108. Zugrav anonim. Sfinții Ioan Preafericitul, Ioan Gură de Aur și Stareța Elizaveta, sec. XIX
109. Zugrav anonim. Ridicarea la cer a prorocului Ilie, sec. XIX
110. Zugrav Gherasim. Nașterea Maicii Domnului, 1808

## Adnotare

Icoana basarabească din secolul al XIX-lea reprezintă unul dintre cele mai interesante fenomene artistice al mediului creștin ortodox, cu particularitățile sale distincte, care s-au dezvoltat într-o ambianță specifică a iconografiei din secolele precedente.

Constituită într-o fază târzie a Evului mediu, când în alte regiuni icoana cunoaște un declin general, operele din Basarabia, ca parte componentă a patrimoniului Moldovei medievale cunosc un salt neașteptat în evoluția sa.

Dar acest apogeu nu s-a atins datorită existenței unui proces integrat, bine conturat al ambianței culturale comune.

Colecțiile muzeale de icoane ce se constituie în Moldova după anii 1970 și care au fost colectate din mănăstirile și bisericile închise sau distruse reprezintă un material neomogen și insuficient studiat, care reflectă în mod inegal dezvoltarea icoanei basarabene în secolele XVI-XIX. Cea mai valoroasă colecție, cea a Muzeului Național de Arte Plastice, unde pe parcursul a 40 de ani au fost teaurizate opere din diferite epoci, reprezintă, deocamdată și cea mai completă prezentare a icoanelor basarabene din secolul al XIX-lea.

Anume din aceste considerente a fost studiată mai profund evoluția icoanei din această perioadă, care, de rînd cu continuarea tradițiilor din secolele precedente, reflectă și noile interferențe, noile influențe, ce le apropie de arta pictorială de formație academică.

Îndeosebi se cere remarcat faptul, că icoana basarabească din secolul al XIX-lea s-a dezvoltat pe fundalul permanent al războaielor ruso-turce, care de asemenea și-au jucat rolul său determinant în finalizarea târzie a Evului mediu basarabească.

Suportul general al icoanei basarabene l-a format icoana populară, cea mănăstirească, dar și icoanele pictate de artiștii plastici, care își fac apariția pe la mijlocul secolului al XIX-lea, dominînd arta religioasă către începutul veacului XX.

Tendențele susmenționate nu s-au manifestat simultan, nu au fost limitate cronologic de anumite intervale de timp. Ele au conviețuit, suprapunîndu-se,

purtînd în interior amprentele celor mai diverse procedee plastice și influențe stilistice. Existența lor este demonstrată de prezența contrajurului, preluat din arta occidentală, de elementele renescentiste, baroce sau clasiciste pe de o parte, și influența puternică exercitată asupra icoanei de gravura în lemn de la Trei Ierarhi din Iași și de la mănăstirea Neamț, pe de altă parte.

Interferențele invocate se fac simțite atît în creațiile zugravilor populari, cît și în mediul celor de la mănăstiri, cum ar fi Gherasim, Ioan Iavorschi, Iezechil și Ioasaf, operele cărora au marcat evoluția icoanei basarabene pe parcursul secolului XIX.

Dar în același timp din a doua jumătate a secolului pozițiile deținute de zugravi sunt preluate de artiști cu studii speciale, care tratează arta icoanei ca un domeniu specific al tablourilor de gen. În acest context lucrările lui V.Alexandrov, P.Piscariov, F.Maleavin, P.Șilingovschi ș.a. încheie epoca tardivă a artei medievale și marchează începuturile artei moderne.

### **Резюме**

Бессарабская икона XIX-го века представляет одну из самых интересных художественных страниц в контексте православной культуры этого времени, со своими специфическими особенностями, которые развивались на основе иконографических моделей прошлых столетий.

Появление такого явления в столь поздний период, когда в других регионах православная икона переживает закономерный упадок, бессарабская икона, как часть культуры средневековой Молдовы, совершает неожиданный скачок в своем развитии. Этот расцвет не был обусловлен только благодаря существованию единого процесса в данной области.

Художественные коллекции музеев, которые формируются в Молдавии после 1970-х годов и которые были собраны из разрушенных или закрытых церквей и монастырей, представляют в целом, разрозненный и малоизученный материал, который неравномерно отражает развитие иконописи Молдовы XVI-XIX-го веков.

Самая ценная коллекция безусловно принадлежит Национальному Художественному Музею, где на протяжении 40 лет были собраны

произведения иконописи разных эпох, среди которых самое большое количество экспонатов относится к XIX-му веку.

Учитывая именно это последнее обстоятельство было изучено развитие иконописи данного периода, которое, наряду с продолжением традиций предыдущих столетий, предлагает и новое, переосмысленное трактование живописной фактуры и стилистического строя, приближающийся к искусству профессиональных художников.

Особенно важно учесть то обстоятельство, что бессарабская икона XIX-го века развивалась на фоне постоянных русско-турецких войн, что несомненно сыграли свою определенную роль в столь позднем завершении искусства средних веков в Бессарабии.

Общей основой для бессарабской иконы послужило как народная, монастырская икона, так и живописные работы профессиональных художников, появление которых характерно для второй половины XIX-го века, но преобладают в религиозном искусстве XX-го столетия.

Вышеперечисленные тенденции однако, проявились одновременно. Они сосуществовали в одно и то же время по-разному используя различные выразительные средства и стилистические влияния. Их существование доказано использованием в иконописи светотеневой моделировкой, наличием элементов искусства Возрождения, барокко или классицизма с одной стороны, и сильное влияние гравюры на дереве, печатающейся в Трех Святителей в Яссах и Нямецком монастыре, с другой стороны.

Указанные взаимовлияния оказали воздействие не только на работы народных мастеров но также и на творчестве монастырских иконописцев, таких как Герасима, Иоана Яворского, Иезекиля и Иоасафа, чьи иконы определили развитие бессарабского искусства на протяжении XIX-го века.

Одновременно, со второй половины столетия иконописцы уступают свои позиции художникам, которые трактуют икону с точки зрения жанровой картины.

И в данном случае работы В.Александрова, П.Пискарева, Ф. Малявина, П. Шилинговского и др. завершают позднее средневековье и знаменуют начало нового времени.

## SUMMARY

The bessarabian icon of the XIX-th century represents one of the most interesting artistic phenomena of the Christian Orthodox medium, with its distinct specific features, which have been developed in a specific environment of iconography in the previous centuries.

Being constituted in a late phase of the Middle Ages when the icon is in a general decline in other regions, the creations (works) of Bessarabia, as a component part of the patrimony of medieval Moldova, have an unexpected leap in their evolution.

But this apogee hadn't been reached because of the existence of an integral well- outlined process of the common cultural milieu.

The museum collections of icons, which have been constituted in Moldova after the 70's and have been collected in the closed or destroyed monasteries and churches, represent a non-homogenous and insufficient studied material, which reflects in an unequal way the development of the bessarabian icon in the XVI – XIX centuries. The most valuable collection is that of the National Museum of Fine Arts, in which works of different epoch have been hoarded during 40 years and which, for the time being, is also the most complete collection of the bessarabian icons of the XIX-th century.

Exactly out of these considerations the icon evolution of this period was studied more profound, which along with the continuation of the traditions of the previous centuries, reflects as well the new interference and the new influences, approaching them to the art of academic type painters.

It is worth mentioning that the bessarabian icon of the XIX-th century has developed on the permanent background of the Russian-Turkish wars which played as well their determinative role in the late finalization of the bessarabian Middle Age.

The general support of the bessarabian icon was formed by the popular icon, the monastery one, as well as by the icons painted by fine arts artists, who made their appearance in the middle of the XIX-th century, dominating the religious art by the beginning of the XX-th century. The above mentioned tendencies didn't manifest themselves simultaneously, haven't been limited chronologically by certain intervals of time. They lived together, superposing, carrying inside the stamps of the most diverse methods of fine arts and stylistic influences. Their existence is demonstrated by the expression of the form and volume, taken over from the Western art, by Renaissance, baroque or classicist elements, on the one hand, and by the strong influence exercised over the woodcut icon of the Monastery Three Hierarches from Iasi and Monastery Neamt, on the other hand.

The invoked interference is sensed both in the creation of the popular house painters and in the medium of the monasteries ones, like Gherasim, Ioan Iavorschi, Iezechil and Ioasaf, whose works have marked the evolution of the bessarabian icon during the XX-th century.

At the same time, beginning with the second half of the century, the positions held by house painters are being taken over by artists with special studies, who treat the icon art as a specific field of the paintings of the kind. In this context the works of V. Aleksandrov, P. Piskaryov, F. Maleavin, P. Shilingovski and others complete the belated epoch of medieval art and mark the beginnings of modern art.

**Cuvinte cheie** : icoană, secolul XIX, Basarabia, istorie, zugrav, catapeteazmă, biserică, mănăstire, atelier de zugravi, iconologie, iconografie, gravură în lemn, influențe, interferențe stilistice, muzeograf, artă.

**Ключевые слова** : икона, XIX век, Бессарабия, история, иконописец, иконостас, церковь, монастырь, иконописная мастерская, иконология, иконография, гравюра на дереве, влияние, стилистические взаимовлияния, музейный сотрудник, искусство.

**Key – words** : icon, the XIX century, Bassarabia, history, house painter, iconostasy, church, monastery, workshop of painter, iconology, iconography,

engraving of woodcut, influences, stylistics influences, collaborator of museum, fine arts.

#### **ABREVIERI**

Buc. - București

SCIA – Studii și cercetări de istoria artei

MNAPRM – Muzeul Național de Arte Plastice din Republica Moldova

MNIRM – Muzeul Național de Istorie a Republicii Moldova

Nr. inv. – număr de inventar

Sec. – secolul

Înc. sec. – începutul secolului

Sf. sec. – sfârșitul secolului

A II-a jum. a sec. – a doua jumătate a secolului

Op. cit. – opere citate

P.p. - pagini

*Toate dimensiunile icoanelor sunt indicate în centimetri*