



I.D. Ștefănescu

Iconografia artei bizantine
și a picturii feudale
românești





apocriptă:

MIHAILĂ, S. și V. (ale), Portretul rotund
(fragment): împărăteasa Theodora).

Capit. 4.

MIHAILĂ, S. și V. (ale), Inimă de apă (detaliu).

Capit. 11.

MIHAILĂ, S. și V. (ale), Spate și picioarelor (detaliu).

Capit. 11.

MIHAILĂ, S. și V. (ale), Rădăcina tuturor sfinților (detaliu).

Capit. 11.

MIHAILĂ, S. și V. (ale), Stea și a prepelitelor.

Editura Meridiane

NOTĂ:

Pentru a arăta originea clișeeilor am folosit următoarele prescurtări:

- Gr Andre Grabar, *La peinture religieuse du Bulgarie*
GM Gabriel Millet, *Monuments byzantins de Mistra*
M Paul Muratoff, *La peinture byzantine*
A Archives photographiques d'art et d'histoire, Paris
Av Arutiun Avachian, pictor
F Henri Focillon, *Peintures romanes des églises de France*
IDS I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse, Nouvelles recherches, L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie.*

Cele fără indicații provin din alte surse (Ed. Meridiane, C.P.C.S. ș.a.).

I. D. Ștefănescu

Iconografia artei bizantine
și a picturii feudale
românești

Editura Meridiane, București, 1973

Cuvînt înainte

Monumentele evului mediu sînt cercetate pretutindeni cu interes. Picturile care le impodobesc interiorul opresc în chip stăruitor luarea-aminte. Farmecul lor artistic, armonia culorilor și a formelor învăluie însă un cuprins de idei și înțelesuri care impun analize și descifrări nu ușor de rezolvat. Iar acestea, condiția însăși și temeiul contemplării cu folos, nu sînt la îndemîna oricui. Iconografia, disciplină științifică de ordin complex, luminează izvoarele de inspirație, ideile ilustrate și interpretarea lor.

Pentru arta apuseană, lucrări de mare valoare au lămurit aproape tot ce era necesar. În Răsărit, iconografi ruși au lărgit și adîncit cercetările. Iconografia țărilor române și a celor balcanice, cunoscută în parte din lucrări relativ recente, nu este, la rîndul ei, considerată în scrierile pomenite.

Lucrarea de față caută să lămurească conceptul picturii feudale și relația acesteia cu natura, precizînd, totodată, caracterele artei medievale, ale cărei mijloace de expresie și ființă nu pot fi descifrate decît cu ajutorul iconografiei. Studiînd monumentele bizantine am stăruit asupra picturii bizantine, diferențiată de cea orientală, ignorată sau înglobată îndeobște sub numele celei dintîi, și am arătat locul pe care-l ocupă creațiile sec. XI—XIV, descoperiri ale ultimilor cincizeci de ani, ce se pot vedea în Serbia, Uniunea Sovietică, Grecia și Bulgaria. Am integrat și așezat la locul lor monumentele țărilor române — Transilvania, Țara Românească și Moldova.

Lămuriri privitoare la obiectul și evoluția iconografiei bizantine au fost așezate în fruntea cunoștințelor privitoare la această materie, organizată topografic, în relație cu factorii esențiali ai lumii bizantine, orientale și românești. Iconografia cupolei precede

pe aceea a absidei principale, urmată de iconografia naosului, pronaosului, exonartexului și zidurilor exterioare. Înăuntrul fiecăreia din aceste împărțiri sint analizate temele de decor, ordinea, izvoarele de inspirație și înțelesul lor. Indicăm, pentru fiecare, — și reproducem — textele care au dat naștere realizărilor, fără de care imaginile, unele devenite celebre, nu pot fi înțelese și, precizând ideea, descriem limitele în care au evoluat în decursul timpurilor. Lucrarea lui Gabriel Millet asupra iconografiei evangheliei ne-a rămas mereu în față, alături de cercetările lui A. Grabar. Am amintit și transcris ceea ce se află în Erminia de la Athos pentru a sublinia sărăcia acestui izvor cu puținele lui date și mijloace de inspirație. Am folosit pe Emile Mâle, ori de câte ori cercetările și formulările sale, de o minunată înfățișare și adevăr, puteau să ne ajute să pătrundem interpretarea și tradiția bizantină. La fel, am utilizat și descoperirile învățaților pe care i-am citat în legătură cu una sau alta din temele studiate. Monumentele de artă din țările române ne-au ajutat să împlinim tabloul și să punem în valoare însemnătatea interpretărilor iconografice și valoarea realizărilor noastre artistice.

Luminile culturii bizantine au pălit rînd pe rînd și, cu vremea, s-au stins. Mînăstirile și centrele de învățătură au încetat de a mai fi izvoare de creație, restrîngîndu-și funcțiunile la aceea de păstrătoare ale tradiției. Umanismul și « reîntoarcerea la antichitate », Renașterea spiritului științific și evoluția civilizației au depărtat generațiile cultivate ale Răsăritului de cultura medievală. Artiștii decoratori au fost lipsiți astfel de cunoștințele și înțelegerea materiei care formează fondul artei bisericești, pe care ei au continuat să o ilustreze folosindu-se de ceea ce pot oferi « manualele » de pictură. S-a ajuns repede, din această pricină, la sărăcie de inspirație. O orientare și o mișcare puternică de înțelegere și îndreptare s-au dovedit necesare și se impun. Ele au constituit punctele de plecare și temelii lucrării noastre. Astfel, pictorii preocupați de restaurarea monumentelor pot afla aci calea și mijloacele de a face cunoștință cu ideile, tradițiile și convențiile de figurare. Cercetătorii și iubitorii de artă vor găsi, la rîndul lor, interesul unei lumi apuse și vor ajunge să înțeleagă mai bine monumentele de artă, prilejuri sau izvoare de alese satisfacții de ordin estetic și, în același timp, arhive ale civilizației.

În cadrul iconografiei și istoriei am subliniat observările și caracterizările de ordin estetic, ori de câte ori acestea ni s-au impus. Ele ne-au ajutat, îndeosebi, să luminăm însemnătatea monumentelor de artă citate drept modele și ne-au îngăduit, totodată, să înțelegem ideile figurate și cristalizate în creații de artă. Documentarea fotografică cea mai bogată este de rigoare. Nu am omis să indicăm exemplele cuprinse în lucrări de arheologie medievală și publicații de istoria artei.

Parte integrantă a artei, tehnica formează și condiția pătrunderii operei de artă, în sensul că nimeni nu-i poate înțelege ființa dacă nu știe cum se hotărăște aceasta în compoziții, forme, linii și culori. De aceea am însemnat într-o anexă rezumată noțiuni asupra relației dintre iconografie și tehnică. Un număr de cunoștințe ajutătoare au fost grupate la sfârșitul lucrării.

Bibliografia arată scrierile pe care le-am consultat și din care am folosit date și elemente importante.

Monumentele trecutului nostru se încadrează în evoluția evului mediu. Ele au ca izvor ideile acestei epoci și sint caracterizate de geniul ei. Netăgăduite valori de ordin artistic se înfățișează în același timp ca mărturii și documente, întrucit împlinesc lipsuri și contribuie la lămurirea înțelesului documentelor scrise, puține la număr și cu cuprins limitat la războaie, acte politice și de comerț. Pentru a putea fi folosite însă, ele trebuie « citite » și, aci, iconografia, știință de deosebită complexitate, apare indispensabilă. Materialul pe care-l analizăm și principiile călăuzitoare ale disciplinei pot ajuta întregirea și orientarea cercetărilor istorice.

Două aspecte ne-au părut de prim ordin și ne-am străduit să le punem în evidență. Cel dintii se referă la particularitățile iconografice și cugetarea diferențiată vădite de realizările fiecărui popor și ale fiecărei epoci. Cel de-al doilea e în relație cu problema gingașă și de ordin complex a originalității creațiilor, greu de descoperit și explicat într-o lume stăpinită de tradiția și autoritatea bisericii.

În multe părți ale lumii, în locul construcțiilor sociale străvechi năruite, s-au proclamat orientări noi, îndrăznețe. Mulțimile care au suferit atât cercetează ruinele în căutarea unor temelii pe care să poată clădi cu nădejde lumea cea nouă. În România socialistă, se cheltuiesc mijloace și valori impunătoare pentru a fi scoase la iveală creațiile naționale și munca nobilă a trecutului. Se restaurează monumentele istorice și se îndreaptă către ele numeroșii vizitatori și cercetători români și străini, care admiră arhitectura vechilor palate, biserici și minăstiri, izvorită dintr-o gândire originală, înălțate cu meșteșug și decorate cu picturi murale de înalt înțeles.

Picturile dau « glas » monumentelor. Ele cristalizează idei, simțiri și viață, reprezintă documente și izvoare de istorie. Opere de artă de nemăsurat interes, cheamă și farmecă ochii și mintea prin formele, culorile și compoziția lor, prin chipul minunat în care îmbracă pereții și zidurile exterioare.

Interpretări savante ori ilustrații de folclor, decorurile murale nu pot fi înțelese ca atare și folosite din plin decât de cercetătorul care cunoaște textele-izvoare și stăpânește formele de viață ale lumii medievale. Aceste cunoștințe se pot dobîndi cu ajutorul iconografiei. Iconografia ne introduce în lumea de artă a trecutului nostru și ne ajută s-o descoperim în formele și în mecanismul ei social. Fără sprijinul iconografiei, cercetarea monumentelor trecutului românesc ar rămîne superficială, fără folos real. Ideea încadrării noastre în evoluția civilizației europene este însă de un prea ales preț pentru a îngădui întârzieri și insuccese.

În cartea de față s-au analizat, nu o dată amănunțit, în cadrul istoriei Bizanțului și a lumii romanice, izvoarele artei medievale românești, procedeele și stilul meșterilor noștri. S-a încercat cu stăruință netezirea drumului către minunatele creații ale monumentelor noastre medievale, studiate în comparație cu arta popoarelor de tradiție bizantină și romanică. Gîndul călăuzitor a rămas de la început pînă la sfîrșit făurirea unei « chei » de pătrundere în arta epocii feudale pentru înțelegerea cît mai deplină a frumoaselor și nobilelor realizări ale geniului românesc.

INTRODUCERE

Alături ori mai presus de lucrările de artă populară, arta noastră medievală — opere de arhitectură, sculptură și pictură — formează, în chip evident, o parte importantă a averii noastre culturale. Bogată în conținut, impresionantă și autentică, această artă aduce mărturia unui lung trecut de muncă și conștiință, în același timp, un izvor elocvent de înțelegere a evului mediu, care, la noi, stăruie pînă în primele decenii ale secolului trecut. El reprezintă și una din contribuțiile noastre la arta Europei.

Întregă această lume de artă a fost concepută și executată în spirit și după principii medievale, ale Bizanțului și Orientului, puternic înrîurită de stilurile Apusului. Pentru a fi înțeleasă și temeinic pătrunsă, se cere cunoașterea temeinică a izvoarelor din care s-au inspirat artiștii.

În altă ordine de idei, se cuvine să analizăm datele problemei și din latura pictorială restauratori de monumente. Domeniul lor este socotit în genere drept o ramură a picturii monumentale și de șevalet. Decorurile edificiilor medievale se împărtășesc în adevăr din principiile picturii arhitectonice, icoanele din acelea ale portretelor de șevalet, iar miniaturile se supun condițiilor generale ale manuscriselor ilustrate. Din punct de vedere tehnic, decorurile arhitectonice sînt chemate să împlinească nevoile edificiilor și obligate să pună în valoare formele, suprafețele și liniile clădirii; să îmbrace pereții cu veșmîntul cel mai potrivit, organizat « în funcție monumentală ». Icoanele sînt portrete, sau înfățișează ilustrația unei anumite teme, de un ordin sau altul, ca și tablourile de șevalet. Miniaturile se execută, la rîndul lor, în materiale și cu ajutorul unor procedee comune genurilor religioase și laice. Conținutul operelor, fondul de idei și de simțiri care le formează temeiul, diferențiază însă ferm pictura bisericască.

Natura este punctul de plecare și obîrșia creațiilor picturale. O judecată larg răspîndită le pune în legătură cu ideile de imitație și copie. Or, dacă natura este factorul esențial, nu poate fi vorba nici un moment de reproducerea, ci de « reprezentarea » ei. Numim « reprezentare » mănunchiul de senzații, de simțiri și de idei deșteptate în sufletul artistului de fenomenul contemplat: un peisaj ori un copac, o floare ori un fruct; arhitecturi în cadrul lor, un personaj, o scenă istorică ori de moravuri etc. Pictorul organizează senzațiile și gândurile sale după legile unei « estetici » proprii, în parte, vremii lui și, în parte, sufletului său. Rezultatul este o creație de ordin psihic, « reprezentată » prin forme, linii și culori, prin echivalențe plastice și colorate. Natura se studiază de artiști nu în vederea executării unor copii (care, în principiu, nici n-au cum fi exacte), ci în vederea descoperirii legilor naturii, mecanismului de creație; nu al fenomenelor înseși, acestea privind științele speciale, ci al faptelor vizuale, plastice și tactile, domeniu și cîmp de activitate al pictorului. Iar estetica vremurilor a evoluat puternic și în linii esențiale.

Pictorii numiți primitivi au urmărit încadrarea liniilor în arhitectura chemată să o decoreze. Coloanele cu galbul, înălțimea, proporțiile și capitелеle lor, reliefulurile clădirii și spațiile sau suprafețele determinate de factorii arhitectonici, hotărau formele, desenul și caracterul scenelor și figurilor pe care le pictau. Ei au rămas cu acest gen de determinare și atunci cînd zăugrăveau tablouri de șevalet, fiindcă le concepeau și pe acestea tot în funcție monumentală.

Bizantinii au realizat construcții geometrice: triunghiuri, paralelograme și cercuri închid, în mod virtual, compozițiile și figurile. Geometrismul rit-

mează și scandeață nu numai elementele tablourilor, ci și viziunea spectatorului. Italia Renașterii a gândit și s-a condus după alte reguli, a descoperit și a folosit cu strălucire o perspectivă nouă, izvorită dintr-altă optică și legată de altfel de viziune. La bază aflăm o construcție mentală și o convenție, care urmărește, în prima linie, situarea elementelor tabloului în spații, mișcate în lumină ori «sfumate» și înconjurată de aer. În afară de aceasta, un număr de reguli de bun gust, criterii de selecție și un cod de frumusețe apar la fiecare pas. Impresioniștii au plecat de la principiul sincerității senzațiilor. Străini de ideea și chiar de amintirea picturii arhitectonice, ei au înlăturat și preocupările decorative precum și gândul de selecție. Sinceritatea viziunii personale a fost, poate, unica lor regulă, alături de grija cu care au definit și au pus în lumină calitățile materiei picturale de care s-au slujit pentru a o hotărî pe pînă, pe lemn ori pe zid*.

Pictura apare astfel asemenea creației subiective, iar operele cele mai de seamă de categoria și importanța documentelor psihice. Relația dintre opera de artă și punctul ei de plecare, obiectul inspirației, rămîne secundară, chiar în cazul portretelor. Asemănarea pe care o caută spectatorii, comparînd modelul cu lucrarea de artă și în relație cu care judecă opera, nu este în nici un chip element determinant.

Pictura medievală se întemeiază însă pe alte principii izvorîte din funcția ei fundamentală. La origini ea a fost îndatorată să interpreteze și să «traducă» în imagini ritualul liturgic funerar. «Ordo commendationis animae» explică orantele, icoanele sufletului izbăvit, grădinile paradisiace și mare parte din teme.

După frământări datorite unui puternic curent aniconic¹, pictura nu a fost îngăduită în biserici decît către mijlocul sau sfîrșitul sec. IV. Sinoadele au hotărît atunci decoratorilor, în mod limpede și sever, situația de auxiliari, și și-au rezervat programele, supravegherea și răspunderea, pictorilor rămî-nîndu-le grija execuției artistice. Pereții monumentelor trebuiau presăcuși în «pagini de carte». Amintirea manuscriselor îmbogățite cu miniaturi se distinge, în lumea Bizanțului și a Orientului, pînă în ziua de azi, în cel de-al XVI-lea ori al XVII-lea secol. Cărți vii și atrăgătoare, grație farmecului coloristic, invenției și plasticității, au fost destinate să învețe «pe cei ce nu știu să citească», punînd în lumină înțelesul liturgiilor, cântecilor și legendelor bisericesti.

Vreme de peste o mie de ani, pictorii, în general, au trăit și lucrat sub călăuzirea bisericii, atît în Răsărit cît și în Apus. Cultura, în cea mai mare parte, era organizată și împărțită de centre religioase. Cosmogonia, istoria naturii și aceea a omenirii, alături de majoritatea disciplinelor de ordin practic aveau la bază tradiții păstrate de biserică sau impuse de ea. Plămădită și evoluată în medii eline sau elenizate, cultura aceasta a urmat o cale pe care n-au părăsit-o Bizanțul și Orientul, din cel de-al patrulea sau al cincilea și pînă în cel de-al cincisprezecelea ori al șaisprezecelea secol. Această cale, opera elenismului, a fost semănată cu creații de arhitectură, sculptură și pictură.

Astfel, în pictură, a stărnit studiul naturii, al nudului omenesc și al draperiei, alături de simțul valorilor plastice și înțelegerea monumentalității. Scurgerea vremii și evenimente istorice, dezastrele iconocasmului, între altele, ne-au lipsit de numeroase opere. Altele au fost desfigurare de restaurări ori au rămas ascunse sub tencuieli suprapuse. Cunoștințele noastre s-au înmulțit însă, cum am mai arătat, în ultimii cincizeci de ani, de cînd datorită unor

* A. Lhote, *La peinture, la couleur et l'esprit*, Paris, 1933; A. Chastel, *L'art italien*, Paris, 1956.

¹ Vezi pag. 227.

adevărate descoperiri au ajuns să fie mai bine cunoscute picturile murale ale Greciei, Serbiei, Bulgariei, Rusiei de odinioară și României.

Cînd, după o ultimă «întoarcere» la antichitate, petrecută în sec. XIII și XIV, cultura și arta bizantină au ajuns văduite de centrele celebre ale Constantinopolului, Salonicului și Siriei, pictorii nu s-au mai putut împărtăși din atmosfera culturii străbătute de spiritul antic. Natura a rămas în umbră. Studiul nudului omenesc și draperiei, acela al arhitecturilor și peisajului care suferise des — și înainte — de «bizantinizare», s-a îndreptat și scufundat pe drumul copiei și stilizării abstracte.

Vom lămuiri mai departe ce a însemnat «bizantinizarea»*. Voim să subliniem, acum, îndepărtarea de natură și supunerea excesivă față de exemplele păstrate pe zidurile monumentelor pictate. Caiete de copii, machete, schițe, întovărășite de rețete de meșteșug și sfaturi privitoare la alegerea și folosirea materialului (tencuieli, culori, verniuri) încep să circule și se înmulțesc în sec. XVI și XVII. Ansamblurile murale ruinate sînt refăcute în spiritul cel nou, de mîini experte, pe dinafară, și cu grabă. Repictările din această epocă ajung curînd modele, și sînt luate drept bază ale unei școli noi. Așa s-a întîmplat în mai toate regiunile de tradiție orientală și bizantină. Icoanele de lemn au fost repictate, uneori de două sau de trei ori. Cu acest prilej, pe temelii monumentelor restaurate și pe acela al tradiției orale, s-au alcătuit «erminiile», care au dobîndit în scurt timp autoritate și largă răspîndire. Practice, fiindcă scuteau pe artiști de formația culturală a înaintașilor, «formație» care nu se mai putea însuși nicăieri, bogate în sfaturi de meșteșug, concentrate și ușor de pătruns, erminiile au ignorat și înlăturat studiul naturii și știința decorului arhitectonic.

Prestigiul erminiilor este vechi. Datează din primele decenii ale sec. XVII, cînd pictorii le-au descoperit foloasele. Renumele le-a fost creat de M. Didron, descoperitorul Erminiei de la Athos. Publicată la Paris în 1845, în traducerea franceză a lui Paul Durand, a apărut îmbogățită cu o introducere și note datorite lui M. Didron. Acesta a subliniat și apropierea cu erminiile medievale apusene**.

Profesorul V. Grecu a citat un număr important de manuscrise și erminii aflate la muntele Athos, Ierusalim, minăstirea Sf. Ecaterina de la muntele Sinai, minăstirile din Thessalia, Athena, Constantinopol și țările române. Cea mai veche, datată din 1630, a fost semnalată de Heinrich Brockhaus în «Die Kunst in den Athos Klöstern». Cele mai numeroase sînt din a doua jumătate a sec. XVIII și prima treime a secolului următor. Lui V. Grecu i-a părut manuscrisul din 1775 (păstrat în Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România) drept cel mai complet. Datorăm lui A. Papadopoulos-Keramens o publicație îngrijită, apărută la Petersburg în 1909. Un studiu comparativ și temeinic al tuturor manuscriselor, care să lămurească numeroasele probleme de origini, înrîuriri și relații dintre acestea, nu a fost încă întreprins. Manualul călăuză al lui Dionisie din Furna, deși prezintă însușirile unui prototip, rezumă lucrări mai vechi. Cuprinde un text organizat, și a servit drept bază majorității manuscriselor grecești și traducerilor slavone și românești cunoscute.

Autorul, călugăr și pictor bisericesc, care a trăit în «chilia» de la Furna, lângă Agrapha, la Athos***, ne arată în fruntea manuscrisului că a studiat la Salonic și a scris ajutat de discipolul său, meșterul Kiril din Chios. El

* «Bizantinizare», termen de ordin peiorativ, folosit pentru a numi decăderea artei bizantine și îndreptarea ei pe căi fără orizont.

** V. Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, 1932.

Idem, *Versiunile românești ale erminiilor de pictură bizantină*, 1924.

*** Vremera cînd a trăit Dionisie și data manualului său nu sînt nicăieri însemnate în chip precis. Unii cercetători l-au atribuit, după tradiție, sec. XV, alții celui următor. Cea de-a doua dată pare mai probabilă.

mărturisește dragoste și entuziasm pentru operele lui Mannul Panselinos, «Rafacl» al muntelui Athos, gloria artistică cea mai autentică a celebrei regiuni. Astăzi, avem date cu mult mai precise, datorite în mare parte lui A. Xyngopoulos*.

Mannul Panselinos a fost artistul cel mai de seamă al școlii de pictură murală numită «macedoneană», a cărei activitate se desfășoară în vremea dinastiei Paleologilor, în Macedonia și în Serbia. Tradiția îi atribuie decorul bazilicii Protaton-ului din Caries, reședința «epistasierii» Athos-ului (monument datat din 1310). Numeroase alte ansambluri au fost trecute pe seama lui; acelea din minăstirile Chilandari, Rosicon, Laura și Sf. Paul, în primul rând. Decorul catoliconului din Chilandari nu aparține însă lui Panselinos, ci unui alt artist din aceeași școală, contemporan cu cel dintâi, și care l-a executat în 1312. Biserica veche a minăstirii Rosicon nu mai există. Picturile de aci datan din 1451, un secol și jumătate deci după Panselinos. Decorul minăstirii Vatopedi, din 1312, este deosebit, ca stil și tehnică, de genul lui Panselinos, fiind opera unui alt artist din școala «macedoneană». Același lucru se poate spune de cele câteva fragmente de pictură din catoliconul minăstirii Pantocratorului. Portretul Sf. Nicolae, din paraclisul Sf. Mihail din Synnades, se păstrează deteriorat și completat de un iconar modern. Originalul este de Panselinos și provine din catoliconul Lavrei. Decorul acestui din urmă celebru monument este opera lui Teofan Cretanul și datează din 1535 (epoca de strălucire a școlii zise «cretane»). Legenda îl proclamă pe Teofan discipol al lui Panselinos, deși a trăit 200 de ani după acesta. Refectoriul Lavrei a fost pictat de Teofan.

Picturile murale din paraclisul Sf. Nicolae al aceleiași minăstiri sînt ale lui Frangos Catelanos din Teba. Decorul minăstirii Sf. Paul (catoliconul) e dintr-o vreme posterioară anului 1447, dată la care a fost înălțat de George Brancovici. Icoana în «frescă» a Sf. Atanasie a avut un prototip la Protaton. Dovedește însă transformarea puternică a stilului de aci și predominarea stilului decorativ și geometric. Meșterii din școala «macedoneană» au executat decorurile din Costamonitu (1443), și alte câteva monumente, unde se văd deteriorate sau refăcute de mai multe ori.

O observație de ordin general trebuie relevată. Picturile monumentelor de la Athos au fost, în marea lor majoritate, refăcute în sec. XVII, XVIII și prima jumătate a celui de-al XIX-lea. Originalele sînt rare. Decorul Protaton-ului este repictat, «culoare peste culoare», în întregime. Ordinea iconografică este, aci, aceea a lui Panselinos. Nu e prea greu de destușit nici forma și mișcarea figurilor. Armonia tonală este însă alta decît cea primitivă. Refacerile și repictările au alterat adînc farmecul și fința zugrăvelilor din mai toate celelalte monumente.

Dionisie din Furna a trăit, după cele mai bune probabilități, într-o vreme cînd picturile originale erau încă în mare număr și puteau fi admirate, la Athos, în plinătatea și adevărul lor. Tradiția, puternică pînă în primele decenii ale sec. XIX, dar cu mult mai vie și mai bogată în prima jumătate a sec. XVI, i-a oferit date interesante și sprijin. Ateliera și o școală «vie», din care făcea el însuși parte, explică, în sfîrșit, importanța și autoritatea manualului. În prefață, Dionisie ne lămurește că s-a străduit să explice «măsurile, caracterele figurilor, culorile carnațiilor și podoabelor... Măsurile corpului omenesc, preparațiile de vernisuri, clei, var și aur precum și procedeele picturii murale». Autorul a indicat de asemenea scenele și legendele vechiului și noului testament, parabolele lui Cristos; numele și însușirile presupuse ale chipurilor de apostoli și sfinți.

* A. Xyngopoulos, *Nouveaux témoignages de l'activité des peintres macédoniens au Mont-Athos*, în «Byzantinische Zeitschrift», 52 Band (1959), Heft 1 (München).

Indicațiile tehnice din prima parte sînt în majoritate rețete și sfaturi de atelier, întemeiate pe experiența unei practici bogate de veacuri. Din nefericire, nu sînt ușor de aplicat și, cîteodată, nici de înțeles. Specialistul rugat de Didron să le studieze, la Facultatea de medicină și farmacie din Paris, la capătul muncii sale a scris următoarele: . . . «Călăuza» aceasta îmi pare foarte incompletă și greu de consultat. «Bol»-ul este bol de Armenia. Plumbul roșu e miniu. Apa tare nu e acid azotic, ci «eau seconde de potasse». Rachiul e spirt; «peseri», probabil, ulei sicativ. Și, atât. Nu este chip de mers mai departe. După mai bine de o sută de ani de la acest răspuns nu s-a făcut mai multă lumină. Nu știm exact ce sînt substanțele de care ni se vorbește.

Cea de-a doua parte a atras puternic luarea-amînte a tuturor cercetătorilor, deoarece îi ajută — și îi ajută pînă astăzi — să înțeleagă marele număr de scene și de figuri prezentate pe bolțile și pereții monumentelor bizantine și orientale; deseori, în chipuri complicate, prea rezumate ori simbolizate. Pictorii au fost fericiți, la rîndul lor, să aibă la îndemînă temele expuse cu un număr de amănunte, și să fie scutiți, în acest chip, de studiul izvoarelor. Antinomiile și alunecărilor, firești într-un tratat practic redactat de un tehnician și rezemat aproape exclusiv pe tradiție orală și pe picturile Athosului, au fost trecute mai totdeauna cu vederea. Cităm cîteva din cele discutabile: «Tronurile sînt înfățișate ca roți de foc avînd aripi împrejur; acestea sînt semănate cu ochi, iar ansamblul arată un tron regal. Heruvimii se înfățișează numai cu cap și două aripi». Descrierea «tetramorfului»* nu lămurește tema liturgică în nici un fel și definește, de fapt, concepția unui pictor care nu a fost urmat de mulți alții. Bunavestire arată pe arhanghelul Mihail, în locul lui Gavril, înarmat cu o lance (sic), în fața Mariei.

Descrierile temelor principale, concentrate și rezumate, nu cuprind indicații de izvoare și, vagi, sînt în genere sărace din punct de vedere pictural. Teme deosebit de importante sînt rezumate în cîteva linii, iar indicațiile picturale nu au înțeles, și nu sînt definite decît pentru cine posedă cunoștințe arheologice temeinice.

În afară de conținutul sărac și vag al indicațiilor picturale, descrierile manualului cuprind și numeroase confuzii. Relevăm descrierea «învierii». Cristos ieșind din mormîntul întredeschis și purtînd un drapel în mînă nu se leagă de tradiția bizantină și nici de cea orientală, care au urmat de aproape și în chip strict textul evangheliei, și nu corespunde nici spiritului acesteia. Reprezintă un împrumut apusean datorit misterelor și teatrului liturgic, care a putut pătrunde devreme în Orient datorită cruciadelor, relațiilor bisericești și comerciale. Chipul lui Dumnezeu-tatăl înfățișează un element de aceeași origine ca precedentul. Spiritul teologic bizantin și discreția grecească nu au admis figurarea lui Dumnezeu «pe care a-l vedea nu e cu puțință oamenilor; care e duh». O mînă care iese din nori, cei trei îngeri oaspeți ai lui Avraam la Mamvri au fost folosite ca «figuri». Îndoobște, Cristos se vede la Bizanț și în Orient, în epocile și în operele de creație și strălucire artistică, chemat să înfățișeze și pe Dumnezeu-tatăl, potrivit cuvintelor evanghelice: «Cine mă vede pe mine, pe tatăl meu vede». În ilustrația genezei, Cristos desparte apele și uscatul, creează luna, soarele și stelele, apare în rai etc.

Manuscrisul cel mai ordonat al manualului lui Dionisie pare a fi cel din 1775. Restaurările, repictările și prefacerile începuseră la Athos cu o sută cincizeci sau două sute de ani mai devreme. În sec. XVIII, arta devenise la Athos o adevărată industrie, în înțelesul că puterea tradiției orale stăpînă în ateliere și folosirea manualului sau manualelor (vor fi existat și

* Tetramorful este o figură compusă din cele patru simboluri ale evangheliștilor: ingerul sau o figură feminină (alegoria inspirației), leul, boul și vulturul.

altele decât acela al lui Dionisie), dispensaseră de lungă vreme pe pictori de studiul naturii, principiu și temelie al artei din epocile de strălucire, și de studiul izvoarelor.

Manualele de pictură, erminiile, au circulat intens în Grecia, muntele Sinai, Balcani și țările române. Copii ale erminiei lui Dionisie din Furna, sau inspirate din alte originale, au ajuns să fie îmbogățite cu desene colorate și miniaturi, reproduceri ale picturilor murale și icoanelor de la Athos. În Rusia au apărut podlinniki; numeroase în sec. XVII și XVIII. Acestea, prevăzute cu adaosuri privitoare la sinaxar, dau indicații amănunțite de ordin tehnic precizând culorile veșmintelor și substanțele cu care trebuie zugrăvite. Schițele și desenele sînt în același timp înmulțite. Copii, interpretări ori rezumate ale erminiei lui Dionisie din Furna ori chiar, unele din ele, inspirate din erminii mai vechi, podlinniki au circulat în țările române și în Polonia. Meșterii zugrăvi și iconari de la noi le-au folosit în Țara Românească și în Moldova.

Cunoaștem mai multe versiuni românești, unele traduse din slavonește, altele din grecește. Esențialul este că manualele de pictură, erminii și podlinniki au pus la îndemîna pictorilor tot ceea ce le trebuie ca să-i scutească de studiul izvoarelor și de studiul naturii. Cu noțiunile sau cunoștințele mai serioase pe care le posedau în această de a doua direcție din vremuri mai vechi, din sec. XVI și XVII și chiar pînă astăzi, artiștii iau din manuale planurile de decor, temele (scene și figuri), dispoziția iconografică, chipuri, veșminte, arhitecturi și peisaje.

Erminiile și procedeele de informație sau inspirație la care ne-am referit depărtază de secole artiștii de izovarele legitime și pline de viață, încît s-a ajuns să nici nu se mai vorbească de ele. Cel dintîi este natura. Folosindu-se un anume înțeles profund eronat, al stilizării și picturii arhitectonice, decorurile prezintă un schematism și o «abstracție» care au fost botezate cu numele de spiritualitate și atribuite, împotriva adevărului și istoriei, artei bizantine și artei orientale. La cel de-al doilea izvor, studiul cu privire la liturghii, imnografie, istorie bisericească etc., s-a renunțat demult. Erminiile prezintă un cod, programe iconografice, descrieri, precizări și elemente rezumate — care stau la îndemîna meșterilor și a ucenicilor lor. «Codul» acesta de pictură nu înfățișează însă, s-a văzut, decât o singură tradiție, aceea a Athos-ului; în linii mari numai, fiindcă este alterată de complicații lîrzii și pătată de înrîuriri din vremuri de industrializare a artei. Ignorează numeroase alte tradiții ale unor școli bizantine și orientale, care au lăsat opere de artă de nemăsurată valoare, ajunse numai în ultimele decenii la cunoștința cercetătorilor.



ARTA BIZANTINĂ

În veacul nostru, cercetări științifice privind originile și caracteristicile artei creștine întreprinse cu metodă și rară stăruință au dus la descoperiri de excepțională însemnătate. Aceste cercetări au lămurit, în chip neașteptat, probleme complexe și, îndeosebi, unele caractere ale artei medievale răsăritene. Învățații ruși au studiat temeinic, în cadrul arhitecturii și istoriei, picturile murale, icoanele și manuscrisele cu miniaturi, opere de artă din sec. XI—XVII, lucrări de mare interes în Crimeea, Gruzia, Iveria și Armenia Mică. Monumentele țărilor române, Serbiei și Bulgariei au solicitat, la rîndul lor, atenția istoricilor de artă oferindu-le un material care a început să fie analizat și bine cunoscut. Pornind din Grecia, de la Mistra bizantină de pe Taiget, unde s-au « luminat » picturi murale din sec. XIII, XIV și XV, operațiile de « curățire », numite și « restaurări », s-au întins pretutindeni în țările citate. Igor Grabar, pictor-tehnician și istoric de seamă al artei ruse, a izbutit să scoată la iveală decoruri monumentale străvechi și picturi de valoare ascunse de refaceri și restaurări din două sau mai multe epoci. N. Okunev și alți colaboratori ai maestrului, ajutați de învățați și artiști sîrbi, au desfăcut din întunericul vremii zugrăvelile a numeroase biseteci din Serbia veche. Au apărut apoi decorurile murale din România și Bulgaria.

Numărul monumentelor pictate ale lumii de tradiție ori înrîurire bizantină a crescut în proporții neașteptate. Decoruri deja cunoscute au fost prezentate cu adevărata lor față, cea originală, altele, scoase la lumină, s-au impus prin însușiri alese de artă, și prin interesul lor istoric. Am cunoscut astfel Staraia Ladoga, Neredița, Sf. Dumitru din Vladimir, Sf. Sofia din Kiev, catedrala de la Volotovo, ansambluri murale din sec. XI—XIV, care vădesc un suflu original de inspirație realistă în cadrul și limitele geniului bizantin. Aceasta în vechea Rusie. Picturile din Nerezi, Sopoćani, Ohrida, Staro-Nagoricino, Dečani, Marko și de aiurea au arătat fața cea mai frumoasă a realizărilor vechii Serbiei. Ne-au uimit, mai ales, unele realizări în spirit realist și tehnică « impresionistă », descoperindu-ne Renașterea bizantină, fenomen anterior Renașterii italiene. Am aflat Capadocia cu numeroasele ei biserici rupestre, împodobită cu picturi adînc diferențiate de cele bizantine. La Constantinopol, după punerea în valoare a mozaicurilor din Sf. Irina și Kahrië-Djami, s-au limpezit, sub conducerea lui Wittemore, problemele legate de decorul basilicii Sf. Sofia a lui Justinian. Iconografia, care și-a precizat în ultimii cincizeci de ani obiectul, metoda și domeniul, a ajutat pe cercetători să pună în lumină gîndirea artei răsăritene, izvoarele acesteia și înfățișările pe care le-a dobîndit, în cursul secolelor, în diferite țări. Colecții cuprinzînd fotografii, desene și descrieri au fost ordonate în Uniunea Sovietică, unde s-au concentrat rezultatele cercetărilor unor învățați în frunte cu N. Kondakov, Ainalov, Igor Grabar, Grekov și Lazarev. Institutul kondakovian a desfășurat, la rîndul lui, o bogată activitate la Praga. La Sorbona și Hautes Études, în Paris, Charles Diehl și Gabriel Millet au îmbogățit, cu colaborarea unui număr de bizantiniști străini, prețioasa documentație privitoare la întregul domeniu răsăritean. Rezultatele complexe și fericite ale acestei activități științifice au definit un concept mai limpede al artei bizantine, alături de descoperiri de o importanță capitală.

Pînă la sfîrșitul secolului trecut, sub numele de artă bizantină se înțelegea arta creștină a Răsăritului. Pentru a-i lămuri ființa și caracterul cercetătorii și-au pus numeroase probleme. Cea dintîi privește domeniul și aria ei de expansiune. Acestea înglobau, fără distincții, Constantinopolul și regiunile mediteraneene, Italia bizantină, Egiptul² și nordul Africii, Asia Mică, Siria, Armenia, Georgia, Rusia, Balcanii (Tracia, Serbia, Bulgaria) și țările române. Evoluția ei, socotită în timp, era cuprinsă între vremea întemeierii Constantinopolului, capitala imperiului roman (sec. IV) și sec. XVI. Pentru Balcani și țările române se ajungea pînă în sec. XVIII, ori primele decenii ale celui următor. Problema originilor, cea mai discutată, lega începuturile artei bizantine de Roma sau de Constantinopol.

Oriental a fost arătat ca fiind izvorul formelor iconografiei. Rolul Constantinopolului și al Romei au apărut, rînd pe rînd, de importanță capitală sau de însemnătate secundară. Caracterizarea cugetării și esteticii bizantine a trecut și ea prin mai multe faze. Pe urmele lui Didron, s-a admis de mulți uniformitatea și lipsa de evoluție a acestei lumi de artă: « Nici vremea nici locul n-au nici un efect asupra artei grecești (bizantine), în secolul al XVIII-lea pictorul din Moreea continuă și copiază pe venetienii din secolul al X-lea și pe pictorul atonit din secolul al V-lea sau al VI-lea (sic)*. Costumul personajelor e peste tot același în toată vremea, nu numai ca formă, ci și în ce privește desenul, culoarea și chiar numărul și importanța cutelor. . . Nu se poate închipui o exactitate mai tradițională și o mai puternică tiranie a trecutului. . . În Grecia (la Bizanț), artistul este robul teologului; opera lui, pe care o vor copia urmașii, e copia pictorilor care l-au precedat. Artistul bizantin este legat de tradiție așa cum e animalul rob al instinctului. . . »**

Chestiuni multiple și complexe au fost în același timp rezolvate. Unele din ele se referă la valoarea acestei arte « înțepenite » care se copiază mereu, se depărtează de natură și se rezumă la un schematism searbăd încărcat de simboluri. Altele relevează o anume mișcare de înnoire, renașterea bizantină din vremea Paleologilor, de pildă, și o pun pe socoteala înfriurilor exercitate de Renașterea italiană. De dragul simplificării, și pentru a se sublinia una ori alta din teoriile expuse, au fost lăsate deoparte multe monumente și s-a accentuat caracterul religios exclusiv al unei arte cu manifestări mult mai diverse și mai bogate.

În ultimii cincizeci de ani, cum s-a mai arătat, lucrurile au dobîndit progresiv altă față. Numărul operelor cunoscute s-a înmulțit. Lucrări științifice întemeiate pe studii minuțioase și atente, îndeosebi de iconografie, concepută și organizată pe principii și metode noi, au diferențiat domeniul oriental creștin al Siriei și Capodociei, de Bizanț, urmărind și punînd în valoare înfriurile reciproce între aceste două lumi de artă. Au descoperit influențele orientale și creațiile răspîndite în Italia, în Balcani și în nordul Dunării. Armenia, Georgia și Iveria sînt astăzi cunoscute mai bine, și originalitatea lor artistică e caracteris-

² Vezi pag. 229.

* Nu ne explicăm vorbele lui Didron « pictorul atonit din secolul al V-lea sau al VI-lea ». Atosul a fost întemeiat în sec. X.

** M. Didron, *Manuel d'icographie chrétienne*, Introduction.

tică. Astfel, izvoarele artei bizantine și curentele principale au dobândit relief și se pot distinge limpede în urma cercetărilor recente. Principala cucerire este însă constatarea vieții care a însuflețit arta Bizanțului. Dovezi puternice au respins definitiv teoria uniformității și imobilității acestei arte.

Pictura bizantină a cunoscut o renaștere întemeiată pe reîntoarcerea la antichitate, epocă strălucită ale cărei monumente abia acum le cunoaștem. Aceasta a precedat Renașterea italiană, cu mult. Nu de mai mic preț este, apoi, constatarea vieții artistice trezite de Bizanț în Rusia, Balcani și țările române, unde geniul bizantin a jucat rolul unui altoi.

În scurta noastră caracterizare, nu avem intenția să analizăm toate problemele și soluțiile cele mai potrivite. Voim să definim caracterul picturii bizantine și esența geniului ei, să-i punem în lumină notele principale, diferențiindu-le. Vom încerca, înainte de toate, să înlăturăm erorile de înțeles care-i stăpînesc pe cei mai mulți în această privință — pe cei greșit orientați de manuale și erminii, ca și o întregă opinie tiranică de ordin tradițional.

Am aflat două tradiții la originea artei creștine: tradiția elenistică și tradiția orientală. Cea dintîi evoluează, în cursul evului mediu, la Constantinopol și înriurește coastele Asiei, Salonicul, Macedonia occidentală (de la Ohrida, Uskub, Serbia), Țara Românească, apusul Rusiei, Georgia și Anatolia. Un curent pornit din Asia stăpînește Creta, Dalmația, Italia³, Provența franceză și Spania. Salonicul⁴ face legătura dintre Constantinopol și Grecia. Aceasta din urmă a stat, pînă în sec. XIV, sub înriurirea Orientului. Bizanțul a contribuit, la rîndul lui, la constituirea acestei arte cu anume trăsături și cu pecetea geniului său, Mistra singură, și anume în sec. XIV, fiind caracteristic bizantină. Tradiția orientală este aceea a Mesopotamiei, platoului Anatoliei, Armeniei și Caucazului. Note particulare disting aceste două din urmă regiuni*.

O a doua constatare privește existența unei arte bizantine profane care a evoluat paralel cu cea religioasă. Casele și edificiile publice, monumentele întemeiate de împărați și îndeosebi palatul acestora au fost, din vremea Romei, decorate, ca și în Orient de altfel, cu picturi în mozaic, fresco, tempera sau anume genuri de encaustică. Temele acestora, de ordin mitologic și istoric, au fost organizate în vederea preamării suveranului.

Puținele exemple care s-au păstrat se află răspîndite în regiunile mediteraneene și asiatice. Cele mai multe, ecouri ale picturilor de pe pereți ori transpuneri ale acestora, sînt mozaicuri pavimentare. Cîteva apar în miniaturile manuscriselor cu subiect profan. Faptul ne interesează fiindcă întregește imaginea și domeniul artei bizantine, redus de unii cercetători exclusiv la pictura religioasă, lămurind totodată și unele particularități ale acesteia din urmă, căreia arta profană i-a dăruit multe teme, ordine și stil.

Într-o primă perioadă, care se întinde pînă la tulburările iconoclaștilor, raritatea exemplilor ne pune în fața unor cicluri evanghelice juxtapuse portretelor de mucenici și ctitori, și unor imagini, adevărate ex-voto, mărturii de recunoștință și rugăciuni ale închinătorilor. La Constantinopol, bazilica închinată Sf. Sofiei, întemeiată de Constantin cel Mare și în întregime reconstruită de Justinian (între 537 și 562)

³ și ⁴ Vezi pag. 230; 233.

* G. Millet, *L'ecole grecque dans l'architecture byzantine*.

celebră prin bogatul său decor în mozaic și marmură policromă, apare astăzi, în urma operațiilor de curățire și restaurare întreprinse în ultimii ani, în toată strălucirea ei. Este important să precizăm că din sec. VI, adică de la Justinian, și până la mijlocul sec. IX, întregul decor nu a cuprins nici o temă religioasă și nici o figură. Pereții erau îmbrăcați, așa cum se văd și astăzi, pe marea majoritate a suprafeței lor, cu plăci de marmură policromă. Pictura în mozaic (de la partea superioară a acestora și de pe bolți) arăta cruci pe fond de aur. Cei patru heruvimi de la baza cupolei au fost socotiți, până acum, ca singurele imagini datind din vremea lui Justinian. Se pare că există îndoială și în privința lor. Scenele și figurile, proorocii și episcopii de pe zidurile laterale (sub cupolă), și picturile cu personaje din navă, nartex și din timpanul de deasupra porții de intrare, sînt toate executate începînd din 843 înainte. Sînt ex-voto de împărați și portrete, multe de o mare valoare artistică.

La Salonic, biserica Sf. Dumitru a adăpostit, încă din sec. V, moaștele mucenicului, căruia i-a fost închinată. Pictura în mozaic, datată din secolul următor și, în parte, din sec. VII, formează tablouri ex-voto, decorate cu portrete de donatori. Unul din cele mai celebre înfățișează pe Sf. Dumitru cu capul gol și înconjurat de nimbul circular de aur, între arhiepiscopul Salonicului și guvernatorul cetății. Cel dintîi poartă un lung stihar și o mantie fără atributele arhieresti. Pe umeri și la piept o fișie brodată pare a arăta omoforul. Cu mâinile acoperite de mantie, personajul acesta ține o carte închisă cu și scoarțe de aur și împodobită cu o cruce. Cel de-al doilea personaj e reprezentat în tunică luxoasă purpurie și drapat în togă aurie. În mîini ține o cirjă scurtă, cu cruce la mîner, și un obiect asemenea unui săculeț sau unei năframe. Nimburi rectangulare apar la spatele capetelor amîndurora, și ne spun că și arhiepiscopul și guvernatorul trăiau cînd li s-au făcut portretele. În picioare și cu fața spre noi, sfîntul și însoțitorii «pozează». Figurile sînt studiate și caracteristice. În figura sfîntului uimesc ochii mari, ovalul pronunțat al feței și privirea care amintește pe aceea a unor portrete egiptene. Trăsături realiste caracterizează, la rîndul lor, chipurile individualizate și vii ale arhiepiscopului și guvernatorului. Draperiile studiate și de stil redus la minimum «materia». Coloritul este ținut parcă înadins într-o gamă estompată, fără străluciri și reflexe. Fizionomiile devin, din această pricină, mai grăitoare.

La Ravenna, mozaicurile din Sant'Apollinare Nuovo ca și cele celebre din San Vitale au drept teme note orientale. Pecetea Bizanțului se recunoaște totuși ușor în ele. Tablouri rectangulare, decorate cu teme evanghelice, organizate în vederea funcției monumentale și efectului decorativ, inaugurează un adevărat sistem. Procesiuni de mucenici și mucenici se desfășoară de-a lungul pereților laterali, deasupra coloanelor în primul monument. Cele dintîi, luxos drapate în mantii de aur cu mîneci scurte și tunici lungi albe, poartă văluri care pornind din creștet acoperă capul, la spate, și cad pînă aproape de pămînt. Le acoperă mîinile, care țin coroane metalice împodobite cu smalțuri colorate și pietre. Mucenicii înveșmîntați în tunici cu laticlavii* țin de asemenea coroane în mîini. În mers procesional către absida bazilicii, figurile au capul întors spre privitor. Palmieri despart figurile și scandează ritmul compoziției. Fondul e de aur și solul, verde de smalț, împodobit cu flori. Un tablou arhitectonic înfățișează palatul lui Teo-

* «laticlavii», benzi colorate, aplicate longitudinal pe togele (tunicile) personajelor; sînt semne de distincție, de origine romană.

dorice cu colonadă și fronton triunghiular, draperii brodate suspendate între coloane și capitele minuțios sculptate. Deasupra acestora se văd figuri decorative, în culori vii, pe fond de aur. Imaginea palatului formează un document istoric, datat din primii ani ai veacului al VI-lea. Document rămâne și grupul de arhitecturi din dosul palatului și din incinta orașului închis de un zid mare de piatră prevăzut cu crenele. S-a observat că mare parte din decorul descris este anterior ca dată de execuție, stăpînirii bizantine la Ravenna, și că se datorește regelui ostrogot Teodoric. Nu e mai puțin adevărat însă că atitudinile frontale ale personajelor și infățișarea de icoană amintesc de aproape Bizanțul, așa cum procesiunile ne poartă gîndul către monumente de plastică grecească trecute prin prisma cugetării bizantine.

Mozaicurile din San Vitale (mijlocul sec. VI), pe bună dreptate celebre, oferă, în cadre ornamentale de un lux și un caracter uimitor, comparabile cu acela al aurăriei, smalțurilor și broderiei, portrete numeroase de un interes excepțional; interioare de palate, peisaje, păsări și costume strălucitoare. Valoroase din punct de vedere istoric, ne ajută să întregim imaginea Bizanțului din vremea lui Justinian și a împărătesei Teodora și să deosebim tradiția romană și înriurirea orientală. Ele mai reprezintă un admirabil exemplu și o reușită rar întilnită de decor cu indoiță funcțiune. Cea dintîi e de ordin arhitectonic, fiindcă împlinește exigențele artei monumentale și pune în valoare formele și liniile edificiului. Cea de-a doua organizează pictura într-un ansamblu ordonat, bine legat și de sine stătător. Independența acestuia din urmă apare privitorului la răstimpuri și anume datorită vieții — am zice — interne, închisă într-insul. Nota impune explicații. În majoritatea covârșitoare a picturilor în mozaic, efectul se întemeiază pe armonia suprafeței smalțurilor. Tonurile se îmbină și trăiesc grație valorii lor luminoase și incidenței luminii exterioare. La San Vitale măiestria artiștilor a mijlocit intervenția unei a doua armonii, subordonate celei dintîi, și uneori precumpănitoare. Aceasta rezultă din efectele fețelor înclinate, just calculate și îmbinate ale « cuburilor », tăiate în triunghiuri, trapeze, poligoane cu mai multe laturi etc. fiecare cu tonul ei, altfel valorat de lumină și înriurit de cuburile vecine. Culorile sînt bogate și « hrănite ». Ele posedă intensitate și sînt de calitate superioară. Peisajele, acela din jertfa lui Avraam de pildă, sînt un model de rezolvare savantă și justă a perspectivei monumentale. Copacii, verdeța și florile, cerul și norii, împlinesc cele două mari exigențe ale stilului, realismul naturii și « dematerializarea » impusă de zidul care nu trebuie nici spart, nici încărcat.

Din punct de vedere al documentării și exactității istorice, picturile sînt de prima însemnătate ca mijloace de informare. Înviază moda de la curtea lui Justinian și o întregă epocă. Aceeași importanță au elementele de mobilier și draperiile; gătelile de cap — coroane, bijuterii, colane etc. Portretul împăratului Justinian și cel al împărătesei Teodora, precum și portretele cîtorva personaje de la curte, imagini oficiale și de protocol, sînt semnificative. Ochii mari cu privire dreaptă și concentrată, ovalul fețelor și prezentarea figurilor evocă, dincolo de solemnitatea curții imperiale, portretele egiptene de pe sarcofage, icoanele bizantine cele mai frumoase și arta paleocreștină. Mîinile, piatra de încercare a pictorilor de portrete, merită singure un studiu aparte la San Vitale. Relevăm realismul bine înțeles, izvorit anume din studiul și cunoștința naturii. Bine văzute, construite și desenate cu simț anatomic, portretele au viață și caracter. Aceleași însușiri, și pornite din același izvor, se disting pe fizionomiile deseori vorbitoare, în privirile

pornite dinlăuntru, și în atitudinile personajelor, libere, elegante, protocolare dar și însuflețite de mișcare și de o naturalețe neașteptată. Portretul arhiepiscopului Maximianus, portret istoric și icoană în același timp, este, poate, o capodoperă a genului.

Decorul în mozaic de la Sant'Apollinare in Clase, datat din aceeași vreme cu cel de la San Vitale, ne arată, pe bolta absidei, o minunată sinteză de natură și vis. Într-o grădină, peisaj rupt din realitate, cu verdeață fragedă, cu aer, lumină și mișcare, Sf. Apollinare, figură de icoană, se roagă. Schimbarea la față a lui Cristos e tema principală. Elemente simbolice (apostolii înfățișați prin oi) vin din arta paleocreștină. Doi arhangheli, înveșmînțați ca împărați bizantini și purtînd drapelul (labarum), vin de la Bizanț.

Bizanțului i se datoresc trei monumente de seamă ale Romei: capela San Venanzio din Lateran (datată din anul 642), paraclisul papei Ioan al VII-lea (datat din 705), aflat pe vremuri în cuprinsul bazilicii San Pietro din Roma; bazilica sfinților Nereo și Achilleo (795—816)*. Recunoaștem înriurirea bizantină, la San Venanzio, în portretul Mariei orantă și în chipurile mucenicilor. La Santi Nereo și Achilleo aflăm o *Schimbare la față* și două scene cu Maria, de inspirație și stil bizantin. *Inchinarea magilor* din paraclisul papei Ioan al VII-lea, pictură în mozaic (aflată astăzi în biserica Santa Maria in Cosmedin din Roma), arată un portret dintre cele mai rare, ca tinerețe și grație, al Mariei și un Isus, copil însuflețit de viață și naturalețe, cum se întilnește în puține monumente medievale. Cimpul este de aur. Pe acesta «pilpiie» reflexele multiple în ton albastru de piatră semiprețioasă ale maforionului Mariei. Portretul papei donator, în picioare, purtînd pallium** și, cu mîinile acoperite, chivotul de sfințire, nu poate fi uitat de cine l-a văzut odată. Căutătura gravă și senină venită dinlăuntru, aerul gînditor și atitudinea fac cel mai curios efect, fiindcă prezintă, laolaltă, două însușiri care de obicei se exclud: impresia de notație artistică, prinsă în goană și fixată cu linii și pete de culoare atît de ușoare încît te temi să nu se șteargă, și sentimentul unei opere studiate și ieșite din atente și savante cercetări. Demnă de notat, în același timp, atît în închinarea magilor cît și în portretul papei, e subordonarea meșteșugului: știința artistului rămîne în umbră și face loc vieții, înregistrate și înfățișate cu o rară sensibilitate poetică.***

Citeva picturi în frescă din Santa Maria Antica sînt din sec. VII și VIII; anterioare ori contemporane iconoclasmului. Simțul vieții în portrete, cum este acela al Sf. Abbacyr, studiul naturii și cunoștințele anatomice pun în lumină legătura artei bizantine cu izvorul principal și firesc al picturii, arătînd condițiile în care s-a desfăcut calea acesteia, la Bizanț, ca și în epoca paleocreștină, și explică reușitele. Două monumente trebuie iarăși amintite: decorul în mozaic al bazilicii din Parenzo, în Istria, și acela tot în mozaic al catedralei San Giusto din Triest. Cel dintîi, datat din sec. VI, are un aspect strălucitor datorit în parte materialelor folosite: cel de-al doilea (sec. VII) se înscrie în lucrările de artă ale epocii și regiunii.

Numeroase mozaicuri, fragmente și ansambluri mai importante au fost descoperite la Constantinopol, în Africa bizantină, în muntele Sinai și în palatele musulmane din Asia apuseană. Mozaicuri pavimen-

* Nereus și Achilleos; folosim însă numele italienești.

** pallium, insignă episcopală de ordinea ornatorului.

*** Bizanțul întilnește peste tot, în Roma, moștenirea artistică locală; vie și tenace, aceasta străbate secolele și va înflori în arta lui Cavallini, Torriti și Giotto.

tare, de mare interes, sînt cele ale palatului imperial din Constantinopol. Au teme profane și sînt caracterizate de realism și libertate. Altele de aceeași inspirație vădesc cunoștința naturii și reprezintă, uneori, importante documente istorice. Operele de artă din această primă perioadă a artei bizantine păstrează vie legătura cu epoca paleocreștină⁵. Note elenistice apar în cele mai multe din ele. Sentimentul vieții nu este, în nici una din lucrările de seamă, anulat și — se poate spune — nici întunecat de înjurările persane și, în genere, de influența Orientului.

Victoria și distrugerile iconoclasmlui, eveniment de însemnătate covârșitoare, a redus moștenirea bizantină la un număr mic de monumente. Multe dintre cele mai caracteristice au pierit fiindcă se aflau în capitale și mînăstiri unde tulburările au avut cea mai mare intensitate. Acestea au durat un secol și jumătate, pînă la anul 843. O activitate organizată, și condusă de principii noi, a impus aniconismul și a favorizat, odată cu revenirea unor teme de ordin elenistic, înflorirea artei decorative. Mai importante au fost două curențe care stau la originea Renașterii bizantine. Cel dintîi este ceea ce s-a numit « întoarcerea la antichitate ». Prestigiul elenismului alături de acel al artei și cugetării eline au adus preocuparea de « stil » și întărirea sentimentului naturii.

Mozaicurile din Sf. Sofia, la Constantinopol, sînt lucrul sec. IX — XII. De la sfîrșitul sec. IX datează decorul timpanului de deasupra ușii principale de intrare. Tema, interpretată de cercetători în mai multe feluri, socotim că ilustrează o rugăciune din ritualul sfințirii de biserică. Din punct de vedere artistic, interesează prin exactitatea cu care sînt transpuse în imagini subiectele cuprinse în rugăciuni și ritul. Nota istorică apare precumpănitoare în portretul împăratului îngenuncheat, caracteristic și superior genului oficial. Costumul e un document. Din punct de vedere tehnic, remarcăm folosirea planurilor de umbră și a celor de lumină în scopul de a modela trupul, mîinile și chipul propriu-zis. Cu ajutorul a puține culori și al aurului, pictorul a obținut relief. E interesantă metoda accentuării conturilor și barele din draperii și desenul părului.

Numeroase mozaicuri votive cuprind vederi ale Constantinopolului și portrete de împărați. Într-unul din ele, Constantin al IX-lea Monomahul și împărăteasa Zoe, în picioare, înveșmîntați în costume de ceremonie și cu coroane pe cap, încadrează pe Cristos, care stă pe tron, ținînd evanghelia închisă pe genunchiul stîng și binecuvîntînd cu mîna dreaptă. Într-altul, aflat în tribuna de miazăzi ca și cel dintîi, se văd Maria în picioare, împăratul Ioan al II-lea Comnenul și împărăteasa Irina. Costumele pot fi studiate în amănunte. Chipurile trădează pe portrețiștii oficiali. Fondul de aur și atitudinile frontale amintesc icoanele. Interesante, în primul rînd, mîinile executate după un anumit model și, în definitiv, puțin personale, dar totdeauna vădînd observația și realitatea. Aceleași însușiri are și părul. Aurul pe care apar figurile, și din care par a se desprinde, introduce o curioasă notă de abstracție și de evocare a « lumii cerești » în care pictorii au vrut să înfățișeze personajele împărătești. Desprinderea aceasta din realitate merge mîna în mîna cu o predilecție izbitoră pentru ceea ce se poate numi caligrafia figurilor. Liniile de contururi sau de modelare, ca și accentele de lumină care brăzdează obrajii, fruntea și bărbia, par a se organiza în procedee și sisteme. Tînd, cu deosebire în operele de ordine secundară, să devină independente, nemaiavînd sprijinul realității și nici obligația de a o observa de aproape. Bogăția stofelor, aurului și

⁵ Vezi pag. 233.

pietrelor prețioase folosite în broderii și găтели (coroane, colane, cercei etc.) atrage privirile supărător. Pe încetul, aceste amănunte nimicesc formele și plasticitatea. Trupurile se lipesc de fond, se subțiază și lasă locul draperiei. Capetele, imagini de icoane, sînt din ce în ce mai puțin personale. Aceasta pentru majoritatea tablourilor care poartă pecetea impersonalității. Un cod de reguli picturale și îndeminarea, dusă pînă la virtuozitate, pretind să evolueze singure și să construiască universul lor. Trebuie să ținem seamă, firește, și de moda picturii de curte, a artei oficiale, cum s-a zis de multe ori, proprie atelierelor și echipelor de decoratori chemați să lucreze mult și iute*.

Mozaicul care ilustrează tema Deisis, și se vede în tribuna de la miazăzi, datează, se pare, din sec. XII. Virtuozitatea meșterilor se afirmă aci în modelarea draperiilor, care ne lasă totuși să întrededem trupurile. Pictorul a folosit cubulețe de dimensiuni foarte reduse. Factura, strînsă și minuțioasă, urmărește efecte de moliciune și vibrații de culoare. Chipurile, fruntea, nasul, umerii obrazilor, ochii și privirea lor, barba și părul capului, lucrate miniaturistic, uimesc cînd sînt privite de aproape. Nu distingem însă nici o trăsătură viguroasă, nu vedem linii mari. Creația e înlocuită de manierism, în cele mai multe cazuri. Meșterul a renunțat la principiile și avantajele mozaicului pentru a concura cu pictura în tempera de icoane portative. În alte cazuri, cum e acela al portretului lui Alexios din tribuna de la miazăzi, sîntem parcă în fața unei plăci cizelate sau a unei opere de orfevrărie cu smalțuri.

În insula Chios, la biserica minăstirii (Nea-Moni) decorată cu mozaicuri în sec. XI, ne-au rămas cîteva portrete, al Mariei și al cîtorva sfinți, precum și patrusprezece praznice. Temele « Cristos pe cruce » și « coborîrea la iad a lui Isus » sînt celebre. Două însușiri rețin pe privitor. Pe fondul de aur, figurile au o prezentare energică și plină de viață, care a fost numită « aspră ». E vorba, de fapt, de linii mari și contururi accentuate folosite în desenul trupurilor și draperiilor. Moliciunea rezultată, în mozaic, din minuțiozitatea și încetineala lucrului, este înlocuită aci cu libertate de mișcare și cu accente proprii frescei. Culorile, în al doilea rînd, un albastru intens, un roșu de piatră semi-prețioasă, și un verde de smalț vechi sau de piatră « dură », sînt alese, pare-se, înadins ca să impresioneze prin puterea și bogăția lor. Asocierea și armonizarea tonurilor sînt făcute în chipul cel mai îndrăzneț. Albastrul intens brăzdează albastrul de lumină și, în chip mai curios, roșul de mărgean. Un nimb verde de oală mesopotamiană ori persană apare alături de un roșu de miniu. Cel dintîi e încadrat cu roșu, iar cel de-al doilea cu albastru; amîndouă, pe aurul cîmpului. Eva este pictată în linii mari, energice și aspre, cu aur, roșu de mărgean și brun intens. Factura ochilor și privirea sînt excepțional de interesante. Cea dintîi prin îndrăzneala și simplitatea ei, cea de-a doua prin elocvența sa. La Chios, cubulețele de mozaic par a fi din ceramică. Draperiile celor două Marii amintesc sculpturile medievale apusene din veacul al XIV-lea ori al XV-lea, cînd stofele par a avea glas.

Din aceeași vreme, sau datate de la sfîrșitul sec. XI, sînt picturile în mozaic de la Dafni, în regiunea Atenei. Liniile mari ale unui program iconografic bizantin, logic și ordonat, au fost hotărîte, cu un secol ori un secol și jumătate mai înainte**. Le aflăm la Chios și la Dafni. Centrul principal de interes este format din ilustrația bisericii, așa cum o găsăm definită în « Istoria eclesiască ». Praznicele, portretul Mariei,

* Cf. A. Grabar, *La peinture byzantine* (estetica).

** A. Grabar, *La peinture byzantine*.

episcopi și mucenici împlinesc ansamblul. E întemeiat pe selecție. Un număr mic de scene și portrete, care concentrează înțelesul, sînt așezate la locurile potrivite pentru a răspunde cerințelor arhitectonice. La Dafni, decorul a fost restaurat la sfîrșitul veacului al XII-lea. Se observă, din această pricină, unele interferențe. Materialul a fost, în parte, innoit. Portretul lui Cristos este celebru: *Isus Cristos mîniat*. Construcția frunții, ochilor, nasului, obrazilor și bărbiei se reazemă pe cea mai atentă observație și pe cunoștințe anatomice. Mîinile, cu degete lungi și flexibile, impresionează prin energia și caracterul lor. Părul bogat este luminat cu ajutorul unor brazde de aur. Draperiile sugerează bustul, înfățișat plastic. Relieful, stăpînit de sentimentul și cunoștința decorului monumental este de altfel nota dominantă a tuturor picturilor de aci. Nașterea, botezul și praznicele, în parte deteriorate, prezintă un curios caracter de autonomie. Au înfățișarea unor scene independente și nu apar ca elemente ale unui ansamblu. Totuși, împotriva acestei prezentări, legătura de cugetare, ideile și succesiunea se pot urmări ușor. Aceasta din pricina plenitudinii de înțeles și caracterului fiecărui tablou. O a doua însușire remarcabilă răsare în ochii privitorului atent. Fiecare din aceste tablouri este așezat anume în locul indicat parcă de arhitect; acolo unde el nu-și pierde nimic din interesul lui, dar explică și «comentează» monumentul. Peisajul, în *Nașterea lui Cristos* și în alte două sau trei praznice, trăiește prin sine. Nu e element accesoriu. Maria are atitudine statuară, iar în *Botezul lui Cristos*, figura centrală este o adevărată statuă.

La Niceea, orașul în care s-au întrunit două sinoade ecumenice, bazilica închinată «adormirii Maicii Domnului» (Koimesis) păstrează un decor în mozaic din sec. IX. Pe bolta absidei, vedem pe Maria în picioare, înveșmîntată în mantie «albastru de noapte». Poartă un vâl lung, de aceeași culoare, brodat cu aur pe margini și împodobit cu cruce pe frunte, ține pe Cristos la piept cu amîndouă mîinile. Acesta are capul înconjurat de nimbul cruciger și un «volumen»* în mîna stîngă; cu dreapta «binecuvîntează». Un semicerc de aur apare în creștetul compoziției; din acesta, coboară trei raze de lumină: una atinge capul Mariei. Pe arcul triumfal, patru cete de îngeri încadrează tronul hetimasiei. În narțex, mozaicurile sînt din veacul al XI-lea. Deasupra ușii de intrare e Maria, bust și orantă, în maforion violet, tivit cu aur, și purtînd un vâl de aceeași culoare. La muntele Athos nu mai aflăm decît fragmente de mozaicuri originale.

Un ansamblu important păstrează Sf. Sofia din Kiev. Interesant prin programul său, decorul este completat de o serie de fresce pictate. Pe balustradele tribunei se văd lupte și scene de circ, formînd o documentare istorică și o completare a ideii pe care trebuie să ne-o facem de pictura bizantină profană.

Bazilica din Torcello, în arhipelagul venețian, a fost înălțată în sec. XI și împodobită, la origine, cu fresce. Cîteva figuri de sfinți se disting pînă astăzi. Ulterior (sec. XII) s-a executat decorul în mozaic. Cei ce au văzut-o odată nu pot uita impresionanta înfățișare a Mariei în picioare pe un podium, în tunică lungă și mantie albastră modelate cu reflexe de aur. Tină, elegantă și înaltă, se reazemă pe piciorul stîng și îndoiaie ușor pe cel drept. Pe brațul stîng ține pe Cristos îmbrăcat în tunică și mantie de aur; mîna dreaptă e lipită de piept. Apare pe bolta absidei, cer de aur, fără figurile de îngeri care sînt de obicei adăugate la stînga și la dreapta, asemenea unei statui antice sau unei

* volumen, rotulus, sul de pergament.

prezentări împărătești într-un fast riguros ordonat. Apostolii se văd pe perete, în zona inferioară și la picioarele ei. Pe perețele de la apus e pictată judecata din urmă, care are deasupra ei răstignirea și învierea. Remarcăm și noi selecția scenelor și figurilor. Suprafețe mari rămân goale pentru a sublinia importanța și solemnitatea figurilor principale și a scenelor. Nudurile cele mai sumar tratate sînt anatomic exacte. Draperiile nu sînt niciodată pictate pe dinafară și, în genere, nu întîlnim virtuozitate. În amănunte, în focul veșnic, de pildă, capetele sînt portretistice și vii.

Decorurile la San Marco, în Veneția, formate din mozaicuri de diferite epoci, ne interesează, fiindcă sînt de stil și spirit bizantin, acelea din cupole, de deasupra ușii de intrare, și decorul tindei de la miază-noapte. În sec. XIII, artiștii au urmat aci și au reprodus ilustrațiile unei biblîi mai vechi. Le-au mărit și interpretat în chip monumental. Se întorceau, în felul acesta, la exemplele antichității, la peisajele și arhitecturile paleocreștine, la personificările cuprinse în Geneza din Viena și alte manuscrise ale vremii și la edificiile elenistice etc. Pe drumul acestei reveniri la tradiție, artiștii care au lucrat la San Marco — bizantini de origine sau de educație — au aflat însă și dragul de natură și realismul istoric al elenismului. În scenele din geneză, prepelițele sînt pictate cu simț de adevăr și cunoștințe de natură. La fel, lanurile de griu, frunzele copacilor, apa și stofele. De un interes superior sînt atitudinile variate ale personajelor, mișcările vii și firești, simțul de povestire și acțiunea. Cîmpurile de aur, notă bizantină a vremii, introduc singure discordanță, făcînd să apară dealurile, clădirile, copacii și personajele ca desprinse de altundeva și lipite pe un fond nou. Sîntem însă în Italia și într-o vreme cînd tradiția artei din aceste regiuni a evoluat către un orizont nou, acela ce va duce la Cimabue, Cavallini și Giotto.

La Cefalù și Palermo, în Sicilia, se păstrează mozaicuri, opera unor echipe de artiști sicilieni, italieni și greci din Constantinopol ori formați sub înriurirea acestui centru, datînd din sec. XII. Cele din catedrala de la Cefalù (1148) ne arată, pe bolta absidei, bustul lui Cristos în tunică de aur și mantie albastră. Părul bogat, mătăsos și luminat de reflexe aurii, fruntea pe care se disting cele două șuvițe tradiționale, chipul prelung cu ochii mari și privirea țintită în depărtări, poziția miinilor și gestul dreptei compun o infățișare realistă, înălțată și inspirată. Natura-leța și solemnitatea sînt armonizate. Pe fond de aur, ca și Cristos, mai jos pe perețele absidei, apare Maria în tunică albastră, mantie cu reflexe viorii și broderii de aur. Arhanghelii Mihail și Gavril, înveșmîntați în «loros» imperial, țin în miini discuri de argint, ornate cu cite o cruce, și baghete de aur (de ceremonie). La Cefalù, meșteșugul mozaștilor se poate urmări în amănunte și sluji drept pildă. Liniile mari, plasticitatea și minuțiozitatea, se imbină aici în chip armonios. Fondurile de aur creează o lume particulară în care figuri și siluete, în atitudini statuare, păstrează un accent de umanitate și realism. Devine în același timp mai sensibil ca oriunde procedeul simbolist bizantin care constă din folosirea unui «limbaj» special pentru a exprima idei și nuanțe. Elementele acestui limbaj se constituie din poziția și gestul miinilor, motivele de decor (discuri, năframe, stele etc.), ierarhizarea figurilor, gradăția și proporțiile acestora, culorile draperiilor etc.

În Capela palatină din Palermo (mijlocul sec. XII) strălucește un ansamblu de mozaicuri bizantine de mare însemnătate. Portretele sînt de primul ordin. Ioan Gură de Aur și Vasile cel Mare, în stihare lungi și feloane nedecorate, cu omoforul mare și cărți închise sprijinite

pe mîna stîngă acoperită, sînt modele ale genului. Capul celui dintîi, de un oval pronunțat, cu fruntea excesiv de înaltă, ochii apropiați, nasul fin și bărbia ascuțită, este modelat ca într-o guașă de miniatură. La fel și mîna dreaptă, ușor ridicată și cu degetele împreunate într-un anumit înțeles de elocuțiune. Se simt oasele, iar pielea întinsă pe acestea, străbătută de sînge și cu aspect de pergament, accentuează caracterul ascetic al figurii. Privirea interioară arată hotărîre și concentrarea gîndului. Stihirea de Crăciun grupează tema lui Cristos în iesle, ținut de Maria și încălzit de suflarea bouului și a asinului, vestirea îngerilor, baia copilului, sosirea și închinarea magilor. Mai multe episoade, și douăzeci de figuri, sînt grupate într-un tablou unitar. Se poate studia procedeul bizantin de selecție și concentrare, de ierarhizare și expresie. Ca într-o expunere bine gîndită și organizată, se distinge centrul de interes, elementul principal, și se vede indicată ordinea în care trebuie urmărite elementele scenei. Importanța fiecăruia apare clară. Ansamblul formează o imensă icoană monumentală. Aceeași ordine și gradăție sînt înscrise în alegerea și armonizarea tonurilor. Viu și cald, intens colorat, fiecare e așezat alături de acel care îl exaltă sau îl potolește: verdele lîngă aur, albastrul lîngă roșu sau învrîstiat cu dungi de aur; tonul brun patinează strălucirea. Reflexele înseși sînt ordonate. Alături de imaginea arhitectonică a cetății, intrarea în Ierusalim oferă grupuri meșteșugit compuse, acelea ale apostolilor și populației din poarta cetății; imaginea lui Cristos îngindurat, care coboară pe asin un drum triumfal, și agitația entuziastă a personajelor din primul plan. Compoziția poate fi asemuită unei ordini muzicale. Tonurile au peste tot luciri de pietre, de smălțuri vechi ori de stofe.

La Constantinopol, minăstirea închinată lui Cristos « din țarini » (Moni tis choras; cu numele turcesc Kahriê-Djami) păstrează o parte din impunătorul decor pictural în mozaic, datat din primii ani ai sec. XIV, care înfățișează scene din viața Mariei și « minunile » lui Isus, inspirate în majoritate din apocrife. Cea dintîi trăsătură e de ordin istoric și pictural și îi datorăm vederi de orașe vechi din Siria. Se mai remarcă, în al doilea rînd, înrîurirea modelelor antice — decorul bogat, care amintește monumente paleocreștine —, predilecția pentru realism, temperat de mult gust, și înfățișarea statuară a figurilor. În scena recensămîntului lui Quirinus apar, pe fond de aur, arhitecturi și personaje cu siluete înalte. Pictorul a lungit figurile pentru a le armoniza și proporționa cu scara monumentului. Se poate observa și o tendință « manieristă », impusă desigur de moda vremii. Nota realistă apare și în indicațiile discrete ale maternității Mariei. Compoziția este elegantă, « aerată », cu spații între figuri și grupuri, judicioasă și echilibrată. Quirinus, cu un ofițer de gardă la spate. Iosif și însoțitorii lui formează de o parte și de alta două grupări puse în lumină și calculate. În centru, într-un larg spațiu liber, Maria, drapată în maforion albastru cu luciri de aur, stînd în picioare în punctul principal de interes al tabloului, dă răspunsuri ce sînt înscrise de scrib pe un rotulus. Capetele sînt lucrate miniaturistic și au toate expresie. Scena e de caracter protocolar și solemn. Călătoria la Betleem sugerează o atmosferă liniștită, de povestire. Fiul lui Iosif deschide drumul mergînd cu pașii mari. Iosif, cu ochii țințiși la Maria, care îi vorbește, urmează tot jos. Aceasta din urmă, în maforion albastru luminos, se vede în centru, călare pe un asin alb, pictat cu știință anatomică. Fondul e compus dintr-un deal cu creștete retezate (potrivit odei vremii și nevoii de a prinde și concentra lumina); îndărătul lui, se vede un oraș închis în incinta de ziduri cu turnuri. Copaci orientali abia stilizați par bătuți de vînt.

Sînt demne de relevat impresia de spațiu, rezultată din perspectiva savant echilibrată, distanța dintre personaje și ritmarea compoziției. După aproape 700 de ani, culorile, păstrînd gingășia de tonuri delicate și luminoase, evocă mătășurile. Stilizarea nu a distrus nici materia acestora și nici volumele, sugerate cu precizie și discreție în desenul trupurilor. Mișcărilor sînt liniștite; notă clasică și aceasta. Figurile sînt realizate din studiul realității și înriurirea statuiilor antice.

Mozaicurile de la Kahrië-Djami sînt amintite și în legătură cu picturile murale din sec. XIV, păstrate în biserica domnească de la Argeș.

În preajma vremurilor de distrugere a centrului bizantin de artă din capitala imperiului, mozaicurile de la Kahrië-Djami vădesc însușiri superioare și caracterele esențiale ale picturii bizantine: monumentalitatea, cunoștința naturii și realismul temperat de înriurirea clasicismului și statuarei antice. Înțelegem aci mai bine ca oriunde că arta bizantină s-a întemeiat pe antichitatea grecească. Înriurirea acesteia nu s-a impus niciodată însă în chip tiranic, fiindcă a fost în tot cursul istoriei «dozată» de inspirație și studiul naturii. Cugetarea și funcția pe care biserica a impus-o decorului pictural, îndatorirea anume de a înfățișa și de a explica idei și fapte, în linii, forme, tonuri și compoziții, au contribuit puternic la armonizarea acestor izvoare. «Explicările» trebuiau în adevăr să părăsească terenul și tonul erudiției și abstracției pentru a se face înțelese de cercuri mai largi. Echilibrul între aceste forțe a fost păstrat datorită culturii temeinice și gustului bizantin. Acestea l-au apărat de naturalism, ale cărui excese vor provoca transformări mari, în multe regiuni, la popoare mai noi și vor aduce prefaceri radicale. Atunci se va organiza și tradiția sub forma manualelor și erminiilor.



Cunoștințele de pictură bizantină au fost stinjenite, de lungă vreme și pînă astăzi, din pricina numărului mic de ansambluri păstrate. Trecerea vremii, iconoclasmul, împrejurări istorice etc. au adus dispariția unui imens număr de monumente. Cele păstrate, de valoare inegală, rareori cruțate de înnoiri și restaurări, reprezintă, în al doilea rînd, în chip fresc, lucrul unui mare număr de artiști. Pentru anume secol sau regiune, posedăm monumente de primul ordin; pentru alt secol sau regiune, nu ni se oferă decît creațiile unor pictori mediocri. Firul istoric și evoluția se urmăresc greu în asemenea condiții. Nu întilnim apoi decît un număr redus de picturi profane, ceea ce ne lipsește de creațiile picturii istorice și ale artei civile întime, ale picturii numite «de gen».

Un orizont nou a fost deschis — cum s-a mai arătat — de un curent pornit din U.R.S.S. și de opera inaugurată de Igor Grabar și colaboratorii săi, în frunte cu N. Okunev. Au fost puse la punct metode științifice și procedee tehnice de restaurare, grație cărora au fost date la lumină icoane bizantine și rusești, georgiene, grecești, sirbești și românești de o mare valoare istorică și artistică, și mai ales decoruri murale în «frescă»*, date din sec. XI, XII, XIII și XIV. Descoperirile, fiindcă este vorba de lucrări noi și impresionante, au impus revizuirea concepției de artă bizantină. Au obligat pe cercetători să reia studiul multor probleme importante, aceea a relațiilor dintre Bizanț și Renaș-

* Închidem cuvîntul frescă între ghilimele, cînd e vorba de Grecia, Serbia, Bulgaria, de Balcani, în genere, și de țările române. Vom arăta mai departe rațiunile acestei distincții. Folosim astfel cuvîntul fără a prejudeca înțelesul lui exact.

terea italiană, în prima linie. Monumentele atestă o renaștere bizantină, anterioară celei italiene. S-au descoperit, în adevăr, opere de o importanță capitală, despre care va fi vorba în rândurile ce urmează.

În U.R.S.S., « frescele » de la Staraia Ladoga, Neredița (sec. XII). Novgorod, Sf. Dimitri din Vladimir, Volotovo, Svetogorsk (sec. XIII și XIV), Ferapont (sec. XV, începutul sec. XVI) etc., înfățișează figuri caracteristice însemnate cu energie și pecetea realismului. La Kiev, în Sf. Sofia (1037—1046), un decor în « frescă » executat în sec. XI, întregeste mozaicurile din absida principală. Hetimasia și 16 praznice decorează naosul. Tribuna monumentului este împodobită cu scene din vechiul și noul testament, figuri ale euharistiei. Portretul lui Cristos este încadrat, apoi, de 12 portrete ale membrilor familiei marelui duce Iaroslav. Alte fresce, pictate în sec. XII, decorează galeria exterioară, turnurile și aghiazmatarul*.

La Salonic, biserica Maicii Domnului (Theotokos, Kazandjilar djami) păstrează fresce din sec. XI. În cupolă se vede înălțarea, heruvimii și prooroci; în absida principală, Maria orantă, împărtășirea apostolilor, rusaliile și portrete de episcopi; în naos, praznice iar în nartex, judecata din urmă. Tehnica și stilul amintesc picturile din Chios. În tipul figurilor și în draperii se distinge tradiția elenistică. Compozițiile și portretele vădesc, la rîndul lor, două tradiții sau lucrul a doi meșteri principali. Unul se inspiră din trecut; celălalt pare a fi mai degrabă înrîurit de realism.

Salonicul, cel de-al doilea mare centru de artă al lumii bizantine, a dat naștere școlii numite « macedonene », ce se distinge prin trăsături importante de ordin iconografic și origine orientală, și prin însușiri artistice de deosebită însemnătate. Meșterilor greci porniți de aci și artiștilor balcanici, sirbi în mare majoritate, li se datoresc decorurile unui număr de monumente situate în Serbia veche și în Bulgaria: Sf. Sofia din Ohrida, clădită de arhiepiscopul Leon în prima jumătate a sec. XI; Sf. Gheorghe din Kurbinovo, pe Lacul Prespa, cu fresce de la mijlocul sec. XII; Sf. Pantelimon din Nerezi, înălțată de Alexie Comnenul, la 1164; biserica închinată Mariei de marele Jupan Ștefan Nemanja către sfîrșitul sec. XII, Mileșevo, înălțată la 1230 de regele Vladislav; biserica patriarhatului din Peć, din prima jumătate a sec. XIII; Sopoćani, fundația regelui Uroș, cu fresce pictate între 1263 și 1265; Sf. Climent din Ohrida, zidită la 1295, de Progon Zgur, ginerele împăratului Andronic al II-lea; Sf. Nikita din Čucer (Skoplje), întemeiată de regele Miljutin la 1307; Sf. Gheorghe din Staro-Nagorično, zidită de regele Miljutin între 1317 și 1318; minăstirile Gračanica (1321), Dečani (1327—1355), Kalenić (1407—1413), Matejić (1340). Cităm principalele.

În Sf. Sofia din Ohrida, tradiția bizantină se vădește în numeroase scene și portrete. Impresionantă este scena în care apare Vasile cel Mare liturghisind. Înclinat deasupra « sfintei mese », și pictat așa fel ca să-l putem privi din față, el citește rugăciunea scrisă pe un rotulus desfășurat. Chipul concentrat, mișcarea de o deosebită naturalitate, ca și stilizarea cadrului arhitectonic, sînt caracteristice. La Nerezi, ne întîmpină o artă mai complexă și note noi. În scene ca în aceea a Floriilor, aflăm capete și siluete ce amintesc figurile de la Sf. Dumitru din Vladimir, pictate aproape în aceeași epocă. Interesante sînt procedeele « impresioniste » folosite cu atîtea sute de ani înaintea mișcării din vremea

* *Istoria artei ruse*, publicată sub direcția lui Igor Grabar, t. 2 (în l.rusă); Moscova, 1954.
— V. N. Lazarev. *La Russie*, Kiev-Moscova.

noastră. Tonurile locale au fost în genere înlocuite prin culori destinate să producă, la anume distanță, efecte optice datorită combinațiilor sau exaltării unuia prin altul. Dungii mari verzi sînt juxtapuse altoară de culoare roșie închisă; pete de mare întindere colorate în roșu sînt brăzdate de dungii albastre ori verzi. Chipul, organizat dintr-un fond verzui, arată tonalități roșii ori cărămizii puse cu o pensulă lată. Lumini intervin pe umerii obrajilor, sub pleoapele inferioare ale ochilor, pe umărul nasului, bărbie și frunte și introduc o mobilitate care se asociază aceleia rezultată din aplicarea procedurii « impresionist ». Părul și barba ne lasă să distingem un prim fond brun întunecat pe care sînt suprapuse tonuri roșii deschise și accente verzi. Realismul figurilor, în care nu deosebim preocupări de distincție și stil ci numai grija de adevăr și de natură, este astfel pus în lumină de dinamismul și jocul coloristic.

O a doua serie de scene și figuri, pictate cu același procedeu « impresionist » exaltă realismul și-l prezintă într-o formă neobișnuită la Bizanț. În *Plîngerea Domnului*, frescă din 1164, pe fondul albastru de piatră « dură » de la partea superioară și pe verdele de malahit de la partea inferioară a scenei, o pată mare triunghiulară de crom galben dezvăluie intenția pictorului de a face să vibreze ansamblul. Cu nota gravă a acestuia, se asociază dramatismul grupului. Maria în genunchi îmbrățișează pe Cristos. Își apropie obrazul de al lui și se străduie ca mișcarea de așezare la pămînt, după coborîrea de pe cruce, să fie cit mai înceată. Ioan, adînc înclinat, îi ține mina stîngă. Nicodim și Iosif sînt în genunchi la picioarele lui Cristos. Adînc sensibil este acordul tonal. Acela al liniilor îl subliniază. În armonia gravă a verdului, albastrului și cromului din fond străbat notele lirice de jale înăbușită și lamentație discretă, figurate prin albastrul de piatră și smalț vechi al tunicii Mariei și movul înviat de lumini și văpăi roșii al maforionului acesteia. Culoarea nudului lui Cristos stăruie asemenea unei note dure-roase prelungite.

Liniile construiesc un acord tot atît de savant. Orizontala trupului lui Cristos e sprijinită, la picioare, de două figuri de reazem, acelea ale lui Nicodim și Iosif. Silueta adînc înconvoiată a lui Ioan evanghelistul sugerează continuarea mișcării de coborîre de pe cruce în brațele Mariei și, din brațele acesteia, pe patul mortuar acoperit cu giulgiul de lumină. Picioarul îndoit al Mariei și genunchiul rezemat pe pămînt, mantia desfășurată la spate, mina stîngă întinsă prinzînd dreapta lui Cristos, și cealaltă care-i înconjoară capul și se desface pe pieptul lui, traduc intenții meșteșugite și un procedeu liniar de expresie dintre cele mai savante. Tragicul scenei este alcătuit din accente reținute de durere, din solemnitate și tăcere. Fără precizarea neîndoioasă oferită de data picturii, ar fi îngăduit oricărui privitor sau cercetător să se gîndească de-a dreptul la Italia Renașterii.

La Mileșevo, în 1235, pictori sîrbi, Dimitrje, Theodor și Georgje, accentuează realismul. Numele lor se cade să fie reținute, fiindcă pe calea deschisă de ei va evolua școala « macenoneană ». Trupurile personajelor în mai toate scenele sînt de o plasticitate uimitoare. Formele, definite cu linii energice de contur și realizate cu ajutorul unor draperii sugestive, au volum. Pozele sînt îndrăznețe. Trăsăturile de culoare cu care sînt modelate stoffele nu au aproape nimic sistematic. Capetele sînt vii. Înriurirea exemplurilor antice apare pretutindeni. Stilul are însă la bază o observație atît de atentă a realității, încît chipurile și atitudinile par deseori studii academice. Culoarea este tratată după procedeu « impresionist ». Îngerul din scena învierii are părul stră-

bătut și încărcat de lumini rezultate din juxtapunerea tonurilor, în stare să se exalte unul pe altul, și din suprapunerea dungilor galbene-cărămizii pe fond brun sau a acelor galbene deschise pe fond albastru de ceramică veche. La fel sînt executate și aripile. Fața, zugrăvită în ocru palid, e luminată, la rîndul ei, cu pete roșii-portocalii așezate pe frunte, pe umerii obrajilor și pe nas. Un albastru slab degradat conturează bărbia și formează ovalul. Accente de aceeași tonalitate precizează aripile, curmătura nasului și orbitele ochilor.

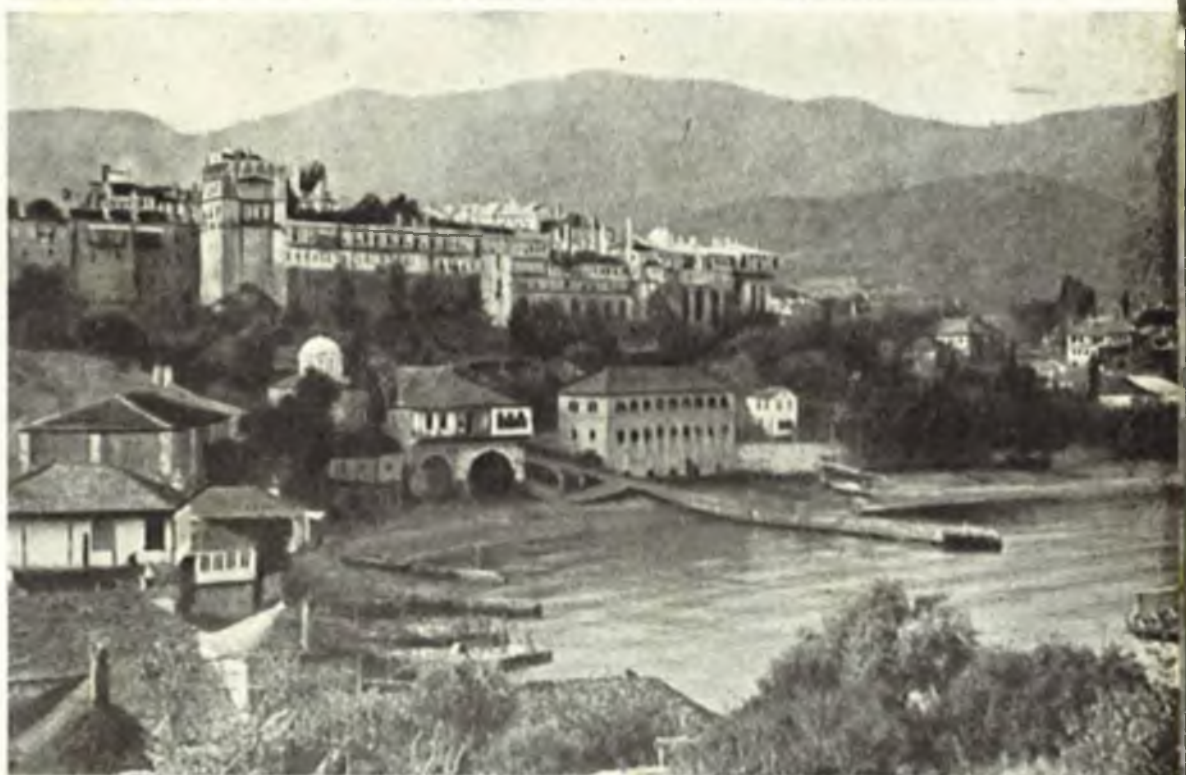
La Mileșevo aflăm și portretul regelui Vladislav, ctitorul monumentului, de o factură deosebită. Pete roșietice slab colorate sînt suprapuse unui ton ivoriu. Ochii mari deschiși sînt pictați asemenea gurii, cu grijă și minuție de miniaturist. Ne gîndim la portrete de primitivi francezi ori germani din sec. XIV sau XV. Impresia dominantă este hotărîtă însă de libertatea și spontaneitatea cu care a fost purtată pensula. Aceasta a fost minuită îndrăzneț și cu siguranță. Aerul meditativ al personajului, privirea interioară și atitudinea de închinător contribuie laolaltă să creeze o figură care stăpînește sufletul cercetătorului.

Picturile de la Sopočani (1263—1265) intrunesc un mănunchi de însușiri de primul ordin. Cea dintîi este încadrarea figurilor în peisajul arhitectonic și cadrul monumental, inspirat din edificii ale vremii sau mai vechi, dar lipsit de elemente fanteziste ori mediocru înțeles. Personajele sînt concepute statuar. Capetele expresive amintesc pe acelea ale busturilor antice de filozofi; mîinile sînt desenate cu simț și cunoștințe anatomice. Atitudinile variate și firești sînt însemnate cu pecetea unui dinamism discret, iar draperiile executate cu un indoit sentiment, al materiei și stilului. Mai toate cutele și liniile generale sînt motivate de calitatea stofei, de moliciunea și greutatea ei, de direcția și intensitatea mișcării. Realismul scenei, rezultat din observație atentă și redare sinceră, este temperat și înnobilit de înfrîurirea artei clasice. Unele figuri au expresia celor de pe stelele funerare antice. Culorile nu păstrează însușirile vopselei, ci sînt prefăcute în marmură, piatră, lînă, mătase, metal etc.

La Gračanița, biserică decorată în primii ani ai sec. XIV, întîlnim însușiri excepționale de bogăție și organizare iconografică, alături de calități superioare de artă. *Adormirea Maicii Domnului* este citată predîndeni. Vedem cortegiul înmormîntării. Patru apostoli poartă nășălia pe care stă întinsă Maria, în tunică lungă și maforion, albastre ca noaptea. Nimbul de aur vechi care îi încadrează capul impresionează ca un accent muzical de imn. Ceilalți apostoli în tunici și mantii pictate în tonuri de flori, cu figuri semnificative și personale, preced în clip de preoți slujitori. Cristos, în mantie și tunică de aur, a închis ochii mamei sale. A prezidat ceremonia, și, acum, purtînd pe brațele lui acoperite «sufletul» Mariei, cu o ultimă privire de rămas bun, pare a se mistui în nimbul «luminii necreate», care îl înconjoară. Îngeri numeroși, cu capul încins de nimb și părul elegant decorat de panglica de argint (caracteristică modei bizantine a vremii), urmează. Mișcarea personajelor și dinamismul procesiunii sînt sensibile pentru privitor și par a se împlini sub ochii lui. Pictorii au folosit nu numai varietatea atitudinilor, ci și o savantă imperechere de gesturi și momente. În adevăr, poziția picioarelor și înclinarea bustului, la unul din apostolii din frunte, atrag atenția asupra poziției picioarelor și înclinării bustului la personajul următor. Descoperim că acesta din urmă reprezintă un alt moment și altă mișcare, precum aceleași elemente privite la apostolul următor înfățișează un al treilea moment și atitudine de mers. Procedeul se regăsește în arta medievală apuseană, în sculptură.

MISTRA, orașul fortificat de pe Tsiges (Grecia) (C.M.)

MINASTREA VATOPEDI, Athos (Grecia). (A)



VEDENIA LUI IEZE-
CHIL (întruparea sufe-
telor), pictură murală
sec. II—III (sinagoga
din Doura-Europos).

REBECCA ȘI ELIE-
ZAR LA IZVORUL
DIN NAHOR, minia-
tură (Geneza din Viena,
XXIV, 15—20).

CĂPETENIILE HO-
REILOR ȘI FII LOR,
miniatură (Geneza din
Viena, 22—29).

AVRAAM BINECU-
VINTEAZĂ PE ESAV
ȘI ISAAC, minia-
tură (Geneza din
Viena, XLVIII, 16—19).

IOSIF ȘI SOȚIA LUI
PUTIFAR, miniatură
(Geneza din Viena,
XXXIX, 13).





ARHANGHELUL MI-
HAIL ȘI ISUS NAVI
(rotulus-ul lui Iosua),
miniatură, sec. X.

IEȘIREA EVREILOR
DIN EGIPPT, EGIP-
TENII SE SCUFUNDĂ
ÎN MAREA ROȘIE.
miniatură, sec. X (Psal-
terice 139, Bibl. Naț.
Paris).

DAVID, POEZIA
ȘI ÎNTELEPCIUNEA,
miniatură (Psalticea,
Palat, gr. 381).









MAICA DOMNULUI
CU ISUS, SF. TEO-
DOR, SF. GHEOR-
GHIS ȘI ARHANGHE-
LI, icoană în encaustică,
sec.VII (mănăstirea Sf.
Ecatarina de la Muntele
Sinai, Egipt).

SF. PETRU, icoană în
tempera, sec. VII (mă-
năstirea Sf. Ecatarina de
la Muntele Sinai).

APOSTOLUL FILIP,
detaliu, icoană în enca-
ustică, sec. X-XI (mi-
nistrul Sf. Ecaterina,
Muntele Sinai).

ISUS CRISTOS
«LUMINA LUMII»,
icoană în mozaic, sec.
X (Muzeul Național,
Florența).

ISUS CRISTOS, VA-
SILE CIL MARE ȘI
GRIGORE DIN NA-
ZIANZ, scenă de evan-
ghelizarului lui Nichifor
Focas, sur cizelat, sec. X
(Lavra, Athos) (A)





ВЕРНОСТЬ
ИСТИННОСТЬ
АЛЛОУФВЫ
ПРИНЦИПЫ

ISUS CRISTOS « PSY-
CHIOSOTYROS », icoană
în tempera cu îmbe-
lăcăminte de argint cizelat,
sec. XIV (Muzeul Na-
țional, Ohrida, Iugo-
slavia).

ISUS CRISTOS, spor-
tal, icoană în tempera
cu fondul de aur, sec.
XVI (Humor).

ISUS CRISTOS, deta-
liu, icoană (Humor).





MAICA DOMNULUI
DE LA DON, icoană în
tempera, cea 1300 (Ga-
leria Tretiakov). (M)

MAICA DOMNULUI
- PERIBLEPTOS,
icoană în tempera, cu
îmbrăcăminte de argint
eizelst, sec. XIV (Mu-
zeul Național, Ohrida).

MAICA DOMNULUI
DIN VI ADIMIR,
icoană în tempera, prima
jumătate a sec. XII
(Galeria Tretiakov, Mos-
cova).

MAICA DOMNULUI
CU ISUS, ARIAN-
GHELI MIHAIL ȘI
GAVRIIL, icoană în
tempera, cea 1530 (Go-
vora. Muzeul de artă
al Republicii).





MAICA DOMNULUI
CU ISUS, detaliu, icoană
în tempera, sec. XVI
(Humor).

MAICA DOMNULUI
CU ISUS, Arhanghelii
Mihail și Gavril, pro-
noeții mesianic, icoană
în tempera, sec. XVI
(Pingărați, Muzeul de
artă al Republicii).

MAICA DOMNULUI,
detaliu, icoană, sec.
XVI—XVII (Pingărați).





ISUS PE CRUCE,
icoană în tempera, sec.
XIII (Muzeul Național,
Ohrida).



COBORIREA DE PE
CRUCE, DOAMNA
DESPINA CU FIUL
SĂU TEODOSIE,
icoană în tempera, 1522
(Schitul Ostrov-Călimă-
nești, Muzeul de artă al
Republicii).

SF. NICOLAE, detaliu,
icoană în tempera, sec.
XV (Riga). (Colecția
mănăstirii Văratec).

SF. SAVA, detaliu,
icoană în tempera, 1522
(Schitul Ostrov-Călimă-
nești. Muzeul de artă al
Republicii).

SF. SIMION, detaliu,
icoană în tempera, 1522
(Schitul Ostrov-Călimă-
nești. Muzeul de artă al
Republicii).



La Gračanica apare în chip insistent siguranța și îndrăzneala cu care își poartă pictorii peninsula. Stăpîni pe meșteșug și pe o experiență de două sute de ani (aceea a înaintașilor din școala macedoneană), simțim că lucrează deseori pe dinafară, și urmăresc efecte de culoare și linie. Natura îi inspiră rar, fiindcă se conduc mai ales după exemple. Vestesc astfel un fenomen artistic și istoric care va stăpîni din ce în ce mai puternic secolele următoare, constînd tocmai din depărtarea de natură și accentuarea imitației trecutului.

Biserica închinată Sf. Climent la Ohrida (construită în 1295) cuprinde picturi murale originale ale pictorului bizantin Eutihye și zugravului Mihajlo, curățite în vremea din urmă. *Nașterea Mariei* și scene din patimile lui Isus (*Rugăciunea pe muntele Măslinilor și Plîngerea Domnului*), alături de *Aadormirea Maicii Domnului*, se impun cercetătorului. În această din urmă scenă, apostolii și trei episcopi oficiază. Cristos poartă «sufletul» și se apleacă ușor spre capul Mariei. Numeroși îngeri, pictați la exteriorul gloriei lui Cristos și grupați în mai multe rînduri, ocupă spațiul liber dintre arhitecturile cu coloane care se văd pe laturi. La ferestre apar numeroase personaje. La partea superioară, apostolii sosesc pe nori*.

În Mistra bizantină, pe coasta Taiget-ului, în Grecia, sînt numeroase biserici. Ele au apărut în cadrul istoric al orașului întemeiat de despoții Moreei, fiind decorate în sec. XIII, XIV și XV. Curățate și «restaurate» acum aproape 50 de ani, se prezentau, pînă nu de mult, strălucitoare, cu tonalitățile lor de lînuri și flori. Mai multe pricini au adus însă deteriorări.

Picturile din biserica Peribleptos formează ansamblul cel mai bine legat și mai bine conservat. Stihirea de Crăciun arată peștera și peisajul muntos care o adăpostește. Lîngă iesle, Maria, în maforion albastru-vinăt, se odihnește. Îngerii «slavoslovesc» la stînga, în partea superioară a compoziției. Magii sosesc călări. Îngerii care vestesc nașterea, Iosif îngîndurat și baia copilului ocupă latura din dreapta și cea inferioară a scenei. Îndată după curățirea decorului, culorile intense, luminoase și de deosebită scinteiere, «cîntau». Elementele compoziției impresionează și astăzi prin organizarea lor. Maria, centrul de interes principal, este pictată cu un excepțional simț statuar. Draperia e un model de realism și stil. La Pantanassa, învierea lui Lazăr asociază note de realism aproape exagerat cu tratarea barocă a draperiilor. Se vede sarcofagul vertical deschis, și înlăuntru Lazăr înfășurat în giulgiu și legat ca mumiiile. Slujitorii se depărtează grăbiți. Unul din ei își astupă nasul cu mantia. Intrarea în Ierusalim, concert de note picturale și tonuri armonizate, evocă mătăsurii persane și bizantine și radiază lumină. În biserica Afendico, tonurile par asemenea colorațiilor de stofe.

La Boiana, lîngă Sofia, paraclisul clădit în veacul al XIII-lea a fost decorat către mijlocul acestei vremi de pictori ai școlii «macedonene». Ca și la Mistra, înfruntarea Constantinopolului se vedește însă puternică. Apare în simțul fizionomic — de o rară intensitate și farmec — al figurilor. Portretul lui Cristos, plin de distincție, este pe drept cuvînt celebru. Ansamblul mural este însă divizat de icoane, copii de picturi murale sau de icoane din Constantinopol și regiunile dependente de acest centru. Și la Mistra, multe scene oferă acest aspect iconistic. Tratate cu minuția necesară și compuse potrivit genului, ele

* Cf. Otto Bihaly-Merin, *Fresken und Ikonen*, München, 1958.

— Dimce Koco, *Novelles considérations sur l'église de Sf. Sophie à Ochrid*, Belgrad, 1956.

nu divid însă ansamblul și nu-l întrerup. La Boiana, lucrul se petrece dimpotrivă.

În Țara Românească, biserica minăstirească a Coziei înălțată de Mircea cel Bătrîn în a doua jumătate a sec. XIV este în genul monumentelor sîrbești, din punct de vedere arhitectonic. Picturile sale originale, înlocuite (în afară de pronaos) în sec. XVIII de decoruri brîncovenesti, au fost probabil executate de pictori din școala « macedoneană ».

Ne-au rămas încă picturile bisericii domnești de la Argeș, de la mijlocul sec. XIV. Restaurate în veacul trecut, ele cuprind scene și portrete de mare valoare. Acelea care decorează bolta și perețele absidei principale, o parte din cele ce se văd pe pereții laterali ai naosului, cîteva figuri de pe stîlpii din naos și icoana hramului de deasupra intrării se disting prin însușiri de monumentalitate. Episcopii de pe perețele emiciclului amintesc exemple sîrbești. Icoana hramului și cîteva compoziții ne duc la Kabrié-Djami, în Constantinopol. Cele dintii se vede bine a fi fost concepute și executate pe loc, și în relație cu condițiile monumentului; cele din urmă prezintă influența cartoanelor. Cîteva decenii despart poate cele două categorii de picturi, și ne putem gîndi și la lucrul a două echipe de artiști. La Mofeni (vechiul Bucovăț), lângă Craiova, două figuri de apostoli de pe perețele emiciclului (în împărțirea apostolilor), se leagă de tradiția școlii macedonene, și sînt opera unui meșter de deosebită chemare; asupra datei lor nu sîntem fixați.

Procedeul încadrării icoanelor celebre în pictura murală (venit din lumea balcanică a sec. XIV) ne întîmpină în Moldova la Dolheștii-Mari, Humor, Vatra Moldoviței și aiurea, în sec. XV și XVI. Exemple anterioare vor fi existat în bisericile înălțate în sec. XIV și XV în Țara Românească; acestea au fost însă restaurate sau în întregime repictate.

Uniunea Sovietică numără importante monumente de stil bizantin, printre care două ansambluri excepționale: la Vladimir și Neredița. La Vladimir, Igor Grabar a scos la lumină portretele apostolilor din *Judecata din urmă*. Cîteva din acestea, datînd din sec. XII, concepute într-un stil elegant, sînt modelate după procedeul folosit de meșterii din Constantinopol; plastice, monumentale și pictate după « legea zidului ». Alte cîteva înfățișează studii realiste și expresii personale. Aci, și în celelalte fragmente de decor mai bine păstrate, apare un sentiment delicat de duioșie și sensibilitate. La Neredița (1199), în aceeași vreme, aflăm mai puternică înrîurirea elenismului. Apoi plasticitatea figurilor și volumele se imbină cu sistemele de linii expresive. Planurile sînt însemnate prin trăsături de umbră. Pictorii modelează personajele în vederea efectelor decorative. Alte monumente rusești din sec. XIV și XV nu sînt mai puțin importante.

La muntele Athos, unde majoritatea picturilor au fost restaurate de două sau mai multe ori, biserica Protaton-ului de tip atonit din Karies păstrează ansamblul original, executat în 1310 de artiști ai școlii macedonene, repictat culoare peste culoare. Farmecul tonurilor și armonia lor savantă au dispărut. Putem însă studia în amănunte, în afară de programul iconografic, rămas întreg, un mare număr de compoziții și figuri monumentale de o excepțională valoare artistică. Posterioare decorurilor sîrbești, sînt despărțite de acestea cu mai mult de un secol. Impresionează prin organizarea lor măiastră și prin deplinul acord dintre picturi și arhitectură. Plasticitatea este urmărită pretutindeni și realizată în limitele legii decorului mural. Realismul și expresia figurilor sînt temperate de echilibrul și ritmul clasic. Note mișcătoare, datorite observației și mediului local, se văd în stihirea de Crăciun și în alte

scene. Sentimentele de durere, duișoia, anume accente de lirism și dramatism, caracteristice monumentelor sîrbești din sec. XIII și începutul celui următor, apar și în Protaton. Nu mai sînt considerate drept reflexe italienești ale Renașterii, ci sînt puse în legătură cu arta Orientului asiatic, și cu evoluția artei bizantine a meșterilor din școala Salonului. Alte monumente de la Athos au fost decorate de meșterii ziși «cretani», urmași ai artei bizantine constantinopolitane. Tradiționalismul, severitatea stilului și procedeul liniar vor evolua în sec. XIV, XV și XVI în limitele unei arte rigide, din ce în ce mai îndepărtate de natură și de izvoare; din ce în ce mai apropiate de modele și manuale.

Temeiurile și caracterele principale ale picturii bizantine apar clar. Distingem trăsături desprinse din subiectele biblice, liturghii și scrierile «sfinților părinți»; din istoriografia religioasă, literaturi apocrife, îngăduite de biserică, din iconografia și elocința religioasă, în primul rînd. Studiul naturii și observația realității sînt vădite în operele de pictură din epocile de înflorire. Exemplul antichității clasice formează, în al treilea rînd, un perpetuu corectiv.

Din prima jumătate a sec. XIV, însă, tradiția și exemplele superioare de artă s-au impus din ce în ce mai tiranic, și au adus «bizantinizarea». Cadrul scenelor, peisaj de verdeață și copaci, «grădinile sfinte» și arhitecturi rupte din realitatea înconjurătoare și formînd, în multe cazuri, documente istorice, au fost sărăcite de conținut. Solul e o linie sau o serie de paralele. Cerul și orizontul au făcut loc fondurilor uniforme de culoare sau de aur. Pădurile și grădinile s-au redus la doi copaci, la unul, la câteva crengi sau numai la frunze. Arhitecturile au apărut rău înțelese, din lipsă de studii și cunoștințe, și au fost înlocuite cu creații de fantezie sau cu elemente izolate (o coloană, o ușă cu cadrul ei, în loc de un palat; un fragment de zid, în locul unei cetăți etc.). Personajele, lipsite de monumentalitate și de plasticitate, au fost desenate fără simț și cunoștințe anatomice, fără legătură cu solul și cu mediul înconjurător, apărînd asemenea unor siluete «decupate». Meșterii s-au întrecut în virtuozitate pentru a ascunde improvizațiile și lipsa de inspirație. Draperiile uscate ori fantomatice, lipsite de materie, au devenit sistem de linii ori pete de culoare și procedeu de expresie. Capetele, rar individualizate, aparțin mai mult unor serii. Cartoanele și experiența de atelier, transmisă de la meșteri la ucenici, au exagerat «bizantinizarea», pe care manualele de pictură au înlesnit-o și au investit-o cu autoritate.

Icoanele

Icoanele bizantine și orientale portative, zugrăvite în encaustică (termen generic pentru a numi procedeele care folosesc ceara), mozaic, tempera ori similitresca sînt în mare număr. Au dispărut multe din pricina însăși a condiției lor (transportul din loc în loc le ruinează; prepararea și proplamosul înriuresc aderența și calitatea tonurilor). Alte împrejurări istorice au contribuit, mai puternic încă, la împușinarea lor. Venerate, icoanele erau oferite în dar cu diferite prilejuri, și purtate în călătorii și la război. Meșterii au folosit, nu arareori, materiale prețioase pentru execuția și împodobirea lor, plăci de aur cizelat, smalțuri fine, filigrane de aur și argint, și pietre prețioase. Aceasta a dus, în multe cazuri, la distrugerea icoanelor fiindcă au fost ascunse, în vremuri de zăbucium, în unghere umede și întunecoase sau au fost desfăcute pentru a li se valorifica aurul, argintul și pietrele. Dintr-o masă importantă de icoane, datate din primele secole ale erei noastre și evul mediu,

se păstrează puține opere de valoare artistică excepțională. Cele mai multe sînt opere de atelier, de ordin « industrial », ori datorite meșterilor dotați cu abilitate și cunoștințe tehnice.

Icoanele ne obligă să ne punem numeroase întrebări și probleme, unele greu de rezolvat. Rar semnate, sau datate printr-un nume cunoscut de donator, ajunse în genere în locuri și țări îndepărtate de originea lor, stabilirea vremii cînd au fost executate și a atelierului sau pictorului din mîna căruia au ieșit formează o chestiune gîngășă. Parte din ele înfățișează picturi monumentale, ca punct de plecare, fiind inspirate sau copiate după acestea. O altă parte au fost luate drept model de autorii a numeroase picturi murale. Fizionomia icoanelor este, în al treilea rînd, de ordin complex. Alterat de repictări parțiale ori totale, de restaurări și verniuri, originalul se poate numai greu cunoaște. Igor Grabar a practicat, în Uniunea Sovietică, procedee științifice de restaurare dovedind și un rar simț artistic. El a restabilit și a scos la iveală originalele unor icoane celebre, definind și metodele de lucru. Problema conservării nu e mai ușoară. Temele, în sfîrșit, sînt multiple și complexe. Pentru a le înțelege, e nevoie de cercetări adîncite.

La origine, aflăm două categorii și două izvoare. Cea dintîi privește istoria. Numeroase icoane au de obîrșie realitatea; portretul de tradiție egipteană. Cea de-a doua se sprijină pe concepția grecească a concretizării unei idei. În legătură cu aceasta, icoana a devenit, la Bizanț și în Orient, o dovadă a dogmei, o concretizare a ideologiei și a legendelor creștine. De-a lungul istoriei, în cuprinsul evului mediu și cu deosebire în sec. XIV și în cele următoare, aceste temeuri au fost armonizate în sinteze interesante, ori subordonate și complicate sub aspecte greu de analizat.

Din sec. IV, V și VI, muzeele din U.R.S.S. și Vaticanul păstrează icoane-portrete. În definirea acestui caracter trebuie să se țină seama totdeauna de puterile pictorului. De obicei, ne întîmpină rar lucrul unor artiști de primul ordin; notele « idealiste » ale unor icoane se datoresc, de fapt, insuficiențelor de observație și redare. În mînăstirea din muntele Sinai s-au aflat icoane din sec. VI și VII*. Una din ele, pictată în tempera sau cu un amestec de ceară în culori, înfățișează pe Maria stînd pe tron, cu fața spre privitor, și purtînd pe Isus pe genunchi. Doi îngeri o încadrează. Poza Mariei și atitudinea lui Cristos, așezarea miinilor, expresia figurii, arată intenția portretistică. Maria are ovalul feței pronunțat, ochii mari, nasul ușor curmat la legătura cu fruntea și bărbia ascuțită. Notele realiste sînt subliniate în traterea maforionului, în execuția miinilor, precum și în căutătura gravă, directă și interioară. Lucrarea e din sec. VI și amintește portrete egiptene. O altă icoană, în stil oriental și în genul miniaturilor evangheliarului lui Rabula, este impodobită cu portretul-bust al lui Vasile cel Mare, înveșmîntat în felon, cu omoforul mare și evanghelia închisă în mîna stîngă. Chipul vădește observație sinceră și realism, aproape exagerat. Părul capului și barba încadrează o figură prelungă cu ochii mari îndepărtați, cu curmătura nasului pronunțată, urechi mari și buze proeminente. Datată din sec. VII, păturile de culoare în tempera s-au desfăcut pe alocuri de pe « preparație ».

Icoane vechi bizantine și orientale, pierdute de multă vreme, se păstrează în pictura murală a unor monumente din sec. VI, VII, VIII și IX, din care s-au inspirat meșterii sau care au fost copiate de decoratorii murali. Le aflăm în biserica Sf. Dumitru din Salonic (sec. VI—

* G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai*, Athenes, 1956—1958.

VII), la Ravenna și Roma (portretul Sf. Abbacyr din Santa Maria Antiqua). Altele trăiesc în replicile tirzii, sub aspecte mai mult sau mai puțin modificate. Cele mai frumoase icoane, ce le cunoaștem astăzi, datează din sec. XI și XII.

Este celebră icoana cu arhanghelul Mihail (sec. X sau XI) aflată în tezaurul bazilicii San Marco din Veneția, lucrată în tehnica cea mai luxoasă, a smalțului «cloisonné» și împodobită cu pietre scumpe. Obrajii și fruntea personajului sînt modelate cu măiestrie. Umbre degradate, obținute din ciocănituri aplicate pe dosul plăcii de aur și din lucrul dălțițelor pe față, realizează volume și suprafețe încălzite de suflul vieții. Părul e stilizat ca la statuile antice, și legat elegant cu o panglică de aur împodobită cu pietre scumpe și innodată la spate după moda bizantină a vremii. Factura miinilor este tot atît de interesantă. Aurul dobîndește aci moliciunea pielii, iar degetele o reală flexibilitate. Crucea păstrătoare de moaște (sec. XII) aflată în biserica din Cosenza, în Italia, înfățișează pe față pe Cristos răstignit. În cele patru medalioane de la capetele acesteia sînt: Maria, Ioan Botezătorul, un arhanghel și vulturul, simbol al lui Cristos. Cealaltă față arată pe Cristos stînd pe tron, în centru; în medalioanele de la capete, aflăm evangheliștii. Tehnica folosită este aceea a smalțului «cloisonné». Figurile sînt modelate cu ajutorul liniilor de aur. Desenul pune în lumină nudul lui Cristos, admirabil înțeles din punct de vedere anatomic și stilizat cu știință și sentiment. Execuția draperiilor și a tuturor detaliilor se impune prin minuție și, cu deosebire, prin faptul că aceasta nu răpește figurilor însușirea de monumentalitate. În dimensiunile reduse ale figurilor apare, cu autoritate, caracterul unor elemente de pictură murală dintr-un monument grandios. Tonurile — un roșu de sînge închegat, un verde de smaragd și altul mai închis și translucid — se armonizează cu aurul fondului și dungilor de modelaj, pentru a da naștere unor acorduri grave.

Icoanele portative, realizate în mozaic, se întilneau des la Bizanț și în Orient. Se mai păstrează exemplare strălucite la muntele Athos, în Iviria și Gruzia (U.R.S.S.), în Roma și Florența. În acest din urmă oraș, în muzeul Opera del Duomo, se poate admira un diptic socotit — de unii cercetători — altar portativ. Cele două suporturi de lemn, de formă rectangulară, arată, suprapuse pe două rînduri în înălțime, 12 praznice împărătești. Lemnul a fost acoperit cu o ceară rezistentă, în care au fost înfite cubulețele de aur, argint și diferite culori. Cîmpul este de aur. Apar arhitecturi, palate, colonade împodobite cu pînzeturi decorative, peisaje muntoase cu copaci, verdeață și apă. Personajele sînt drapate elegant și în stil. Modelajul este obținut cu ajutorul liniilor de aur sau albe, cu lumini și degradări de tonuri. Sînt folosite astfel cele două procedee întilnite separat, de obicei, în picturile bizantine. Strălucirea culorilor și desăvîrșirea desenului nu izbutesc totuși să înlăture o îndoită impresie: aceea a unei copii și aceea a unei juxtapuneri de icoane, în care totul pare izbit de un fel de imobilitate curioasă, de ordin fotografic. Copacii amintesc mozaicurile din Kiev, figurile pe cele de la Dafni, iar compozițiile, Mistra. În țările române ca și în Serbia, în sec. XIV, XV și XVI, medalioanele cizelate și cele pictate în smalțuri colorate și «cloisonné» au fost reproduse, în tempera, pe cadrul icoanelor împărătești și în cîmpul superior al acestora.

O modă nouă s-a impus, la noi, în Rusia, Serbia și Bulgaria, în sec. XVI și XVII. S-au executat replici, copii ale icoanei pictate, în argint aurit și în tehnica cizelurii. Se aplicau deasupra icoanei pictate, lăsîndu-se libere capetele și miinile personajelor. Pentru Moldova și

Țara Românească au lucrat și aurari sași din Transilvania și meșteri germani. Acțiunea chimică a mercurului și plumbului, cuprinzând urme de sulf, a provocat cu timpul distrugerea picturii de dedesubt, deteriorată și de necurătenii din aer și de umezeală.

Icoanele în tempera sînt cele mai numeroase, începînd din sec. IX sau X și pînă în sec. XVI și XVII. Lucrări de mare valoare artistică se află în Grecia, U.R.S.S., Balcani, în țările române și în Apus. La Kiev se păstrează o icoană a Sf. Pantelimon, datată din sec. IX sau X. Caracterul ei antic și tratamentul realist al portretului o leagă de icoanele de la Muntele Sinai (sec. VI) și de tradiția egipteană. Din aceeași vreme, poate, este și icoana Mariei, « Panagia portaitissa » din minăstirea Iviron, la Athos. Din sec. XII sau XIII este icoana Mariei, zisă a lui Ioan Cucuzel, păstrată la Lavra.

La Muntele Athos, numeroase icoane sînt socotite foarte vechi. Au fost însă ruinate de vreme, restaurate și deteriorate de acoperămintele metalice. Vîrsta lor e greu de stabilit. Deosebit de interesante sînt icoanele din Ohrida. Datate din sec. XIII sau XIV, și curățate în ultimii ani, se prezintă în bună stare. Una din ele înfățișează pe Cristos pe cruce. Inscripția grecească, alături de caractere tehnice și stilistice, ne arată proveniența bizantină. Durerea stăpînită a Mariei și expresia îndurerată a lui Ioan evanghelistul poartă pecetea vieții interioare și a discreției bizantine din epoca de glorie. Tonurile vii și savant armonizate au puternică rezonanță. O a doua operă ilustrează *Bunavestire*. Maria stă pe tron, sfioasă și gînditoare; ascultă vestirea arhanghelului, care vine din stînga cu pași mari. Mișcarea acestuia pune în lumină dinamismul bizantin, corectat de preocupări de stil, și măiestria cu care sînt executate draperiile.

Maria « Peribleptos » e un exemplu tipic de icoană bizantină din vremea Paleologilor. O aflăm la originea lucrărilor din Țara Românească și Moldova din sec. XV ori începutul celui următor. Chipul Mariei este executat potrivit « canonului » și așa se va transmite veacurilor: obrazul prelung, ochii depărtați, bărbia ascuțită și gîtul cutat. Notele realiste sînt învinse și eliminate de cele ale « tipului ». Mîna dreaptă, întinsă pe piept, cu degete lungi și fine, e un model de observație și stil. Chipul bătrînic și grav al lui Cristos, așezat pe brațul stîng al Mariei, ilustrează o idee și se va transmite secolelor următoare.

Tezaurile sovietice cuprind multe icoane de mare valoare. Citeva sînt bizantine, iar cele mai multe datorite atelierelor din Novgorod, Pskov, Kiev și Moscova. În sec. XIV—XVI s-a creat « icoana rusească », gen caracteristic cu un desen ce tinde către caligrafie, și cu tonalitățile cromatice « bine hrănite », calde, cu rezonanță interioară și aspecte metalice de pietre semiprețioase și smalturi ce încîntă ochiul.

În Georgia, icoana Mariei de la Ghelat (Madona Kakhuli) datează din prima jumătate a sec. XII și copiază icoana Mariei bizantine « Chalkoprata ». Din aceeași vreme se păstrează o icoană a lui Cristos pictată în sec. XIII. La Leningrad, *Răstignirea* (sec. XII) e o strălucită operă de artă. Atelierele rusești de care am pomenit au creat către sfîrșitul sec. XVI și în cel următor o industrie de icoane, acestea fiind cerute pretutindeni în minăstiri și, aiurea, în țări străine.

În Apus au ajuns multe icoane bizantine de mare valoare. La Roma se află Madona zisă « Aracoeli » (sec. XII sau XIII) și Maria din Santa Maria Maggiore, lucrare atribuită de unii cercetători sec. IX sau X. Madona « Nicopea din San Marco », la Veneția, este copia unui original bizantin din veacul al XI-lea. Alte lucrări de valoare se găsesc în Sicilia, la Palermo, în sudul Italiei și la Vatican sau în bise-

ricile Romei. Data lor nu e sigură. Una dintre cele mai importante a fost aflată și publicată de învățatul italian Silvio Mercati.

În Țara Românească, din veacul al XIV-lea pare a data o icoană dăruită minăstirii de la Athos de Vlaicu Vodă. Din cel de-al XV-lea, se păstrează în biserica Sf. Gheorghe-Vechi din București portretul Sf. Antonie cel Mare. Acoperit de argint și cu suportul său de lemn ruinat, e greu de studiat. În moștenirea lui Neagoe Basarab și a doamnei Despina s-au aflat icoane pe lemn de mare frumusețe. Cîteva, păstrate în Muzeul de artă din București, înfățișează *Coborîrea de pe cruce*, *Plîngerea Domnului*, portretele sfîntului Sava, arhiepiscopul Serbiei, și al Sf. Simion. Sint exemple de colorit grav și armonios și de dramatism.

Două icoane mari, împărătești, înfățișînd pe Cristos și Maria cu Isus în brațe, au însușiri monumentale și merită atenție deosebită. Se pot vedea în Muzeul de artă din București. Au decorat pe vremuri, foarte probabil, timpla minăstirii Bistrița, în Vilcea*. În Moldova, cele mai vechi icoane păstrate sint din a doua jumătate a sec. XV**. Ruinate și restaurate, nu mai păstrează aproape nimic din originale. Tripticul aflat în minăstirea Putna, și legat de tradiție de numele lui Ștefan cel Mare, pare o operă rusească. Schitul Văleni din Neamțu adăpostea un număr de peste 300 de icoane, din care cîteva de stil bizantin par a data din prima jumătate a sec. XVI; altele sint de origine rusească ori inspirate din originale rusești. Frumoase icoane împărătești s-au aflat în minăstirea Trei Ierarhi; au fost executate de meșteri ruși la Moscova, către mijlocul sec. XVII. Din a doua jumătate a aceleiași vremi ne-au rămas icoanele împărătești din biserica Sf. Teodori, lucrări datorite unor meșteri moldoveni.

Icoanele cele mai vechi din Transilvania au fost nimicite de vreme și împrejurări. Se mai păstrează cîteva icoane de la mijlocul sec. XVI pictate pe lemn. Înfățișează *Adormirea Maicii Domnului*. Icoanele pe sticlă, unele de un deosebit farmec coloristic și decorativ, de la sfîrșitul sec. XVII sau începutul celui următor, le aflăm și astăzi în locuințele țaranilor, în muzee ca și în biserici. Au fost lucrate de meșteri români, călugări sau laici, și au ajuns curînd o industrie populară de artă.

Concepția icoanei bizantine a fost cristalizată în sec. VIII de Ioan din Damasc, iar Teodor Suditul și patriarhul Nichifor Mărturisitorul i-au adăugat precizări importante. Pentru bizantini, «icoana este triumf și vădire», proba dogmei și istoriei. Nu seamănă întru totul cu originalul, adică cu cel reprezentat, fiindcă înfățișează o analiză și o punere în lumină a «ceea ce este ascuns», a caracterului; — aceasta la origine și în epoca Renașterii bizantine, din sec. XI pînă într-al XIV-lea. După această dată, icoana a fost tratată cu minuție și prețiozitate.

Miniaturile

Miniaturile implinesc cu folos imaginea artei bizantine. Evangheliierul din Rossano, în Calabria (codex purpureus sau Rossanensis), datează din sec. VI. Executat în Alexandria, sau într-altă localitate a Egiptului mediteranean, păstrează o parte din ilustrațiile originale: frontispicii, 40 de figuri de prooroci și 15 scene evanghelice. Parabola fecioarelor

* Păstrate un timp în schitul Păpușa din Vilcea, sint cunoscute sub numele de «Icoanele de la Păpușa».

** De la sfîrșitul sec. XIV sau începutul celui următor, este icoana lui Cristos pe cruce; lucrare bizantină nerestaurată și bine păstrată (în colecția prof. D. Dumitrescu din București).

înțelepte și a celor nebune ne arată, la partea superioară, în dreapta, elementele unui peisaj bizantin: grădina paradisiacă (arbuști înfloriți), indicația unui deal și cele patru râuri ale raiului. În acest cadru este pictat, în dreapta, Cristos în tunică albastră și mantie de aur cu capul încununat de nimbul cruciger. Cele cinci fecioare înțelepte în tunici cutate de stil și maforioane albe-albăstrii, cu fața spre privitor, înalță torțe aprinse. În stînga, în dosul unei uși, unic element arhitectonic, fecioarele nebune cu torțele stinse și înveșmîntate în tunici și mantii albastre, roșii trandafirii și cafeniu deschis, se văd mihnite. La partea inferioară, evangheliștii, cu mina dreaptă întinsă, îndreaptă atenția spectatorului la ceea ce se vede sus. Ilustrația traduce un text evanghelic și cuprinde numai ceea ce este esențial pentru înțelegerea ideii și pentru interpretarea acesteia. Solul este abia sugerat: incinta raiului nu apare decît sub forma unei uși. Grupurile sînt însă vii, atitudinile variate, gesturile expresive, ca și fizionomiile. Tonurile și acordurile sînt armonioase și calde. Aceleași însușiri caracterizează majoritatea ilustrațiilor.

Evangheliarul mesopotamian, ilustrat la anul 586 în minăstirea Zagba de călugărul Rabula, folosește procedeele tehnice ale Genezei din Viena. O serie de psaltiri ilustrate, catalogate sub numele de « psaltirea Chludov » (Biblioteca de stat din Moscova), reprezintă arta posticonoclastă. În acestea, ilustrații marginale traduc și interpretează pasaje de psalmi. Concepția e anterioară iconoclasmului, iar tehnica aparține antichității. Pensula așterne pături groase de guașă în chipul cum lucrează pictorii de smalțuri. Acestea se usucă iute și nu îngăduie adaosuri ori îndreptări. Tonurile sînt luminoase și armonizate cu nuanțe delicate. Figurile sînt modelate extrem de fin, în Psaltirea celebră nr. 139, aflată la Biblioteca Națională din Paris și datată din sec. IX sau X; la fel, în strălucitul exemplar al omiliilor lui Grigore din Nazianz (sec. IV). *Vedenia lui Ezechiil*, în acesta din urmă, are drept cadru un peisaj muntos, pictat cu un desăvîrșit simț al realității. Proorocul, figură statuară, drapat în tunică albastră cu dungi brodate de aur și în mantie, model de draperie « muiată » (udă) de stil, are capul înconjurat de nimb și expresie inspirată. Cu mîinile întinse arată ceea ce-i vestește gîndul. Cranii și oseminte sînt presărate pe coasta muntelui; ieșite din pămînt, pornesc să se adune și să refacă trupurile morților. Din cercul albastru al cerului iese o mîna, simbolul lui Iahweh. Două degete ridicate (arătătorul și mijlociul) vor să exprime ideea « originii divine » a prevestirii lui Ezechiil. În colțul din dreapta al ilustrației, jos, e pictat un înger de concepție și execuție elenistică. Verdele muntelui luminat de reflexe roșiate al fondului pe care apare proorocul, albastrul mantiei acestuia modelat în « ton pe ton », tonurile viorii, degradate ale cerului și verdele palid brăzdat de reflexe aurii ale veșmîntului, formează o armonie coloristică intensă, savant nuanțată și expresivă. Înrlurirea antichității și realismul observației se îmbină în chipul cel mai fericit, aci ca și în celelalte ilustrații. În aceea care arată un moment din lupta dintre arieni și ortodocși, un ton albastru umple pagina; diferențiat cu mult meșteșug, nuanțat pentru a picta cerul și marea, și pentru a deosebi pe unul de altul, sugerează adîncimea, atmosfera aeriană și zbuciumul apei.

Șase personaje, un episcop, călugări și laici, cu fața spre privitor, umplu o barcă cu pînze. Chipuri îngrijorate și hotărîte, individualizate puternic, veșminte în tonuri de smalțuri vechi ori de stofe orientale. Pagina de dramă sufletească, e pictată simplu, fără insistențe și sublinieri; povestește și evocă. Miniaturile psaltirei nr. 139, opera mai multor pictori, amintesc picturi antice. *Vîndecarea regelui Ezechias* ocupă o întregă pagină, a cărei margine înfățișează un motiv vegetal, pictat

în verde din două nuanțe, pe aur, și închis între dungi albastre luminoase. Cadrul este format din arhitecturi și peisaje de verdeață. În mijlocul ilustrației apar: regele rugându-se pe un fotoliu-pat luxos, îmbrăcat în mătăsuri, proorocul în picioare, și două alte personaje. Calitatea tonurilor și armonizarea lor, figurile statuare și draperiile pictate cu simț de materie și știință de stil, arhitecturile desenate cu pricepere, copacii bătuți de vânt și toate amănuntele (fotoliul și stofele care-l acoperă, vasul de lingă pat, încălțăminteia regelui) sînt modele de realism înobilat de preocupări stilistice. Într-o altă miniatură de aceleași proporții, cadrul marginal e de aur împodobit cu pietre scumpe, cadru de tablou ori de icoană. Două miniaturi sînt suprapuse. Cea dintii, la partea inferioară, înfățișează cavaleria egipteană care urmărește pe evrei și se scufundă în valurile Mării Roșii. Cea de-a doua, la partea superioară, arată pe Moise, cu varga de aramă în mina dreaptă, conducînd pe evrei în pustiu, și stilpul de foc care le luminează calea. Ilustrația folosește tonuri rare, albastrul de cobalt, roșul de mărgean, un vișiniu rar, galben de topaz și aur. Figurile, concepute plastic și realizate în mișcare, cu atitudini, fizionomii și gesturi expresive; personificările și arhitecturile evocă antichitatea. Ele dovedesc, în același timp, observația atentă a realității, cunoștințe anatomice temeinice, știința draperiei și darul povestirii dramatice. Nu lipsesc note realiste de ordin intimist (de gen): copilul purtat pe umeri de un izraelit și copilul (văzut din spate) care plînge de oboseală.

Cartea lui Iov copiază un original din sec. V ori VI, pe care nu-l mai avem. Cuprinde 24 de miniaturi. Manuscrise din sec. X și cel următor destăinuie, în miniaturi luxoase, tradiția antichității, călăuza artiștilor bizantini din epocile înfloritoare. « Bizantinismul » sau « bizantinizarea » se ivește, însă, în desenul draperiilor. Acestea sînt din ce în ce mai lipsite de materie, și tind spre sisteme liniare. Se observă, în al doilea rînd, predominarea chipurilor inspirate de ascetismul călugăresc iar decorul dobîndește o importanță deosebită. Motivele se multiplică, se introduc pretutindeni și încarcă ilustrația. Arhitecturile orientale, pasările și animalele invadează cadrele marginale, frontispiciile, literele înflorate la începutul cuvintelor etc. Culorile devin strălucitoare: imită smălțul vechi și sculpturile în metal. Miniaturile care ilustrează « canoanele de concordanță » reprezintă portaluri orientale, copii după lucrări de orfevrărie și smălțuri colorate. La partea superioară se văd cămile, elefanți, păsări, vegetația bogată, florile Arabiei și Persiei. Sub acestea, lucrări de incrustație și emailuri « champlevés ». Arhitecturile se rezumă; o poartă, o ușă arată un palat; pădurile sînt înfățișate printr-un copac, cedru ori chiparos.

În sec. XI, artiști constantinopolitani au ilustrat Mineiul celebru de la Vatican (fost al împăratului bizantin Vasile al II-lea). Portrete de sfinți și scene de mucenicie ilustrează fiecare zi a anului. Caracterul principal al acestor ilustrații constă în ierarhizarea elementelor miniaturii. Cadrul arhitectonic ori peisajul este tratat așa fel ca să pună în valoare înțelesul scenei și figura omenească. Descoperim o ordine și o subordonare a factorilor, în vederea exprimării unei idei sau punerii în lumină a unui fapt. Ilustrația dovedește cugetare și știință. Antichitatea trăiește în noblețea și eleganța figurilor, în stilul draperiilor. Culorile se apropie și mai mult de strălucirea și calitatea smălțurilor. Portretele, în special acela al împăratului Vasile, sînt de un realism și autoritate excepționale.

Sec. XI și XII creează, se poate spune, la Constantinopol, evanghe-liile ilustrate, gen cultivat, pe urmă, lungă vreme și ajuns la mare stră-

lucire. Evangheliarul din Paris nr. 74 este celebru prin frumusețea lui. Bogat ilustrat, a fost mult copiat și a inspirat replici, în Balcani, la curtea țarului bulgar Ioan Alexandru; și în Moldova, la mănăstirea Sucevița. Ilustrațiile sînt numeroase, una sau două pe fiecare pagină, în afară de frontispicii și literele inițiale împodobite. Pe suprafețe mici, apar personaje, arhitecturi, copaci, flori și animale, ce amintesc decoruri de covoare persane. Opera mai multor artiști, ilustrațiile nu sînt egale ca frumusețe și importanță. Unele figuri sînt desenate în grabă și mai puțin înțelese. Detalii secundare dobîndesc importanță prin grija cu care sînt executate și locul pe care-l ocupă. Distingem însă mai totdeauna un sentiment sincer și darul povestirii. Culoarea, apoi, răscumpără totul și incită ochiul.

Un manuscris al predicilor lui Ioan Gură de Aur (Coislin 79, Biblioteca Națională din Paris), din a doua jumătate a sec. XI, are drept frontispicii o miniatură luxoasă. Împăratul Nichifor Botaniatul este înfățișat în centrul imaginii, în costum de ceremonie și cu stema pe frunte. Sfîntul cu capul gol, în stihar, felon și cu omoforul mare, oferă culegerea predicilor sale împăratului, în stînga căruia e pictat un inger în hlamida albastră înflorată cu aur și roșu. Portretele au valoare istorică, iar luxul materiei e de ordinul smălțurilor și orfevrăriei.

Din sec. XII datează lucrarea care cuprinde predici asupra Mariei, datorite unui călugăr numit Iacov din Kokinobaphos. Se cunosc două exemplare ilustrate ale acestei opere. Cel dintîi se păstrează în Biblioteca Națională din Paris, iar celălalt la Vatican. Miniatura înălțării ne arată o biserică bizantină cu cinci cupole, ca Sf. Apostoli din Constantinopol și San Marco din Veneția. În pragul ei, Cristos cuprins într-un medalion ovoid și încadrat de patru ingeri în zbor, e pictat, la partea superioară, în văzduh. La partea inferioară, Maria și apostolii, grupați la stînga și dreapta ei, contemplează uimiți înălțarea. Doi ingeri și două portrete de prooroci împlinesc ilustrația. Imaginea paradisului, încărcată de dealuri, copaci, serafimi și personificări, e dintre cele mai curioase. Cele patru fluvii ale raiului țînesc albastre și se încovoie ca niște coarne sau asemenea unor mari semne de întrebare. O miniatură înfățișează pe cei ce au cerut mina Mariei și au fost supuși la «proba cîrjei». La partea superioară se vede cortul mărturiei și arca alianței păzite de doi serafimi. O altă ilustrație ne arată pe Dumnezeu-tatăl înconjurat de ingeri. Două însușiri disting aceste miniaturi. Cea dintîi privește inventivitatea artiștilor sau artistului autor, fiindcă multe compoziții nu apar decît aci, în forma în care le vedem. Descoperim, în al doilea rînd, o desăvîrșire de ordin tehnic. Peste tot, culorile apar cu strălucirea și farmecul original; nealterate, nepătate și în armonia lor primitivă. Guașa însăși este de o execuție superioară, fiindă nicăieri nu e dezlipită, brăzdată sau «gondolată»*.

Cele din urmă miniaturi bizantine de o valoare deosebită sînt cuprinse în manuscrisul scrierilor teologice ale împăratului Ion al VI-lea Cantacuzino. Se păstrează la Paris, în Biblioteca Națională, și datează din prima jumătate a sec. XIV. Împăratul apare în două portrete, unul lîngă altul: înveșmîntat în marele costum de ceremonie, cu coroană și sceptru, și în mantie călugărească cu camilavcă. La partea superioară a miniaturii, și pe fondul ei de aur, se văd cei trei ingeri de la Mamvri, «figura» Sf. Treimi. Fizionomiile, pictate cu îngrijire, sînt deosebit de expresive.

* A. Grabar. *La peinture byzantine.*

Istoria miniaturii bizantine poate fi urmărită în Apus, în U.R.S.S. și în statele balcanice. Uniunea Sovietică posedă exemplare de excepțională însemnătate, din care amintim pe acela care cuprinde *Acatistul Maicii Domnului*, ilustrat în veacul al XI-lea. Se păstrează la Moscova, și are 24 de miniaturi. În Moldova, avem în tezaurele de la Putna, Sucevița și Dragomirna, manuscrise religioase cu miniaturi frumoase, din care cităm *Evangheliarul de la Humor*, cu portretul lui Ștefan cel Mare. La Oxford, în biblioteca bodleiană, se află cel mai vechi evangheliar ilustrat al Moldovei. Datează din 1429 și are superbe portrete de evangheliști, opere de stil și tradiție bizantină. Muzeul de artă din București adăpostește, la rîndul lui, lucrări bizantine (texte grecești ori slavonești), îmbogățite cu miniaturi de același gen.

Relațiile și înrîuririle reciproce dintre arta bizantină și aceea a Apusului au fost de mult constatate.

În vremea cruciadelor, artiști apuseni au înălțat și decorat monumente în posesiunile feudale din Asia Mică și Grecia. Pe creștetul Taigetului, o fortăreață apuseană din sec. XIII încoronază Mistra bizantină. La Dafni aflăm ruinele palatelor și așezărilor ducilor francezi de Atena. Bizanțul a pătruns, la rîndul lui, în Europa apuseană datorită cultului moaștelor, pelerinajelor și lumii călugărești. Stăpînirea turcească a « pornit » artiștii Bizanțului pe căile mării și uscatului spre Apus. Veneția a devenit, după Ravenna orientală și bizantină din sec. VI și VII, un centru al acestora. San Marco și tezaurul celebrei bazilici stau mărturie. În multe insule ale mării Egee și Mediteranei, arta bizantină s-a desfășurat în strînsă legătură cu cea apuseană. Pe continent, în Peloponez, Mistra, centru de origine constantinopolitană, vădește înrîuriri ale Renașterii. Arta Țării Românești este în strînsă legătură cu Mistra. Spiritul și stilul picturilor murale moldovenești sînt caracterizate de trăsături bizantino-italienizate. Faptul e aparent în costumele apusene din scenele patimilor, în bisericile lui Ștefan cel Mare și în acelea din prima jumătate a sec. XVI; în predilecția pentru portrete și în prezentarea mulțimilor cu fizionomii interesante, în animația scenelor și, mai ales, în tonurile vii și armonioase folosite de pictorii de la Sf. Nicolae din Dorohoi, Părhăuți, Bălinești, Sf. Gheorghe din Hirlău, Humor, Vatra Moldoviței etc.

Caracterele și fizionomia picturii bizantine și orientale⁶ apar, în chip firesc, alterate în generalizări și sinteze. Acestea adună trăsăturile comune și lasă deoparte excepțiile, care reprezintă uneori inovații de valoare, altele lucruri încă neexplicate. Nu am uitat aceasta. Am voit însă să schițăm un tablou general, menit să precizeze domeniul și însușirile picturii bizantine alături de cea orientală, însemnînd și înrîuririle Renașterii. Pentru a înțelege în chip temeinic evoluția lor, sînt necesare numeroase alte date și distincții. Dar, istoria picturii medievale românești nu apare clară decît studiînd trei alte domenii de mare însemnătate: romanic⁷, balcanic⁸ și rusesc.

★

Un număr de precizări se impun la capătul acestei sumare expunerii. Ele ne pot orienta în domeniul complex al picturii bizantine, orientale și românești și luminează un domeniu nespus de interesant. Cea dintîi privește ansamblurile de picturi bizantine, care se pot recunoaște după un semn indiscutabil: inscripțiile grecești. Ne gîndim la decorurile

executate pînă la sfîrșitul sec. XVI sau în primele decenii ale celui următor, fiindcă inscripții grecești se văd în Țara Românească și Moldova, la sfîrșitul sec. XVII (mînăstirea Hurezu) și, în sec. XVIII, în perioada fanariotă. Acestea sînt de epocă tîrzie și legătura lor cu Bizanțul e de ordine ștearsă. În Țara Românească citim puține inscripții grecești, în biserica domnească de la Argeș. Celelalte monumente nu arată decît inscripții în slava bisericească ori în românește. În Moldova, inscripții grecești se văd la Pătrăuți, Sf. Nicolae din Dorohoi, Probota și Sf. Gheorghe din Hirlău.

Picturile bizantine se recunosc, în al doilea rînd, după un alt caracter. Scenele și portretele sînt izolate în cadre, așa cum sînt tablourile în ramele lor, potrivit modei constantinopolitane și tradiției elenistice. Sînt lizibile, se disting. Privitorul descoperă în ele o cugetare pe care o urmărește ușor. Subiectele se înlanțuie logic și sînt organizate. Un decor bizantin ilustrează și explică legende evanghelice ori fapte istorice.

În Transilvania întîlnim decoruri complexe și două stiluri. În Țara Românească, biserica domnească de la Argeș arată singură un ansamblu relativ coerent. Cuprinde picturi din sec. XIV, XVIII și XIX. Decorurile murale moldovenești din sec. XV și din prima jumătate a celui următor sînt mai aproape de Bizanț. Începînd din a doua treime a sec. XVI, unitatea acestora e știrbită însă de icoane celebre care sfarmă ciclurile. Crește importanța arhitecturilor; se înmulțesc scenele de mici proporții. Calendarul ilustrat, inspirat din minee și sinaxare, preface pereții în pagini de manuscris.

În arta bizantină, antichitatea rămîne totdeauna precumpănitoare. Cugetarea stăpînește imaginația. Figurile sînt concepute în funcție de suprafețele plane ale pereților, iar meșterii n-au pierdut niciodată sentimentul plastic. Linia limitează corpurile și le izolează. Spațiul și volumele sînt sugerate. Aceasta, fiindcă meșterii posedă știința construcției, anatomia și principiile geometriei spațiale. Pictorii bizantini știu să construiască ochii și să-i insereze; să deseneze nasul și bărbia, să ne facă să simțim osul frunții și umerii obrazilor. Părul e stilizat ca la statuile antice, iar draperiile sînt de « stil ». Cu ajutorul lor se precizează silueta, energia și eleganța figurii. Drept fond, sînt folosite arhitecturi, edificii din acelea ce se vedeau în Grecia, la Bizanț și în lumea elenizată. În țările române descoperim cadrul și spiritul artei bizantine. Figurile concepute și executate în « stil » nu ne întîmpină însă decît în biserica domnească de la Argeș.

★

Un istoric succint cuprinde în chip necesar generalizări care sînt totdeauna gingașe, fiindcă lasă deoparte fapte și elemente, uneori de deosebită însemnătate, inovații și realizări originale. Le-am notat, fără a le putea pune suficient în lumină. Sublinierile cresc, la rîndul lor, importanța unor judecăți și aruncă umbră asupra excepțiilor și nuanțelor de cugetare.

Urmărim și voim să înlăturăm un număr de prejudecăți, precizînd, în același timp, lucruri esențiale. Cea dintîi prejudecată e izvoită din insuficiența informației științifice și din necunoașterea cercetărilor arheologice medievale din ultimii patruzeci sau cincizeci de ani. Acestora li se datorește așezarea laolaltă a operelor de pictură bizantină și orientală. Am încercat să le despărțim, caracterizînd pe fiecare și indicînd domeniile lor. Elemente romanice și înrîuriri ale Renașterii italiene modifică, în anume vremi, regiuni și monumente, stilul bizantin. Trebuie

ținute în seamă și definite, cu deosebire când e vorba de studiul artei medievale din țările române. În ordinea istorică am introdus cunoștințele privitoare la fenomenul Renașterii bizantine, fapt de evoluție al acestei lumi, deosebit de Renașterea italiană și anterior acesteia. Conceptul artei balcanice a fost socotit apoi, de noi, folositor pentru înțelesul istoriei artei răsăritene.

În ceața deasă, ne-a apărut ideea curentă de pictură bizantină. Cunoscută și judecată, în genere, după lucrările de dată tîrzie și de epocă postbizantină (din a doua jumătate a sec. XVI, din sec. XVII și XVIII), aceasta evocă și prețuiește ansamblurile încărcate de ilustrație murală, inspirate de manualele de pictură și erminii; caracterizată prin suprapuneri și alinieri de scene și figuri cu pretenții monumentale și înfățișare decorativă. Realizări caligrafice puse în valoare, în cazurile fericite, de tonalități armonioase, acestea vizează efecte de artă. Figuri lipsite de plasticitate, lipite de bolțile și pereții monumentelor, anatomii improvizate, obraji supti, ochi extatici și priviri absente, draperii fără materie, arhitecturi fanteziste completează impresia de lucru din memorie sau după cartoane-copii. Am arătat că acestea se leagă de o epocă anumită și că înfățișează « bizantinizarea » picturii, folosind acest din urmă termen în înțelesul peiorativ. După lucrările de artă celebre ale sec. VI și VII, puține la număr, pictura bizantină trebuie studiată și cunoscută în sec. XI, XII, XIII și XIV. Am descoperit pretutindeni în monumentele de artă bizantină, bogăția de conținut și inspirația legate de cunoștințe temeinice. Exemplul viu al antichității eline și elenistice a călăuzit pe meșterii bizantini care au posedat știința și simțul trupului omenesc, al draperiei și peisajului arhitectonic. În strînsă legătură cu natura, de care nu s-au despărțit niciodată, au știut să picteze solul, orizonturile, aerul și lumina. Personajele lor nu sînt fantome și nici figuri lipite pe zid, ci făpturi din viață. Principiile decorului monumental au ordonat și stilizat ansamblurile, ca și amănunțele.

O puternică impresie de liniște imbiind la reculegere, o atmosferă de pace și de aleasă meditație se desfac din cuprinsuri și stăpinesc sufletul privitorului. De o complexitate uneori greu de analizat, ea izvorăște dintr-un temel: sinceritatea artistului creator. Sinceritatea cucerește și învinge orice prevenție. Operele de seamă nu sînt exerciții, nici performanțe, ci mărturisiri și dăruiți sufletești.

Un gând ne-a călăuzit de-a lungul expunerii și pe acesta voim să-l subliniem. Plămădite din elemente diverse, operele de artă bizantine, orientale, romanice și ale Renașterii italiene prezintă caractere hotărîte și împlinesc cerințele picturii monumentale. Admirația pentru una ori alta din aceste școli este, din punct de vedere artistic, egal de îndreptățită. Au realizat fiecare un stil și numără capodopere. Preferințele noastre merg către arta bizantină. Ilustrează tradiția noastră și s-a înscris în istoria poporului român.

Istoria indică condițiile esențiale ale picturii medievale și dovedește că au fost împlinite de mai multe « stiluri », întrucît privește lumea noastră răsăriteană, de arta bizantină, orientală și de creațiile sîrbești, balcanice, rusești și românești.





ICONOGRAFIA

Pictura de portrete, peisaje, compoziție istorică, intimă și socială (de «gen») folosește cadre de natură sau arhitectonice: un reazim (solul sau podeaua unui interior), cerul și orizontul, mediul aerian și lumina, figuri omenești, animale, copaci etc. Pentru a învăța și stăpîni aceste elemente de expresie, izvorul firesc este natura, în înțelesul cel mai larg: studiul anatomiei, modelele vii și aspectele vieții cu complicațiile, dinamismul și amănunțele ei. Studiul ei adîncit pune la îndemîna artistului elementele unui limbaj, prin mijlocirea căruia el poate face înțeluse pentru alții, într-o formă ori alta și într-un material durabil, fenomene sufletești, senzații de culoare și lumină, simțiri de diferite grade de intensitate, idei și fapte complexe.

Studiul naturii nu are însă drept țintă numai descoperirea și învățămîntul acestui «limbaj». El urmărește, într-adevăr, pe o altă linie, aflarea mecanismului de organizare și funcționare a fenomenelor: activitatea formelor omenești, animale, vegetale și lucrurile care ne înconjură, aspectele de lumină și căldură, înfățișarea și intimitatea materiei.

Pictura religioasă este înainte de toate pictură. Artiștii au nevoie ca atare să cunoască «limbajul» și mecanismul de funcționare de care am pomenit și care răsare numai din studiul atent al naturii. Ținta urmărită de pictorii monumentelor este însă cu totul alta. Aceștia sînt, în primul rînd, decoratori de monumente, «iconari» sau miniaturişti. Au obligația să împlinescă, cu ajutorul formelor și culorilor, ființa artistică a unui edificiu. Întru aceasta sînt îndatorați să respecte «legea zidului» și «scara». Cadrele arhitectonice și de natură, proporțiile figurilor, perspectiva și culorile sînt în funcție de aceste condiții de teme. Icoanele și miniaturile impun, la rîndul lor, principii și metode deosebite. Izvoarele sînt operele «sfinților părinți», interpretările sinoadelor, lucrările marilor liturgiști și ale predicatorilor, înmurile liturgice, legendele și istorisirile vieții unora dintre personalitățile bisericii.

Domeniul și izvorul de inspirație au fost puse la îndemîna artiștilor de o disciplină purtînd numele de iconografie.

★

În înțeles larg și explicînd cuvîntul, iconografie înseamnă știința imaginilor. Expresia nu lămurește mult. În Răsărit, în Rusia mai ales, se numea astfel arta de a picta icoane portative. În țările române, erminiile și practica au legat de iconografie ideea programelor. Erminiile arată pictorilor temele care trebuie zugrăvite pe pereții unui monument și locul anume pe care trebuie să-l ocupe. Indicații privitoare la compunerea scenelor, vîrsta, fizionomia și costumele personajelor formează un adevărat cod, care investit cu prestigiul Muntelui Athos și al trecutului, și întărit de autoritatea bisericii, prezintă caractere păgubitoare. Erminiile ignorează, într-adevăr, istoria și evoluția picturii răsăritene, impun un program iconografic tip, organizat din elementele tradiționale ale Muntelui Athos și format din temele picturilor murale ale sec. XVI, XVII și XVIII, restaurate în mai multe rînduri. Ele mai cuprind, apoi, multe însemnări prea vagi și nefolositoare.

Știința iconografiei, ale cărei baze au fost puse de învățați francezi în sec. XVII, a evoluat mult în a doua jumătate a sec. XIX și în vremea noastră.

Iconografia studiază decorurile — picturi murale, icoane portative, miniaturi, gravuri pe diferite materiale, broderii, ceramică etc. — pentru a afla și numi temele zugrăvite. Observările atente și de o deosebită minuție au de scop determinarea izvoarelor de inspirație. Acolo unde

cercetători grăbiți și neinformați află, de pildă, într-un monument «Nașterea Domnului», care nu lipsește din nici o biserică, atribuindu-i drept izvor povestirea unuia dintre evangheliști, iconograful descoperă stihirea de Crăciun, cântare liturgică bogată în elemente epice și pitorești. «Botezul» oferă amănunte (lespedea de piatră pe care stă Cristos în mijlocul Iordanului, șerpii care se zvîrcolesc în jurul acestuia, îngerii de pe mal, crucea care se înalță din ape etc.) pe care nu le citim în textele evangheliilor. Patimile, răstignirea și învierea se dovedesc a fi inspirate din operele unor predicatori celebri sau din comentarii ale unor scriitori bisericești. Numeroase teme, copilăria lui Isus și viața Mariei, sînt luate din evangheliile numite apocrife. «Adormirea Maicii Domnului» urmează arătările unui poem din sec. VII, sau descrieri din sec. VIII. «Viețile sfinților» ne trimit la mineie și sinaxare. De multe ori pictorul s-a inspirat însă la origine dintr-un «metafrast» (comentator) sau din povestirea unui hagiograf.

În linii generale, în ceea ce privește temele liturgice trebuie să ne referim la scrierile lui Nicolae Kabasilas și ale lui Simion Thessalonicianul. Multe amănunte prețioase ilustrează idei și tradiții pe care trebuie să le căutăm în operele altor liturgiști, sau în uzanțe regionale și locale. Aducem drept exemplu «liturgia îngerească». Oficiază Cristos, în ceruri, cu sobor de îngeri. Procesiunea impunătoare a «văhodului cel mare» se desfășoară în ultima zonă a cilindrului cupolei naosului sau la parte superioară a emiciclului absidei principale. Ascultînd de sfaturile erminiilor, pictorii îl arată pe Cristos încoronat cu mitra arhierescă și purtînd omoforul. În liturghiile arhieresti, ierarhul nu are nici coroană pe cap, nici omoforul pe umeri, fiindcă aceste două atribute ale autorității sale sînt încredințate diaconilor, în semn de «lăsare a toată grija cea lumească» și de «dăruire totală», văhodul cel mare înfățișînd, în primul rînd, «Înmormintarea lui Cristos». Apelul la liturgiști se impune și, singur acesta, trebuie să călăuzească pe decorator. Numeroase teme ilustrează idei și texte literare și teologice. Numai din cercetarea acestora poate afla pictorul materialul necesar. Cităm, cu titlu de exemplu, vedenia lui Petru din Alexandria, turnul lui Hermas, Cinul, ierarhia îngerilor, scara lui Ioan Climax etc.

Imnurile bisericești au inspirat pe mulți pictori de seamă și au dat naștere unor ilustrații care s-au impus și au devenit tradiționale în arta răsăriteană. Așa sînt «megalinarele», cântări de slavă închinare Mariei, aclamații cuprinse pînă astăzi în ritualul ortodox; acatistul buneivestiri («acatistul Maicii Domnului») și acatistele sfinților arhangheli, alături de acelea ale sfinților Nicolae, Gheorghe, Dimitrie, Spiridon etc. Este locul să amintim, în sfîrșit, cîteva teme ilustrate de pictori, fără nici un fel de informație asupra originii și înțelesului lor: Maria purtînd pe Isus și zugrăvită, în picioare sau pe tron, în bolta absidei principale. (Arhangheli ori îngeri, sau îngeri și sfinți se văd de o parte și de alta a Mariei.) Nici rațiunea, nici înțelesul temei nu sînt lămurite de erminii. Adăugăm figura lui Cristos întraripat, Ioan Botezătorul cu aripi, Isus «dreptul judecător», tronul Hetimasiei, cei trei cuconi în cuptorul de foc, cei șapte adormiți din Efes, Ilie hrănit de corb în pustie etc.; pocăința lui David, sfinții episcopi și diaconi, de pe peretele absidei principale etc.

Iconograful, se vede, este îndatorat să noteze și să judece toate amănuntele. Călăuzit de experiență și de tact, el va ști să descopere elementele esențiale și calea către izvoarele de inspirație. Erudiția îl va ajuta să le afle și să le precizeze, indicîndu-le și restauratorilor. Aceștia din urmă, nevoiți astăzi să se conducă după indicații vagi și lipsite de

interes pictural, ori determinați să rătăcească, vor fi puși astfel în contact direct cu izvoarele temelor, opere de poezie și de artă. Exemplele celebre îi vor apăra de alunecări și le vor călăuzi drumul. Pe o linie deosebită, analize minuțioase află filiațiile, împrumuturile și inovațiile.

Pictura bisericească cristalizează, în adevăr, anumite înțelesuri, tradiții și forme. Observația e veche și a fost făcută întâi de scriitorii bisericii în sec. IV. Arta întipărește idei și forme în ochii și amintirea privitorilor. Rămân laolaltă împrejurări posibile și erori. De pildă în scenele care ilustrează nașterea, Maria apare în centrul compoziției, suferindă și culcată alături de leagănul sau ieslea în care se odihnește noul născut. Aceasta caracterizează un tip iconografic și o tradiție. O interpretare care ține să sublinieze nașterea lui Isus din Maria, precum și firea lui umană. Un al doilea tip iconografic arată pe Maria în genunchi și în adorație, lângă leagănul lui Isus și în fața acestuia. Ideea de temei e că Maria a născut fără suferinței. În schimbarea la față o notă are importanță determinantă: nimbul de lumină care încadrează întreaga figură a lui Cristos. Într-un prim tip iconografic, Moise și Ilie se văd la stînga și la dreapta lui Cristos, pe virful Taborului, cuprinși în același nimb. Într-un al doilea, cei doi proroci sînt înfățișați izolați, fiecare pe cite un virf de munte, la partea superioară și extremitățile compoziției. Nimbul este « lumina necreată » a Taborului. Moise și Ilie înăuntrul acestei lumini, alături de Cristos, ilustrează și întăresc o anume idee dogmatică; înfățișați la exteriorul acesteia, o altă idee și o tradiție diferită. O a doua notă trebuie avută în seamă, după cea dintîi. Privește poziția picioarelor lui Cristos; sprijinite și lipite pe sol, ori plutind, la anume distanță de virful Taborului și închise în nimbul de lumină.

În *Adormirea Maicii Domnului*, Cristos apare încadrat în întregime de nimbul « luminii necreate ». Îngerii care îl înconjoară se văd în interiorul sau la exteriorul nimbului. Distingem astfel două concepții, două gândiri și două tradiții iconografice deosebite. La Rusalii, un tip iconografic așază pe Maria la centru, între apostoli; un altul urmează textul din « Faptele apostolilor » și o exclude. Un al treilea cuprinde o notă aparte: razele de lumină (« harul cel de sus ») cad deasupra capului Mariei și de aci se împrăștiie pentru a împărtăși pe fiecare apostol. Nu este vorba, în nici unul din exemplele prezentate, de întimplare, capricii ale pictorilor sau lucruri de importanță secundară, dimpotrivă aflăm în fiecare din ele interpretări dogmatice.

Analiza iconografică și istorică relevă alunecări și particularități. Descoperim, în adevăr, în decorurile murale moldovenești din sec. XV și XVI, și anume în împărtășirea apostolilor, pe peretele de răsărit al absidei principale, o eroare liturgică: Cristos, « preot în veac » și episcop slujind în ceruri și împărtășind pe apostoli, coliturgisitorii lui, pune de-a dreptul în gura acestora « hostia » rotundă, iar aceștia o primesc ținînd mîinile paralele sau încrucișate pe piept.

Într-altă ordine de idei, pomenim observări iconografice ilustrînd caractere de rasă și naționale. Interpretările bunevestiri se cuvîne să fie relevate. Maria este înfățișată, într-un tip iconografic, foarte tinăra, cu ochii ațintiți la lucrul mîinilor ei, în lumina unui interior de poveste. Sfoasă la început, înspăimîntată pe urmă la vederea arhanghelului, rămîne împietrită ori vrea să fugă. Într-un al doilea, Maria « tronează » într-un cuprins domnesc. Arhanghelul aduce mesajul și se înclină respectuos ca în fața unei prințese. Note secundare diferențiază aspecte deosebite ale acestor două tipuri. Reprezintă, laolaltă, concepții și tradiții cu anume temeuri de cugetare. În scenele coborîrii de pe

cruce și plingerii domnului, atitudinea Mariei și a « sfințelor femei » este caracteristică. Cea dintii stă dreaptă, fără o lacrimă, împietrită de durerea înăbușită. E mîngiată de conștiința împlinirii unui lucru hotărît dintru început și știut de ea din ziua « întîmpinării ». Femeile împărtășesc durerea ei mută. O a doua concepție iconografică arată pe Maria primind în brațe trupul lui Cristos coborît de pe cruce. În picioare, ori așezată la căpătiul lui, plinge, se zbuciumă și-i sărută capul ori mîinile. « Sfințele femei » se tinguiesc, ridică brațele în sus ori își frîng mîinile și țipă. În cel dintii caz avem de-a face cu lumea stăpînită și discreția aristocratică grecească, cu mediul și tradiția constantinopolitană și împăratească. În al doilea, aflăm reflexe populare ale lumii orientale și note realiste, propagate în Apus și în lumea balcanică. În împărtășirea apostolilor, atmosfera de solemnitate și pietate, zugrăvite în atitudinile și chipurile tuturor personajelor, traduce exact înțelesul și spiritul textelor din care este inspirată scena. În multe ansambluri picturale, în Balcani și în Țara Românească, ca și în alte locuri din Orient, Iuda leapădă din gură împărtășania: notă realistă exagerată, care ne depărtează de discreția bizantină.

În ultima zonă, pe perețele de răsărit al absidei centrale, se pictează de obicei episcopii. Este caracteristică alegerea lor. Într-anoame tradiție sînt zugrăvite portrete de episcopi, cărturari, dogmațiști ori liturghiști. Într-alta, apar episcopii făcători de minuni; într-o a treia, luptătorii pentru credință ori « mărturisitorii ». Criterii diferite arată cugetări și tradiții deosebite. Iar acestea dovedesc caractere, temeuri și înriuriri culturale care nu pot fi trecute cu vederea. Este deosebit de interesantă, în al doilea rînd, predilecția pentru unul ori altul dintre sfinți. Sf. Nicolae, de exemplu, și sfinții militari sînt aleși, de obicei, în Moldova lui Ștefan cel Mare. Sînt « hramul » unuia ori altuia din monumente. Li se zugrăvește viața, după un « metafrast » sau se ilustrează « acatistul » lor. Maria, pretutindenii « cinstită mai presus decît heruvimii și serafimii », inspiră în Țara Românească și Moldova, cu deosebire în sec. XVI, decoruri bogate care au drept temeii acatistul bunevestiri și imnurile liturgice închinat Mariei. În Transilvania, pictura murală a bisericii din Densuș arată portrete de mucenice și mucenici acolo unde, în toate epocile, în domeniul bizantin și țările legate de acesta, se văd scene evanghelice, învățătura și patimile lui Cristos. Faptul nu e întimplător și descoperă o tradiție iconografică interesantă pe care o aflăm într-o biserică din Salonic, și în numeroase alte monumente medievale, orientale și balcanice.

În Țara Românească și Moldova întilnim, tratate cu deosebită grijă și predilecție, legendele evanghelice și riturile liturgice. În Transilvania, acestea din urmă apar rar, iar pereții sînt aci decorați cu scene din vechiul testament, alese și comentate în înțeles moralizator. Pentru a mîrgini exemplele, ne vom referi, în ultimul rînd, la concepția și compunerea frizelor ctitorești. În Maramureș, nu se văd. În Transilvania s-au pictat, în sec. XIII, XIV și XV, portrete pe care le putem numi de ordin istoric. Vedem, într-adevăr, la Strei, Ribița, Crișcior, Strei-Sin-Giorgiu și aiurea figuri de cneji și « jupanite » pictate în costumele vremii, fizionomii studiate și individualizate. În Țara Românească, frizele ctitorești sînt tablouri de paradă și de curte. Domnitorul cu familia lui, uneori și rude mai îndepărtate, ori boierii cu frații, soția și copii, ne sînt înfățișați în costume de ceremonie și în atitudinile protocolare ale ceremoniilor de curte. Iar concepția frizelor ctitorești moldovene se inspiră dintr-un izvor cu totul deosebit. Scena se petrece în ceruri. Maria sau un sfinț prezintă pe domnitor și familia lui (soția

și copiii) lui Cristos așezat pe «tronul slavei». Deosebim astfel trei concepții diferite și izvoare de inspirație distincte. Lucrul nu este indiferent, și interesează din multe puncte de vedere. Indică orientări și curente de cugetare felurite, precum și un chip determinat de a simți și înțelege.

Iconografia este o disciplină complexă. Folosește metode de cercetare și o rigoare care pot fi comparate cu acelea impuse de studiile filologiei comparate. Pretinde erudiție și un tact anume, care apără pe cercetător de observații inutile, asemuiuri nepotrivite și concluzii eronate. Descoperirea de teme, în problema care ne ocupă, este de mare importanță. Aflăm și ne convingem că, în cadrul artei bizantine, fiecare popor și-a exprimat sufletul lui și acela al epocii. Iconografia bizantină, la origine, în liniile mari și în spiritul său, a evoluat în timp pe datele cugetării paleocreștine, ale înfririlor orientale și elenistice. În legătură cu un factor propriu de evoluție, produs al cugetării bizantine, al împrejurărilor sociale și istorice, a încorporat și fructificat aportul și geniul artiștilor creatori. Împrejurările sociale și istorice din Balcani, Rusia și țările române, și eforturile pictorilor decoratori au imprimat un anume ritm, nuanțe de cugetare și aspecte de execuție care le-au diferențiat. S-a înscris semnul vremii și sufletul poporului. Evoluția iconografică astfel înțeleasă și atent studiată ne îngăduie să descoperim moștenirea romană, factorul elenistic și cel oriental în pictura bizantină, caracterizată mai ales prin intervenția geniului constantinopolitan.

Iconografia rusească, balcanică și a țărilor române prezintă aspecte excepțional de interesante. Asistăm la evoluția unei lumi în care stăruie note ale trecutului și se zbuiciumă o viață nouă, aceea a epocii și poporului. Uimesc, întru aceasta, apariția și încorporarea în trunchiul bătrîn al unei arte milenare, de esență tradițională, a noutății, cîștig datorit evoluției și personalității artiștilor. Solemnitatea romană și rigiditatea autocrației orientale, caracteristice sec. VI și VII, fac loc abstracției și înfririlor ascetismului din epoca posticonoclastă. În sec. XII, XIII și XIV, apare realismul temperat de o puternică tradiție și de discreția geniului elin. Acestea se luptă cu manifestările duiosiei și sentimentalității populare. «Reîntoarcerea la antichitate» caracterizează renașterea Paleologilor.

În Balcani sînt folosite, pînă tîrziu, note paleocreștine și iconoclaste. Icoanele portative celebre ale lumii bizantine sînt încadrate în pictura murală. Aceasta face un loc deosebit Mariei și unor izvoare apocrife. În Rusia, istoria națională și viața poporului se impun. Apare un realism caracteristic, adevărată marcă a picturii religioase din sec. XII, XIII și XIV. În Țara Românească surprindem predilecția pentru portret, și aluzii simbolice de ordin istoric. În Moldova, decorul mural este ordonat în legătură strînsă cu liturghia, iar în sec. XVI se introduce pictura zidurilor exterioare.

Am stăruit asupra obiectului, metodelor și foloaselor iconografiei. Am voit să arătăm înțelesurile vagi și greșite care numesc cu acest cuvînt programele iconografice, orînduirea scenelor și figurilor pe pereții bisericilor și unul ori altul din aspectele stereotipe ale acestora. Ne-am gîndit și la pictorii noștri restauratori. Am voit și vom urma să le arătăm complexitatea problemelor care trebuie rezolvate.

Iconografia orientează pe pictorii restauratori și le arată limitele în care pot evolua. Îi învață, în primul rînd, că factorul istoric se impune în chip hotărît.

Indicații privitoare la tradiția iconografică a țării și a regiunii în care se înalță monumentul ce trebuie decorat, oferă, la rândul lor, alături de exemple superioare de artă alese din domeniul răsăritean, elemente necesare și folositoare.

Monumentele religioase ale țărilor române au fost decorate, începând de la cele mai vechi vremi și pînă la sfîrșitul sec. XVIII sau începutul celui următor, în « stil bizantin ». Acesta nu a fost definit niciodată cu precizie. Am relevat generalizările și interferențele în capitolul privitor la istorie. De fapt, este vorba de cadrele largi ale stilului bizantin și de o accepție generalizatoare care n-a luat în seamă note importante.

Cuprinsul programelor

Cuprinsul programelor, repartiția temelor pe pereții monumentelor și, cu deosebire, interpretarea dată de « sfinții părinți », liturgiști, comentatori, predicatori și tradiție, au evoluat în decursul vremurilor în limite care trebuie cunoscute. Adatea de diferite ordine, unele datorite artiștilor decoratori de seamă, au complicat și îmbogățit iconografia bizantină în chip neașteptat. Au intervenit precizări și codificări. Unele din acestea, de o categorie particulară, s-au tradus și hotărît în simbolurile de caracter mistic. Altele sînt opera manualelor și rutinei, care le-au impus fără explicări. Pentru a înțelege și alege, pentru a avea o lumină călăuzitoare, se cuvine să facem apel la istorie.

Ideile liturgice și ceremoniile stau la baza cultului. Acestea au inspirat planurile și dispoziția arhitectonică a monumentelor. Ele au fost la origine și au rămas, pînă tîrziu, la începutul sec. XIX, la Bizanț și în bisericile de tradiție bizantină, izvorul, principiul și directiva principală a picturii murale, miniaturilor, icoanelor etc. Este nevoie, din această pricină, să cunoaștem un număr de lucruri.

Descoperim, în primele secole, două tipuri principale de arhitectură religioasă creștină, bazilicală și de plan central. Cel dintîi, în legătură cu « domus patricia » și încăperea solemnă de recepție a palatului imperial (basilevs, împărat), s-a păstrat de-a lungul secolelor pînă în vremea noastră în bisericile de plan rectangular și cu absidă la căpățiul opus intrării. Cel de-al doilea are, la obîrșie, « martyria ».

Martyrium (martyria, la plural) era clădirea înălțată deasupra mormîntului unui « sfînt mucenic », ale cărui moaște erau închise în pămînt sau într-un sarcofag. Cele mai numeroase au fost înălțate într-o epocă anterioară lui Constantin cel Mare. A rămas renumit cel construit la Ierusalim, deasupra mormîntului lui Cristos. Distrus de perși în sec. VII, era o rotondă cu colonadă exterioară. Purta numele de *tugurium*, și ne este cunoscut din imagini pictate și gravate. Genul a evoluat paralel cu tipul bazilical. Îl întîlnim la Roma, Ravenna, Constantinopol, Siria și în Balcani, sub forma de rotonde sau de edificii poligonale, încoronate de o cupolă, înălțată deasupra sarcofagului mucenicului. Acesta a devenit altarul, « sfînta masă » cu numele de astăzi, pe care se așază « sfințele » și se slujește liturghia. Un al treilea tip arhitectonic s-a inspirat din forma crucii, latine sau grecești. Au urmat înrîuriri reciproce, modificări și complicații ale acestor trei tipuri originare. La Bizanț și în țările de tradiție sau înrîurire bizantină, cupola a rămas factor esențial al bisericii. « Istoria ecleziastică », operă de interes capital în iconografia răsăriteană, atribuită patriarhului Gherman și organizată în sec. VIII sub forma pe care o cunoaștem, arată că « bise-

rica este cerul pămîntesc în care Dumnezeu cel ceresc sălăşluieşte şi umblă. Este „figura“ punerii pe cruce şi învierii Mîntuitorului . . . »*.

Cupola este « cerul văzut ».

În primele timpuri, preoţii se rînduiau în jurul altarului; credincioşii stăteau, pe mai multe rînduri, la spatele lor. Curînd, cei din urmă au fost despărţiţi de cei dinţii printr-o balustradă scundă, care a dat naştere timplesii, în Răsărit, în Catalonia şi în alte cîteva regiuni. Cînd adunarea a crescut mult, altarul a fost mutat la căpătîiul monumentului, acolo unde se află astăzi. Încăperea, numită absidă principală, a rămas pe seama preoţilor liturghisitori. Balustrada a fost înălţată cu ajutorul unor vături brodate, înlocuite mai tîrziu cu icoane (începînd, pe cit se pare, din veacul al XII-lea). După cupolă şi absida principală, şi anume în ordine ierarhică, cel de-al treilea factor arhitectonic este naosul. În centru, sub cupolă, un vultur, simbol al lui Cristos, a însemnat mult timp, pe podea, locul primitiv al altarului. În stînga şi dreapta vulturului, au stat la Bizanţ cîntăreţii, şi au rămas aci pînă în vremea noastră. În spaţiul liber, sub cupolă, se desfăşoară ceremoniile liturgice (văhodul mic, văhodul mare, plîngerea domnului; nunta şi înmormîntarea; hirotoniile — prima parte a ritului, înainte de chemarea « sfinţului duh » etc.). Mai departe, către uşa bisericii, e locul credincioşilor. În multe regiuni în ţările române, un perete de zid sau de lemn, ca în Maramureş, închide naosul, nelăsînd decît o uşă de comunicaţie (în axul longitudinal al edificiului) şi două ferestre mici zăbrelite. Acestea din urmă se văd în bisericile de lemn din Maramureş şi din vecinătate. Întreg spaţiul, de la acest perete despărţitor pînă la uşa de intrare, se numeşte pronaos sau nartex şi este rezervat « celor chemaţi », îngăduiţi să asiste la liturghii în vederea pregătirii pentru « botezul lui Cristos ». Femeile aveau la Bizanţ, la dispoziţia lor, gineceul, galerii înălţate de-a lungul pereţilor pronaosului. În bisericile lipsite de gineceu, femeile stau în pronaos. Aci se desfăşoară anume rituri: botezul, litia vecerniilor etc.

Decorul pictural se întemeiază, în programe, pe ierarhia indicată: cupola, absida principală (bolta şi emiciclul), bolţile şi pereţii naosului (arcul triumfal şi arcul cel mare, pereche la aşezat de cealaltă parte a axului longitudinal); calotele sau arcele laterale, partea superioară a peretelui dimpotriva timplesii; pereţii de miazăzi, apus şi miazănoapte (socotiţi anume în sensul cum se învîrtesc acele ceasornicului şi de sus în jos). Urmează bolta şi, apoi, pereţii pronaosului.

Notăm aci pricina şi înţelesul ierarhiei indicate. De ordin riguros, ea se întemeiază, în primul rînd, pe istoria cultului şi interpretările liturghiştilor; în al doilea rînd, temele şi figurile pictate nu sînt independente. Ele fac parte, dimpotrivă, dintr-un ansamblu legat, şi cu rost, aşa cum sînt filele unei cărţi care nu se pot alătura şi coase fără ordine. Pictura ilustrează o idee principală, care, în cazul scenelor vechiului şi noului testament, şi a vieţii sfinţilor, nu putea fi tulburată. Ordinea şi desfăşurarea ceremoniilor liturgice sînt hotărîte. Înălţuirile ideilor dogmatice şi ale simbolurilor sînt iarăşi riguros definite. Pictura murală trebuie citită, urmărită în amănuntele şi succesiunea ei. Fără aceste condiţii, ea nu poate fi pricepută şi nici studiată cu folos. I se ignorează principiul de bază şi i se nimiceşte interesul. Din parte-ne, mărturisim uimirea care ne-a cuprins, deseori, aflînd istorici şi cercetători care descriu picturile unei biserici începînd de la uşa de intrare, de acolo unde e sfîrşitul « cărţii », şi înaintînd, fără distincţie sau vestire, în naos

* Migne, *Patrologia graeca*, t. 98, col. 387.

și absida principală. Alții încep cu decorul absidei principale. O a treia serie de cercetători, călăuziți de criterii « estetice », citează și descriu, pe sărite, scenele care le atrag mai mult atenția datorită interesului subiectului, armoniei coloristice ori particularităților de desen. Se poate, firește, pentru distracție și destindere, citi o carte și « pe sărite », alegând anume pagini și grăbind către acelea care arată deznodământul. O asemenea procedură n-are a face nimic cu studiul. Iar intrucît privește decorul monumental al unei biserici nu poate duce, în cazul cel mai fericit, decît la reflexii subiective.

Variante și complicații arhitectonice au modificat, nu arareori, planul și înfățișarea bisericilor. Aflăm edificii cu două sau mai multe cupole (Sf. Apostoli din Constantinopol, San Marco din Veneția și alte monumente au fost încoronate cu cinci cupole); biserici cu abside laterale, cu două pronaos-uri (esonartex și exonartex); edificii prevăzute cu o « cameră a mormintelor », intercalată între naos și pronaos, așa cum se vede în Moldova și aiurea. Asemenea complicații apar pînă astăzi. Pictorii au întîmpinat, astfel, suprafețe numeroase de decorat și probleme iconografice dificile. De aceea, organizarea programelor iconografice nu poate fi stereotipă. Pentru a lumina calea, ne vom sprijini pe tradiție și pe exemplele celebre ale Răsăritului. Vom arăta elementele de bază și factorii esențiali. Vom indica direcția în care trebuie căutate lucrurile necesare, izvoarele, și modul de a le interpreta pe acestea.

Cupola

Am arătat înțelesul dat de bizantini cupolei. Decorul pictural a fost chemat, în legătură cu acesta, să ilustreze definiția bisericii lui Cristos, care a fost « prefigurată în persoana patriarhilor, întemeiată în aceea a apostolilor, vestită de proroci și împodobită de episcopi ». În bazilica Sf. Apostoli din Constantinopol, înălțată de Constantin cel Mare (care a fost înmormîntat aci), și destinată să fie necropolă a împăraților bizantini (distrusă la 1453 de Mohamed al II-lea), reclădită în formă de biserică în cruce acoperită cu cinci cupole de către Justinian (după 532), pe calota cupolei centrale a fost pictat *Cristos pe tron*; pe calotele celorlalte patru cupole se vedeau *Schimbarea la față*, *Răstignirea*, *Înălțarea* și *Rusaliele* (opera pictorului Eulalios, renumitul mozaist al lui Justinian, terminată în anul 550). De atunci, portretul lui Cristos se pictează pe calota cupolei. Înfațișează pe Dumnezeu în cele trei ipostaze incluse: « Treimea, cu o singură acțiune, o singură cunoștință și o unică voință ». Este figurat « bust », aluzie la firea omenească a lui Cristos. Apare într-un cer îndepărtat care se întredeschide pentru a ne îngădui să-l vedem. Este înveșmîntat după moda antică în tunică și mantie, aceasta din urmă acoperind deseori un singur umăr. Cu capul gol și fruntea brăzdată de două șuvițe de păr, ține în mîna stîngă o carte (evanghelia, de obicei), iar cu dreapta ridicată schițează « un gest de alocuție ». Învățător, povățuitor, gestul mîinii drepte subliniază și lămurește înțelesul cuvintelor. Acestea, aflate în evanghelie, se citesc în unele cazuri pe cartea deschisă din mîna stîngă. N. Kondakov a explicat amănunțit limbajul degetelor, sprijinit pe tradiția și practica antichității orientale. Cu vremea, degetele au fost împreunate de artiști în chip de chiasmă (ICXC). Liturgiștii au interpretat gestul drept binecuvîntare, și așa a rămas pînă astăzi în Răsărit. Culoarea tunicii și mantiei a fost legată de numirea de « împărat al cerurilor » dată lui Dumnezeu, figurat prin

Cristos. Pictorii au folosit mai totdeauna roșul de purpură împărătească pentru tunică și albastrul intens al cerului pentru mantie.

Chipul a fost luat din preținse izvoare tradiționale, socotite drept portrete autentice: «sfânta năframă» și «sfânta cărămidă». Pantocratorul «creator al pământului și vieții universului» a fost pictat uneori cu expresie aspră și dojenitoare, cum îl vedem la Sf. Sofia din Kiev și la Dafni, lângă Atena, în sec. XI. Din aceeași vreme avem exemplul Pantocratorului blând și binevoitor, pe care-l aflăm la Cefalú, în Sicilia. Reapare la Boiana, lângă Sofia, și în numeroase monumente din epocile posterioare. În țările române întâlnim două tipuri care derivă din concepția sec. XIV bizantin. Cel dintâi este acela al unui Cristos bun, cu părul și barba neagră, cu chipul fin și obrajii supti, ochii triști, privirea blândă, nobilă și pierdută în depărtări. Cel de-al doilea ne dă chipul celui «vechi de zile». Acest tip este inspirat din vechiul testament (Daniil, 7, 9—13). Pictorii bizantini l-au înveșmântat pe Isus în alb, așa cum apare în proorocirea lui Daniil. Îl vedem la fel în biserici românești și în multe icoane. În mănăstirea Sucevița avem un frumos exemplu. O inscripție luată din psalmi înconjură portretul din calotă.

Datorită muntelui Athos și erminiilor, a apărut pe calota cupolei, începând din sec. XVI, chipul lui Cristos «mare preot», inspirat din epistola către evrei a apostolului Pavel. Îl întâlnim în monumente bulgărești (unde pare să fie mai vechi), în Țara Românească și în Moldova, în câteva monumente. Inscripția este luată, în acest caz, din liturgia arhierescă.

Cristos poartă saccos și omofor, și e cu capul gol. În decursul vremurilor, în sec. XVII și XVIII, cele două tipuri, Treimea figurată prin Cristos pantocrator «și cel vechi de zile», s-au contopit sau au primit note de fizionomie ori costum unul de la altul. Inscripția arhierescă de la Cristos episcop a înlocuit pe cele scoase din psalmi. Tradiția bizantină și aceea a țărilor române, studiată în monumentele sec. XIV, XV și XVI, ne arată pe Cristos pantocrator, «Treimea una și nedepărțită».

Chipul din calotă este încadrat, la Bizanț și în țările române — ca și în toate țările de tradiție bizantină — de îngeri, heruvimi, serafimi și tronuri. Îngerii înveșmântați în tunici scurte, de culoare albă, inspirate din arta antică, și cu aripi, «ajută pe Dumnezeu și i se închină lui». Funcțiile îngerilor sînt descrise în epistola către evrei a lui Pavel și în «hierarhia cerească» a lui Dionisie Areopagitul.

Cilindrul cupolei a purtat în majoritatea monumentelor bizantine și de tradiție bizantină, potrivit definiției bisericii, portrete de patriarhi. Figurați în picioare, acolo unde înălțimea cilindrului a îngăduit, sau bust, și închiși în medalioane, aceștia rareori au lipsit. Dedesubtul lor sînt pictați prooroci (*Nabi, nebim*, în evreiește). Au fost considerați drept purtătorii de cuvînt ai lui Dumnezeu și organe ale revelației divine. Lumea creștină i-a numit și «prefiguri» ale apostolilor. De aceea, Bizanțul a dat loc de cinste profeților mari (care au scris): Daniil, Ezechiil, Isaia și Eremia. Corespund celor patru evangheliști. A dat al doilea loc celor doisprezece «prooroci mici», care n-au scris: Avdie, Aggeu, Amos, Avacum, Ioil, Iona, Maleachi, Micheia, Naum, Osie, Sofonie și Zaharia; corespund celor doisprezece apostoli. În arta bizantină, balcanică și românească se pictează, de obicei, Isaia, Eremia, Ezechiil, Daniil, Osie, Amos, Naum și Avacum. În picioare și în mers, țin în mîni rotuli (pergamente desfășurate) pe care citim texte alese din profețiile lor.

ISUS CRISTOS, pintores en mosaico, sec. IV (Santa Maria Paganiana, Roma).



ISUS CRISTOS «in
slavă», detaliu, pictură
murală, sec. XII (ca-
tedrala Sernin). (M)

ISUS CRISTOS «VER-
GHETUL», detaliu, pic-
tură murală, sec. XIII
(Beisosa). (Gr).

ISUS (în templu cu
doctoresi), detaliu, pictură
murală, sec. XIII (Beia-
na, Bulgaria). (Gr)





ISUS CRISTOS in
slavă, detaliu, frescă,
sec. XII (Berze-la-Ville,
Franța) (E)

ISUS CRISTOS in
slavă, frescă, sec. XII
(Saint-Gilles, Montoire,
Franța) (F)

DUMNEZIU RINE-
CUVINȚIAZĂ PE
NOE, frescă, sec. XI
(Saint-Savin, Franța) (F)

ISUS CRISTOS, detaliu,
pictură murală, sec. XIV
(Catalonia, Spania)





ARHANGHELUL MI-
HAIL, detaliu, frescă,
sec. XI—XII (Sant'
Angelo în Formis, Ca-
pua, Italia). (M)

ÎNGER, pictură murală,
sec. XII (Izostlav,
URSS). (M)





INGER, detaliu, frescă,
sec. XI—XII (Sant'
Angelo in Formis, Ca-
pus, Italia). (M)

INGER, «GLORIA
LUI CRISTOS», deta-
liu, pictură murală, sec.
XIII (Brentochien,
Mistra). (GM)



INGER (din Sf. Treime), detaliu dintr-o icoană de Andrei Rubliov (Galeria Tretiakov) (M).



În bazilica Protatonului de la Karies (1310) aflăm frumoase portrete. Proorocii sînt pictați din față, liniștiți. Cu o mînă își ridică ușor mantia ori fac gesturi care comentează prezicerea lor. Melchisedec, Aron și Moise, cuprinși aci printre prooroci, sînt înveșmîntați luxos și poartă coroane. Aron ține în mîini varga de aramă și o amforă de aur; Moise, tablele legii. Noe e înveșmîntat după moda antică și ține în mîini corabia. Ilie desfășoară un pergament cu inscripție. Daniil poartă un costum militar. În minăstirea Dochiariu, proorocii sînt în mișcare și văzuți din profil sau cu fața spre privitor. În Bulgaria, la Zemen, se văd 12 profeți, iar la Sf. Gheorghe din Sofia — 22. Cele mai frumoase exemple din Țara Românească se păstrează în biserica domnească de la Argeș. Majoritatea portretelor de aci datează de la mijlocul sec. XIV. În Moldova intemperiiile și vremea au ruinat picturile cupolelor. Ne-a rămas portretul lui Isaia care dănuiește, în biserica Sf. Ilie, lângă Suceava, unde nu apare însă în cupolă, ci pe peretele de miazăzi al naosului.

Portrete de apostoli împodobesc cea de-a treia zonă a cupolei. Se pictează uneori opt figuri; chipurile celor patru evangheliști așezate pe pandantivii cupolei împlinesc numărul de doisprezece. În bisericile secolului al VI-lea, în muntele Sinai și la San Vitale din Ravenna, apostolii formează o temă esențială. La San Giusto în Trieste și la Monreale în Sicilia, portretele lor se văd, în frize, pe peretele emiciclului (în absida principală). Tot acolo îi găsim la Cefalù. În această catedrală, pe calota bolții absidei principale vedem însă portretul lui Cristos pantocrator. La Torcello, în arhiveleagul venețian, friza apostolilor ne întîmpină tot pe peretele absidei principale (a cărei boltă e împodobită cu portretul Mariei purtînd pe Isus). Aceeași dispoziție e urmată și în Catalonia, la Sant Pere del Burgal și Esterri de Cardos. Artă bizantină din Constantinopol și țările care au urmat de aproape tradiția ei, așază însă apostolii pe cilindrul cupolei și, aiurea, pe pereții naosului. Așa se petrec lucrurile în Țara Românească și Moldova. În Transilvania, în monumentele de la Streiu și Sînta-Măria-Orlea, de pildă, apostolii sînt pe peretele emiciclului în absidă, ca în Italia. Prezența apostolilor în acest loc se explică prin faptul că bolta e împodobită cu portretul lui Cristos, tradiție veche cunoscută din Santa Pudentiana, la Roma (sec. IV) și exemplele citate mai sus, care datează din sec. VI, VII, XI, XII, XIII și XIV. Cînd Cristos a ocupat calota cupolei, era firesc să fie urmat de apostoli. Aproape pretutîndeni și în toate epocile, țin în mîini rotuli (suluri de pergament). Din vremuri vechi, și anume din sec. IV, Sf. Petru apare cu o cheie. Așa îl vedem pe sarcofage din veacul al V-lea și în biserici din Ravenna și Roma (Santa Costanza). În catedrala din Parenzo, poartă însă două chei și tot așa în evangheliarul lui Rabula (sec. VI); iar în Cosmas Indicopleustes și alte monumente orientale — trei chei. Renașterea italiană a dat apostolului Pavel drept atribut, o spadă. Din Apus, motivul a trecut în monumente balcanice, la Athos și în Țara Românească, în monumente din sec. XVI, XVII și XVIII.

În ultima zonă, sub apostoli, apar « sfinți episcopi ». Pictați în saccos și omofor, « bust » și în medalioane, ilustrează ultimele cuvinte ale definiției din « Istoria ecleziastică ». Sînt aleși dintre « sfinții părinți ». În Țara Românească, și anume în monumente decorate în cel de-al VI-lea veac, la Snagov, minăstirea Dintr-un lemn, Brădeștii-Bătrîni și în cîteva biserici ardelenene ne întîmpină papii bisericii primitive însemnați cu numele lor. Este vorba de un curent apusean.

În pandantivii cupolei, se pictează evangheliștii în picioare sau la masa lor de lucru, așezați și scriind sau meditănd. În prima atitudine, îi vedem în manuscrisul bizantin nr. 70; în miniatura din manuscrisul nr. 47 al Sf. Mormint, Sf. Ioan singur este în picioare. Uneori se pictează și imaginea unui oraș, care închipuie Alexandria sau Ierusalimul. Sf. Ioan este zugrăvit la Patmos, în pragul unei peșteri sau în peisajul pustiu al insulei unde a trăit. În Apus, sub înfrurirea Orientului și inspirația artei egiptene antice, evangheliștii au capul unui animal: leul, boul, vulturul. Așa îi vedem în sculpturile din Moissac, în catedralele din Arezzo (Italia) și Leon (Spania); în miniaturile din apocalipsul lui Beatus, și în alte monumente din Evul Mediu. Bizanțul nu a urmat această tradiție. I-a înfățișat elegant înveșmînțați în toge orientale sau de modă elina și cu fizionomii de cugetători. *

Simbolurile erau la origine figuri omenești, personificări ale «revelației divine». Inspirare din Orient, au șase aripi în bazilica lui Soter la Neapole (așezate aci pe trompele de unghi ale cupolei, în sec. V). Tot așa și în ivoriul Trivulzio. Sub înfrurirea Apusului și urmînd o tradiție orientală, evangheliștii sînt însoțiți de alte personaje: în spatele lui Matei vedem un inger, lingă Marcu pe Petru care citește o carte, iar lingă Luca, pe Pavel. Ioan dictează textul evangheliei sale lui Prochoros, ucenicul. Aceasta în evangheliere de la muntele Athos și rusești din sec. XVI. În Balcani și în țările române, evangheliștii sînt singuri sau însoțiți de simboluri: un tînăr sau un inger, lingă Matei, un leu la picioarele lui Marcu (sau într-unul din unghiurile pandantivului), un bou pentru Luca. Ioan e mai totdeauna pictat cu Prochoros, care scrie, sau cu un vultur, folosit drept simbol al său. Evangheliștii ocupă, fiecare, un pandantiv anume, și în legătură cu ordinea urmată pe «sfînta masă»: (Ioan la sud-est, Matei la nord-vest, Marcu la nord-est, și Luca la sud-vest). Ordinea e schimbată în multe monumente. Un text liturgic evocă, la rîndul lui, figurațiile simbolurilor. Este cuprins în canon: «Cîntare de biruință cîntînd, strigînd, glas înălțînd și grăind». Cuvintele grecești ale acestei aclamații redau, în chip onomatopeic și imitativ, glasul omului, răcnetul leului, geamătul bouului și croncănitul vulturului.

Trei teme deosebite împlinesc, în unele monumente de tradiție bizantină, decorul cupolei. Cea dintîi figurează pe Maria în picioare și rugătoare, printre prooroci. Personifică biserica și apare în acest loc în legătură cu temeiul de decor al cupolei (definiția din «Istoria eclesiastică»). Amintește, în același timp, o tradiție iconografică ce o făcea stăpîină pe întregul cîmp de decor de aci, de unde s-a mutat pe bolta absidei principale, cînd locul i-a fost luat de Cristos**. Cea de-a doua este «sfînta năframă», iar cea de-a treia tronul hetimasiei. O scenă de mare însemnătate se desfășoară, în unele monumente, pe ultima zonă a cilindrului: «liturgia îngerească» («dumnezeiasca liturgie»).

«Sfînta năframă» (mandylion) e o temă inspirată din legenda apocrifă a lui Abgar, rege al Edessei. O variantă a acesteia a fost popu-

* În anume monumente moldovenești din sec. XVI, ne întîmpină două rînduri de pandantivi: patru mari și patru mai mici deasupra acestora dintîi. Cea dintîi ori cea de-a doua serie se leagă de decorul bazei cupolei, al arcelor și timpanelor.

** La Peribleptos (Mistra), Maria apare pe cilindrul cupolei între doi arhangheli; tot așa, în biserica domnească de la Tirgoviște. La Dochiariu este pictată între cetele îngerești. Biserica a fost simbolizată de o figură feminină încă din sec. V la Santa Sabina din Roma. Acolo ține o carte deschisă în mina stîngă. Poartă veșmint de purpură și pallium împodobit cu cruce. De fapt sînt două figuri asemenea, una numită «ecclesia ex gentibus». Le vedem în miniaturi din sec. XII și, în sec. XVI, la stînga și dreapta lui Cristos pe cruce. Cea mai frumoasă personificare feminină a bisericii e în Sf. Sofia din Kiev.

larizată, începînd din sec. XIII, în Apus, datorită lucrării hagiografice *La légende Dorée*, opera lui Jacques de Voragine. Portretul din «sfînta năframă» a rămas — cum s-a arătat — izvorul de seamă al chipului lui Cristos. Un al doilea portret, acesta un relief sculptural (ceramică), poartă numele de «sfînta cărămidă» (keramion). Mandylion-ul apare la baza cupolei, în biserica Peribleptos la Mistra și în minăstirea Xenophon de la Athos. La Boiana amîndouă temele sînt pictate la baza cupolei. Le vedem, aci, și la Zemen și în biserica rupestră de la Gospod-Dev-Del. În alte monumente de tradiție bizantină, «sfînta năframă» se vede în absida principală (minăstirea Berende din Bulgaria, de pildă), sau în nartex (paraclisul funerar de la Bačkovo). În bisericile din Țara Românească tema e, mai totdeauna, la baza cupolei, la răsărit sau la apus, între pandativi. În biserica domnească de la Argeș ea încoronează arcul ferestrei absidei principale, dar nu datează decît din 1750. În Moldova, la Sf. Gheorghe din Suceava, e într-unul din pandativii mici ai cupolei, ca la Hlincea. În alte monumente (Humor, Părhăuți, Moldovița, Arbore, Voroneț și Sf. Ilie) a fost pictată deasupra ușii de intrare în naos*. Chipul lui Cristos este cel bizantin.

Tronul hetimasiei

Este simbolul egalității celor trei ipostaze ale treimii. În Baptisterul ortodocșilor la Ravenna apare în cea de-a doua zonă a cupolei, dedesubtul apostolilor. La origine, tema era inspirată din Apocalips (XX, 11—1; XXI, 1—9). O vedem pictată la Santi Cosma e Damiano și la San Lorenzo Fuori le Mura, în Roma, unde datează din sec. VI. Tronul e încadrat aci de șapte candelabre, de cele patru simboluri ale evangheliștilor, și de patru bătrîni. Are însă o altă semnificație și se leagă de judecata din urmă. Hetimasia liturgică apare mai tîrziu. Pînă în sec. XIV a fost pictată în absida principală. Cel mai vechi exemplu se păstrează în biserica Adormirii Maicii Domnului din Niceea. La Hosios Lucas, în Grecia (sec. XI), e asociată scenei Rusaliilor. La Monreale, în Sicilia, vedem un tron fără spătar pe care sînt așezate coroana de spini, lancea și buretele (de la răstignire). În biserica Peribleptos din Mistra (sec. XIV), tema e în cupolă. Inspirată din psalmul 9, 8—10 și din liturghie, ea arată tronul «Celui de sus», «giulgiul Minuitorului», evanghelia și crucea. Deasupra cărții stă porumbelul, simbol al duhului sfînt, iar în jurul tronului, ingeri. La Neredița, în sec. XII, hetimasia este încadrată de doi serafimi care înalță ripide. La Nerez, trece pe peretele absidei principale, unde inlocuiește mielul. Simbol de origine bizantină, hetimasia liturgică nu se află în Orient.

«Dumnezeiasca liturghie» sau «liturghia îngerească» a oferit decoratorilor din toate vremurile prilejul să zugrăvească o scenă complexă și de un dramatism intens. Tema se leagă de ceremonia văhodului cel mare și apare în arta bizantină în sec. XIV. Ilustrează, în unele monumente, înmormîntarea lui Cristos. Rugăciunea citită de preot în timpul cit se cîntă imnul heruvimilor (cherucicului) lămurește ideea principală. Sfirșitul rugăciunii precizează ideea jertfei. Isus, «mare preot în cer», este jertfitorul și, în același timp, victima. Jertfa și liturghia săvîrșite pe pămînt nu sînt decît «figura» celor ce se celebrează în ceruri.

* La Bălinești (1499), care nu are cupolă, «sfînta năframă» se vede pe bolta cilindrică a naosului, la răsărit.

Picturile ne arată pe Cristos episcop, la altar; îngeri, serafimi sînt în jurul lui. Cei dintii sînt înveșmîntați ca diaconii și ca preoții. Una din cele mai frumoase compoziții este gravată pe discul de la Xeropotamu (Athos). Într-un medalion central, apare Maria orantă, avînd pe piept pe Cristos (bust); il cădesc doi îngeri. Tronul hetimasiei și apostolii împlinesc zona superioară. În zona inferioară, altarul poartă pe Isus acoperit cu *aerul*. La stînga acestuia, Cristos episcop, cu capul gol încadrat de nimb, ține în mîna stîngă sulul (rotulus) legii. Binecuvîntează procesiunea ingerilor care se îndreaptă, și se desfășoară în chipul cum vedem «intrarea cea mare» în biserici. În frunte este un inger diacon. Un al doilea cădește; un al treilea poartă două sfeșnice aprinse. Urmează doi îngeri diaconi care înalță ripide. Îngeri preoți, înveșmîntați în felon și cu epitrahil, poartă discul, potirul și aerul. La dreapta altarului, vedem pe Cristos; primește procesiunea ingerilor la întoarcere (cînd intră în absida principală).

În biserici, liturghia îngerească se vede pictată în cupolă sau în absida principală. În cupolă apare la Građanica, în Serbia, în minăstirea Xenophon de la Athos, în multe monumente din Țara Românească (sec. XVI și XVII) și în trei monumente moldovenești (Sf. Gheorghe din Suceava, Sucevița și Dragomirna). În minăstirea Dobrovățului, decorată în sec. XVI, liturghia îngerească e pe peretele de răsărit al nartexului, dar acesta este un caz particular. În absida principală, găsim tema în biserica Peribleptos de la Mistra, în cîteva monumente din muntele Athos, și în biserici din Țara Românească, Snagov de pildă *.

La Peribleptos, scena bine conservată e de o execuție artistică superioară. Cristos episcop e pictat la altar, cu capul gol și încadrat de nimb. Mina lui stîngă se reazemă pe «sfînta masă» care poartă evanghelia; cu mîna dreaptă binecuvîntează. E înveșmîntat în saccos și are omoforul pe umeri. La stînga trei îngeri diaconi, îmbrăcați în alb, țin fiecare cu mîinile, deasupra capului, discul învelit cu vîlul brodat (disko-kalimma). Sînt urmați de trei îngeri preoți care țin potire acoperite de vîluri. Alți îngeri poartă aerul. La dreapta altarului se vede reîntoarcerea procesiunii; un inger diacon care cădește, îngeri cu sfeșnice etc. Toți aleargă. Compoziția e aproape aceeași ca în discul de la Xeropotamu. Dar, deasupra altarului, a fost pictat «Cel vechi de zile», încadrat de doi serafimi care poartă ripide, și porumbelul, simbol al «sfîntului duh». În acest chip a fost ilustrată literal ideea că «jertfa este oferită sfîntei treimi». Cristos apare în procesiune, mort, brodat pe aer. (Pictorul s-a inspirat din cuvintele rugăciunii tainice a cheruvicului.)

Cîteva observații sînt necesare. Cristos înveșmîntat ca episcop, poartă omoforul. Aceasta nu se întîmplă la ieșirea cu «sfîntele daruri», decît înainte de a fi terminat episcopul organizarea procesiunii. Fiindcă, la anume moment, omoforul îi este ridicat de pe umeri și purtat, în biserică, pe mîini, de diacon sau pe o tavă dusă de unul din aceștia. Cortegiul aleargă, fiindcă este format din îngeri, și se desfășoară în cer. Lipsa de spațiu a împiedicat, în al treilea rînd, pe decorator să picteze epitaful. Au rezultat din acestea, în cursul vremii, libertăți și alunecări. Autorizați de exemple din muntele Athos și de aiurea (datorită restaurărilor din sec. XVII și XVIII), meșterii zugrăvesc pînă astăzi, în liturghia îngerească, pe Cristos cu omoforul pe umeri și cu mitra

* În cupolă au pictat liturghia îngerească pictorii de școală și tradiție «macedoneană» iar pe peretele absidei principale, cei din școala zisă «cretană», vezi Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, p. 389 și urm.; p. 801.

in cap. Lăsind în umbră, apoi, ideea esențială (« liturghia îngerească » amintește înmormintarea lui Cristos) și inspirindu-se din considerații artistice de prezentare, arată pe îngeri stînd pe loc și întorși cu fața către privitori. Caracterul temei este astfel modificat.

La Lesnovo și în minăstirea Marko, în Serbia, liturghia îngerească e pictată pe perețele absidei principale. În primul monument, Cristos, în saccos, întinde miinile deasupra « sfintei mese » pe care se văd pictate evanghelia și potirul. E încadrat de serafimi, care țin ripide, și de îngeri. Scena executată la 1348, nu arată astfel decît motivul central al temei. În cel de-al doilea monument, Cristos e în fața « sfintei mese », pe care se văd evanghelia și două sfeșnice (dikeria și trikeria). Îngeri diaconi și îngeri preoți formează cortegiile. Aflăm o particularitate extrem de interesantă: doi episcopi, Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur, fac parte din cortegii și țin în mină potire. Alți doi episcopi urmează și au în miini, unul crucea, celălalt evanghelia. Episcopii, potrivit ritului și tradiției, nu părăsesc însă absida principală în timpul desfășurării « liturghiei îngerești » (al ieșirii cu « sfintele daruri »). Derogarea aceasta, pe care nu o știm explica, se repetă în unele monumente rusești. La Dochiariu, procesiunea e formată din îngeri numeroși. Trei dintre aceștia poartă epitaful. Pictura reproduce ceremonia înmormintării lui Cristos. Aceași temă este ilustrată la Sf. Nicolae, unul din paraclisele Lavrei, la Athos.

La Snagov, în Țara Românească, liturghia îngerească împodobește zona superioară a emiciclului (absida principală). O vedem deasupra împărțirii apostolilor. Meșterul nu a pictat epitaful. La Moșteni (vechiul Bucovăț), lângă Craiova, tema ocupă același loc ca și la Snagov. Cristos poartă veșmint antic și e pictat de două ori, la stînga și la dreapta altarului. Mai bine păstrată este întoarcerea procesiunii, zăgrăvită la miazăzi: ingerul arhidiacon se înclină adînc în fața lui Cristos, care îi ia din miini « sfîntul disc ». Epitaful e purtat de patru îngeri preoți. Îngerii merg încet și au atitudine maiestuoase. La Chilandari (Athos), liturghia îngerească e în cupolă, deasupra serafimilor, heruvimilor și tronurilor. Se văd două altare și numeroși îngeri. Nu apar nici vălurile cele mici ale « sfîntelor vase », și nici aerul și epitaful. Cristos nu e cuprins în zăgrăvirea scenei. Privește desfășurarea însă din înălțimea cupolei, unde apare, pe calotă, cu evanghelia în mină și binecuvîntînd (pictorul s-a inspirat în acest monument din cheruvicul liturghiei « dinainte sfînte »: « Acum puterile cerești nevăzute slujesc cu noi. . »).

În minăstirea Dobrovățului (Moldova), « liturghia îngerească » se vede zăgrăvită pe perețele de răsărit al nartexului. Se desfășoară din unghiul miazăzi-răsărit, unde e pictat altarul, către unghiul miazăzi-noapte-răsărit. Îngeri încadrează « sfînta masă ». Alții, cu aripile pe jumătate desfăcute sau închise, merg iute. Unii din ei, la mijlocul cortegiului, țin epitaful. Un ultim grup de îngeri este urmat de episcopi, care țin cărți în miini, și de călugări. Așezarea liturghiei îngerești în nartex trebuie apropiată de faptul că bolta acestuia este decorată, la Dobrovăț, cu motive pe care nu le întîlnim, de obicei, decît în naos, în cupolă și la baza ei: hetimasia, un miel cu crucea, Isus Emmanuel și cel « Vechi de zile »; Maria, prooroci, apostoli și episcopi. Interesant este că nu vedem pe Cristos la altar ori alături de acesta, particularitate care amintește biserici sîrbești din epoca lui Milutin. Vedem apoi episcopi în cortegiul ingerilor. Prezența acestora, constatată și mai sus, amintește din nou exemple rusești și decorul cupolei din minăstirea Cetățuia, în Moldova, pictată în a doua jumătate a sec. XVII. Aci îngeri și episcopi poartă epitaful.

Unele biserici nu au cupolă. Decorul acesteia apare, atunci, pe bolta cilindrică a naosului. Am pomenit exemplul bisericii din Bălinești. De obicei, în centrul cilindrului longitudinal vedem pe Cristos pantocrator sau pe « Isus Cristos-cel vechi de zile » încadrat de evangheliști. În multe monumente sînt pictați și îngeri, prooroci și apostoli. Notăm o tradiție interesantă în bisericile de lemn ale Maramureșului, unde bolta cilindrică a naosului arată citeodată cetele îngerești. Îngerii, heruvimii, serafimii și tronurile sînt pictați așa cum îi vedem în marea majoritate a monumentelor de tradiție bizantină și orientală. « Puterile », « stăpînile » și « domniile »* sînt înfățișate însă sub aspectul unor figuri feminine, înveșmîntate în tunici lungi, albe de stil și în zbor sau plutind în văzduh. Ne poartă către exemple bizantine din Apus, cupola bazilicii San Marco din Veneția, de pildă.

Cînd monumentul, lipsit de cupolă, are o calotă sferică în centrul bolții, temele folosite în decorul celei dintii se văd reproduse, în limitele spațiului disponibil, pe suprafața dată: în centru, bustul lui Cristos; în pandantivi, evangheliștii. Îngerii, heruvimii, serafimii, proorocii și apostolii nu apar totdeauna, sau sînt repartizați pe suprafețele învecinate ale bolții.

Baza cupolei oferă în unele biserici locuri interesante de zugrăvit: timpane (în afară de cele aflate în toate monumentele), intradosul și fețe de arc etc. (în țările române, cu deosebire în Moldova). Temele se leagă, în principiu, de acelea ale bolții naosului.

Absida altarului

Bisericile de plan rectangular, cu sinuri sau fără sinuri (abside laterale), sînt în marea majoritate a cazurilor « orientate » (clădite pe un ax longitudinal apus-răsărit). « Căpătiul », așezat la răsărit, este poligonal sau circular. Închis spre apus de un perete de zid sau de lemn, împodobit cu icoane și prevăzut cu uși (timpla), formează încăperea numită absida de răsărit sau absida principală (pentru a o deosebi de absidele laterale cînd monumentul are « sinuri »). În lăuntru ei se află altarul (« sfînta masă »), termen care dă loc la confuzii. Altarul amintește « mormîntul lui Cristos » și adăpostea în bisericile din epoca paleocreștină « trupul sfîntului » pentru a cărui cinstire s-a înălțat edificiul.

Absida princială (absida de răsărit) prezenta, pe vremuri, două fride săpate în peretele ei. Una, așezată la miazănoapte, a purtat numele de « prothesis » sau fridă a proscomidiei; cealaltă, aflată la miazăzi, păstra obiecte bisericesti necesare cultului (vase, smîrnă, tămîie, vin, untdelemn, clește de foc etc.). Firidele s-au transformat, în edificii de proporții mai mari, în încăperi anexe**. (Explicarea simbolică o găsim la Simion Thessalonicianul.)

Din punct de vedere arhitectonic, absida principală oferă decoratorilor emiciclu — perete de formă circulară (în interior) — și bolta. Aceasta din urmă e formată, indeobște, dintr-o suprafață concavă, emisferică, numită calotă sau concă și prelungită citeodată cu un semicilindru longitudinal. Anexele, proscomidia și diaconoconul, cînd sînt relativ spațioase, prezintă și ele pereți semicirculari și demicalote.

* Cele nouă cete îngerești: scaunele (tronurile), domniile, începătoriile, stăpînile, puterile, cheruvimii, serafimii, arhanghelii și îngerii.

** Acea a protezei (proscomidiei) se află, în regulă generală, la miazănoapte. La miazăzi, este diaconiconul (vesmintăria). În unele biserici, ordinea este inversată; la Mofeni, de pildă, proteza e la miazăzi.

Decorul pictural al absidelor a evoluat, în cursul istoriei, și s-a inspirat din principii deosebite. La origine, *, în arta paleocreștină, « conca » bolții a fost împodobită în sec. IV, la Santa Pudentiana, în Roma, cu figura lui Cristos. Așezat pe tron și înconjurat de apostoli formează motivul principal. Vederea Ierusalimului și crucea gemată se văd în al doilea plan și în cerul compoziției. La Santa Praxedis și San Marco (Roma), descoperim aceleași elemente principale: Cristos în picioare și apostolii înfățișați simbolic prin oi. Izvorul ilustrației este liturgia morților și apocalipsul. Reprezintă un simbolism triumfal și reapare, cu strălucire, în prima jumătate a sec. VI, la Santi Cosma e Damiano. La Sant'Apollinare in Classe, vedem Schimbarea la față. Cristos este înlocuit de cruce. Apostolii, reprezentați prin oi, și câmpul smălțat de flori al paradisului nu ne depărtează de ideea arătată. De la aceasta au pornit și decoratorii bolții absidale din San Vitale (Ravenna), unde Cristos stă pe globul pământesc, încadrat de doi îngeri. La picioarele lui, iarba cu flori a raiului amintește, ca și cerul de aur și norii de purpură de deasupra, concepția romană. În toate aceste monumente, la Roma și la Ravenna, se văd și citorii, notă deosebit de interesantă.

La Parenzo, în Istria (sec. VI), pictorul s-a inspirat dintr-o concepție nouă. Locul lui Cristos a fost luat de Maria, stând pe tron și purtând pe Cristos; doi îngeri « doritori » (purtători de lance) și doi sfinți cu coroane de flori în mâini o încadrează. Ideea a fost adoptată de Bizanț. La Sf. Luca (Hosios Lucas), în Focida (Grecia), Maria poartă pe Cristos și stă pe tron, singură, pe bolta absidei. Arhanghelii sînt pictați pe arcul absidei (sec. XI). Izvorul temei este ideea de mijlocire a Mariei (intercesiunea) cuprinsă într-o rugăciune de sfîrșit a utreniei, și amintită la începutul slujbei proscomidiei.

Ideea intercesiei este legată de aceea a întrupării lui Cristos din Maria. Din această pricină în multe monumente, în biserica din Stănești (biserica cimitirului), inscripția numește pe Maria, pictată aci ca orantă, « întruparea » (în slava bisericească). În Bulgaria, Maria orantă avînd pe piept, într-un medalion, portretul lui Cristos, împodobește deseori conca (la Boiana și Poganovo, de pildă **).

În Țara Românească, calota absidei e împodobită, de obicei, cu Maria stînd pe tron și purtînd pe Cristos. În biserica domnească de la Argeș, pe lângă cei doi arhangheli care se închină lui Cristos, vedem pe Sf. Nicolae și Ioan Gură de Aur, episcopi***. În biserica cea mare a mînăstirii Cozia, tema de pe calotă este împlinită cu treimea (« cel vechi de zile », încadrat de Cristos și « porumbelul duhului sfînt »), pictată pe suprafața cilindrică longitudinală a bolții. Tot așa la Snagov, paraclisul bolniței din Bistrița (Vilcea), biserica domnească din Tîrgoviște, Căluu etc. În alte monumente, cilindrul bolții este ornat cu praznice (înălțarea, în mînăstirea Govorei; bunavestire, nașterea lui Cristos, botezul, întîmpinarea domnului, la Stănești; înălțarea și învierea, în paraclisul bolniței de la Cozia; nașterea domnului și botezul, la Surpatele; înălțarea și rusaliele, la Gura Motrului etc.).

Într-o a treia serie de monumente, locul acestora este ocupat de serafimi cu ripide sau de prooroci, care încadrează uneori pe « cel vechi de zile ». În Moldova, Maria stă pe tron și poartă pe Cristos pe genunchiul drept sau pe genunchiul stîng. E încadrată de doi arhangheli, sau de

* Vedenia lui Ezechiel (1, 5—22; 26—28) a format tema celui mai vechi decor.

** În mînăstirea Vatopedi, de la Athos, bolta absidei arată *Înălțarea*; tot așa, la Pantanassa (Mistra), regăsim astfel concepția de la Sant' Apollinare in Classe (Ravenna).

*** La Boiana, în afară de îngeri, sînt patru « sfinți părinți » ai bisericii.

doi ori patru îngeri. La Vatra Moldoviței se văd, pe boltă, și portretele lui Ioachim și Ana, părinții Mariei. La sfârșitul sec. XVI și în primii ani ai sec. XVII, decoratorii minăstirilor Sucevița și Dragomirna au pictat înălțarea pe «conca» boltii. În sec. XVII, la Cetățuia lângă Iași, se revine la iconografia tradițională a Moldovei. Iar la Hlincea, se ilustrează imnul liturgic închinat Mariei, și cîntat la sfârșitul canonului, după epiclesă: «Cuvine-se cu adevărat. . .». Suprafața boltii este împodobită în bisericile din sec. XV cu portrete de prooroci în medalioane, la Popăuți, de pildă. Aci au fost pictați doisprezece serafimi cu ripide în jurul Mariei orante. La Vatra Moldoviței, proorocii încadrează tronul hetimasiei și treimea («cel vechi de zile», Cristos și porumbelul sfințului duh»); la fel la Sf. Gheorghe din Hirlău * Sucevița inovează: pe arcele mari ale boltii, treimea este încadrată de acatistul buneinvestiri. La Dragomirna, găsim și pe Cristos, mare preot; iar la Hlincea, în a doua treime a sec. XVII, «sfinți episcopi» încadrează pe Ioan Botezătorul. Se văd și patru teme: nașterea Mariei, bunavestire, rusaliile și Sf. Treime la Mamvri. În Maramureș, picturile boltilor ruinate de vremei au fost refăcute în majoritatea cazurilor. Distingem totuși stăruința cu care s-a făcut loc Sf. Treimi și «figurilor» acesteia; proorocilor și patriarhilor.

Deosebind liniile mari și principiul decorurilor aflăm că bolta absidei principale a fost rezervată, la origini, lui Cristos și scenelor inspirate din apocalips, liturghia morților și «parusia» (a «doua venire» a lui Cristos). Începînd din sec. VI, Cristos, cetele îngerești, patriarhii, proorocii, apostolii și episcopii (biserica) au trecut în cupola centrală a monumentului. Locul lui Cristos a fost ocupat de Maria. Pictată în picioare sau pe tron, ca o regină, potrivit cuvintelor liturgice din slujba proscomidiei («Regina a stat de-a dreapta ta, îmbrăcată în veșmînt de aur. . .»), evocă ideea intercesiunii (a mijlocirii) legată de parusie. Într-un alt înțeles, decoratorii amintesc întruparea lui Cristos. Din această pricină, Maria poartă pe Isus pe brațul stîng, pe brațul drept sau pe genunchi; de fiecare dată, cu anume nuanțe de diferențiere. Pe brațul stîng, purtat, Cristos este duios apărat de mama sa; pe brațul drept, prezentat, este oferit jertfă de mama îndurerată «ca să se plînească scripturile». Cristos, ținut cu amîndouă mîinile, în picioare ori pe genunchi, de Maria stînd pe tron, amintește închinarea magilor și omagiul credincioșilor (inspirat din acela pe care îl aduc supușii suveranului lor). Arhanghelii, îngerii, proorocii și episcopii, zugrăviți pe suprafața liberă (pe concă și sub aceasta) și pe cilindrul longitudinal, se explică ușor. Cei dintii derivă dintr-o temă veche paleocreștină, «majestas domini», inspirată din ceremonialul curții imperiale: se închină lui Cristos, «împăratul cerurilor». Îngerii, la «facerea lumii», priveau pe Dumnezeu «cînd semăna luceferii». Ei sînt pretutindeni garda lui. Proorocii sînt pictați în legătură cu ideea întrupării lui Cristos («de la duhul sînt și din Maria»), pe care au vestit-o cu atîta vreme înainte. Treimea este figurată fiindcă jertfa liturgică «este oferită Sf. Treimi laolaltă». Scenele evanghelice (bunavestire, învierea, înălțarea, rusaliile) sînt inspirate din liturghii și ilustrează «anamneza» (comemorarea).

Este interesant să observăm că decoratorii se inspiră, începînd din sec. XII, din ce în ce mai mult din liturghie. Temele ilustrează, uneori literal și cu multă îngrijire, ideea jertfei «fără sînge», riturile

* Biserica episcopală din Roman a fost decorată către mijlocul sec. XVI. Încoronarea Mariei, scenele din biblie și ilustrația rugăciunii domnești (tatăl nostru) care se văd pe bolta absidei principale, înfățișează însă picturi tirzii.



PROOROCUL ZAHARIA, pictură murală, sec. XIII (Brontochion, Mîstra). (GM)

PROOROCUL ARON, pictură murală, sec. XV (Pantocrassa, Mîstra). (GM)



PROOCUL ILIE,
icoană 1795, Țara Ro-
mânească (Muzeul de
artă a Republicii).

PROOCUL ILIE,
pictură murală, sec. XV
(Sfintele, Suceava).

PROOCUL ILIE,
icoană pe sticlă, sec.
XIX (Transilvania).





APŢOSTOLII PIETRU
ŞI PAVEL, mozaic,
sec. V (Mausoleul
Galei Placidia, Raven-
na). (M)





APOSTOLI, mozaic, sec.
VII (Biserica lui Neon,
Ravenna).

APOSTOLI, mozaic,
sec. VI (Biserica
Arienilor, Ravenna), (M).

APOSTOLI (Înălțarea),
mozaic, sec. X (Sf. Sofia,
Salonic), (M)







EVANGHELISTUL
MATEI, mozaic, sec. VI
(basilica San Vitale,
Ravenna). (M)

SF. PETRU ȘI DAMI-
AN, mozaic, sec. VI
(basilica Sântii Cosma e
Damiano, Roma). (M)





APOSTOLUL ANDREI, detaliu, pictură murală, sec. VIII (Sfânta Maria Antica, Roma). (M).

APOSTOL (Judecata din urmă), pictură murală, sec. XII (catedrala Dmitrievski din Vladimir, U.R.S.S.). (M)

APOSTOL, detaliu, mozaic, sec. XIII (biserica San Paolo fuori le mura, Roma).





DIN «FAPTELE» APOSTOLULUI PAVEL, mozaic, sec. XII (Capela Palatină, Palermo). (M)
EVANGHELISTUL MATEI LITURGHISIND, pictură murală, sec. XIII—XIV (Streiu). (IDS)





APOSTOLUL PI-TRU, pictură murală, sec. XV (Zemen, Bulgaria). (Gr)

DOI APOSTOLI (din cei 70), pictură murală, sec. XV (Pavlanovo, Mireia). (GM)

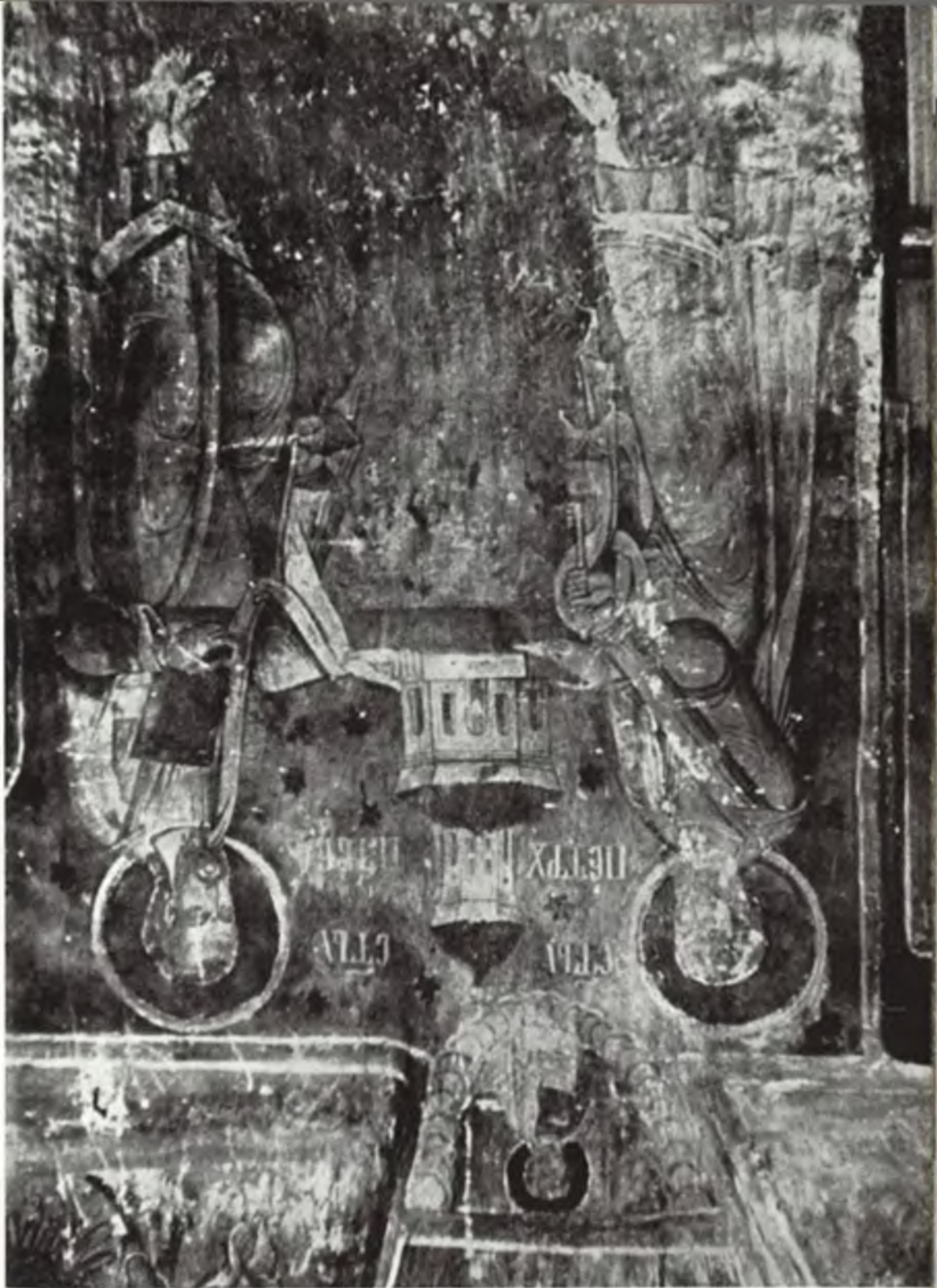


APOSTOLUL PETRU, pictură murală, sec. XV (Zemen, Bulgaria). (Gr)

DOI APOSTOLI (din cei 70), pictură murală, sec. XV (Pantanova, Mitra). (GM)







APOTHELI PIERRE: ST PAVLE, pierre mariale, sec. XVIII de. Sinozar des Sècle Impèrial. (LVI)





MAICA DOMNULUI, mozaic, sec. XII (Sf. Maria și Donato, Murano). (M)

MAICA DOMNULUI PURTÎND PE ISUS, doi arhangheli, mozaic, sec. XII (San Giusto, Triest), (M)





MAICA DOMNULUI PURTÎND PE ISUS, pictură murală, sec. XIV (biserica domnească, Argeș).

MAICA DOMNULUI PURTÎND PE ISUS, doi arhangheli, pictură murală, sec. XV (Pantanassa, Mîstra). (GM)

MAICA DOMNULUI PURTÎND PE ISUS, arhangheli, pictură murală, sec. XVI (Ilmor).





MAICA DOMNULUI PURTÎND PE ISUS, arhangheli, pictură murală, sec. XVI (Humor)





liturgice și rugăciunile tainice. Aceasta cu deosebire în Balcani, apoi în Țara Românească și în Moldova. În minăstirea Dobrovăț, decorată în prima jumătate a sec. XVI, Maria apare în bolta absidei principale, în legătură cu intruparea lui Cristos și jertfa liturgică. Înțelesul temei este explicat de inscripția în slava bisericească pe care o citim la partea inferioară, sub concă: « Ceea ce ești masă preacurată a pîinii vieții, care s-a pogorit de sus pentru milă și a dăruit lumii viață nouă. . . ». Textul este luat din rînduiala împărtășaniei. « Pîinea vieții » este Cristos. « Masă preacurată » este mama care l-a purtat, cum poartă « sfînta masă » « trupul » și « sîngele », sub chipul pîinii și vinului.

Numeroase teme secundare, inspirate din vechiul și din noul testament sau din liturghie (« typi și antitypi ») * formează un cortegiu și împlinesc ori explică tema principală. În legătură cu Maria, vedem astfel părinții și scene din viața ei; în relație cu liturghia, ilustrații literale și « figuri », prezentate în ordine sau împrăștiate, se văd la partea superioară a emiciclului, pe bolțile și pereții proscomidiei și diaconiconului. În unele regiuni, în Transilvania, Maramureș și Țara Românească sînt zugrăvite și pe fața de răsărit a tîmplei (aceea dinspre « sfînta masă »).

În mai multe monumente românești, datate din sec. XVIII și prima jumătate a celui următor (datele privesc pictura murală), Sf. Treime, înfățișată prin Dumnezeu-tatăl, bătrîn cu barbă albă, Cristos și porumbelul simbol al Sf. Duh, incoronează, în înaltul cerului, pe Maria. Icoanele pe lemn și stampele au răspîndit tema încoronării Mariei, care ne întîmpină cu deosebire în Transilvania. Tema nu se întîlnește la Bizanț și nici în Orient. Este proprie Apusului. (Are drept izvor versete din Cîntarea cîntărilor.)

În Apus, tema e înfățișată începînd din sec. XIII. Într-un basorelief de la Senlis (Franța) vedem pe Maria de-a dreapta lui Cristos, cădită de îngeri cu făclii aprinse în mîini. Poartă coroană pe cap, și Cristos o binecuvîntează. La Notre-Dame din Paris, Maria este încoronată de un înger venit din cer. Cristos o binecuvîntează și-i oferă un sceptru înflorat. Prooroci, sfinți, și îngeri sînt jur împrejur (« curtea reginei cerului »). Sculptura din catedrala Parisului datează din 1220. Cître 1250, în catedrala de la Sens, Auxerre și Reims, Cristos însuși incoronează pe mama sa. Sub acest aspect, încoronarea Mariei este zugrăvită și la noi, în Moldova, pe pereții exteriori ai unor biserici minăstirești, la Sucevița, de pildă. Tema a putut fi acceptată, fiindcă amintea o tradiție bizantină, și anume binecuvîntarea coroanelor împărațești. În legătură cu aceasta din urmă, relevăm coroana pe care o aduce un înger și o pune pe capul lui Mihai Viteazul în portretul ctitoricesc din minăstirea Căluu. Îngeri binecuvîntînd coroana se văd și în sec. XV. Un înger, într-adevăr, incoronează pe Sf. Paraschiva, la Dolheștii-Mari, și aiurea. Un text bisericesc foarte cunoscut cuprinde apoi cuvintele lui Cristos: « Să-mi fii credincios pînă la moarte și-ți voi da ție cununa vieții ».

Incoronarea Mariei s-a bucurat de mare răspîndire și din pricina cultului marial și teologiei apusene, înflorite după sinodul de la Trident. În biserica noastră și în iconografia tradițională rămîne însă un element străin.

Patru teme importante formează temeiul decorului pictural al peretelui absidei principale: *cortul mărturiei, mielul lui Dumnezeu, Împărtășirea apostolilor și sfinții episcopi încadrați de sfinții diaconi.*

* « Typi » sînt faptele anterioare intrupării lui Cristos. « Antitypi » sînt cele vestite în vechiul testament și petrecute în noul testament. « Vechiul testament e umbra celor ce au să vie (skia tōn mellonton); « trupul e în Cristos . . . iar umbra lui îl precedă » (Pavel, 2, 17).

Cortul mărturiei

Este o « figură » a Mariei și a întrupării lui Cristos. Tema se leagă de ceremonii liturgice și de liturghia lui Vasile cel Mare. Amintește tabernacolul evreilor și sărbătoarea « corturilor ». Cel dintii este cortul în care se adăpostește Iehova în mijlocul poporului său. Este numit « al mărturiei » pentru că cuprindea tablele legii, care se cheamă « mărturie ». În « Ieșire » este descris în capitolele 26, 27 și 28. Era format din două părți: tabernacolul propriu-zis (cortul mărturiei) și o piață (ogradă) închisă cu pereți de scinduri (de salcîm). Interiorul cortului era împărțit în două, prin mijlocirea unui vâl de in, colorat cu purpură și împodobit cu heruvimi brodați. În față, « sfînta » era masa « punerii înainte » (piinile), candelabrul și altarul miresemelor. În fund, în « sfînta sfîntelor » era « arca alianței ». Patru inelitori apărau tabernacolul. Cea dintii era de in și brodată cu heruvimi; cea de-a doua de păr de capră, cea de-a treia din piele de berbec, vopsită cu roșu, și cea de-a patra din piele de « dugong » (un mamifer marin din arhipelagul indian). Cortul mărturiei era « casa lui Dumnezeu ». Heruvimii formau curtea lui cerească. Era, în al doilea rînd, locul unde « domnul » se întilnea cu Moise și cu Aaron ca să le vorbească. În sfîrșit, se numea al mărturiei, fiindcă se păstra acolo decalogul, dovada voinței dumnezeiești. Fiecare obiect înfățișa un simbol. Arca alianței era o cutie mare de lemn de salcîm, îmbrăcată cu plăci de aur, și menită să păstreze tablele legii, urna de aur cu mană și bățul lui Aaron, care înflorise. Închipuia, în cugetarea creștină, pe Dumnezeu întrupat, Maria și biserica. David a dănuțit în jurul arcei care avea înăuntru tablele legii; Isaia a dănuțit și el (dans liturgic), tot aci, fiindcă Maria a « luat în pîntece » pe Isus, « moștenitorul legii ».

Candelabrul (sfeșnicul) cu șapte ramuri avea șapte candelă de aur pe care un preot le pregătea în fiecare dimineață și seara, la vremea cînd se aprindea tîmnia pe altarul miresemelor. Așezat în « sfînta », simboliza mai multe lucruri; cele șapte zile ale facerii lumii, în primul rînd. Piinile « punerii înainte » stăteau pe o masă de lemn de salcîm îmbrăcată în aur curat. Erau făcute din lamură (floare) de făină, și erau în număr de douăsprezece. Simbăta, preoții le mincau și se aduceau altele în locul acestora. Piinea închipuie hrana sufletului. Proorocul Elisei « a înmulțit-o » și a hrănit o sută de oameni cu douăzeci de piini de orz. Cristos a « înmulțit-o » cu prilejul prediciei de pe munte. Sărbătoarea tabernacolelor ținea șapte zile și începea în primele zile ale toamnei, după sărbătoarea iertării păcatelor. Înfățișa o « mulțumită », după strîngerea recoltelor. Se aduceau jertfe, doi berbeci, patrușprezece miei, lamură de făină și un țap. Se ofereau, totodată, frunze de lămii, de palmieri, de mirt și salcie. Se înălțau colibe în amintirea petrecerii evreilor în pustiu, fiindcă de fapt despre aceasta era vorba în sărbătoarea corturilor.

În sinagoga de la Dura-Europos, pe malul Eufratului, au fost descoperite și lămurite picturi murale datate dintr-o epocă greu de determinat și restaurate pentru ultima dată înainte de mijlocul sec. III e.n. Sînt ilustrate mai multe teme, printre care templul, arca alianței și cortul mărturiei. Templul este în fund; pe laturi, vedem douăsprezece corturi și, în pragul fiecăruia, un orant în picioare. În centrul scenei și în primul plan, apare Moise, lingă un bazin, cu « varga » în mînă. Douăsprezece riuri se desfac din bazin și se îndreaptă, cîte unul, spre cele douăsprezece corturi. Pictorul a ilustrat aci sărbătoarea apelor, legată

de aceea a corturilor. Într-o a doua scenă, Aaron înveșmîntat într-o mantie brodată și cu ephodul pe piept, apare în picioare lingă altarul jertfelor. Un levit se pregătește să jertfească un taur. Mai departe, pe pereți, se văd sfeșnicul cu șapte ramuri, arca alianței și alte teme legate de istoria acesteia. Picturile de la Dura-Europos sînt cele mai vechi privitoare la cortul mărturiei și la tema pe care o studiem*.

Cortul mărturiei este descris în epistola către evrei a apostolului Pavel (9, 1—6; 12, 20—24). Partea privitoare la acesta este cuprinsă într-o slujbă închinată Mariei și se citește înainte de evanghelie. Lămurște darurile și jertfele și amintește răsăgnirea lui Cristos și împărășania.

În bazilica Protaton, la Karies (Athos), vedem cortul și, pe altar, tablele legii și o amforă. Moise și Aaron, zugrăviți din față, stau în picioare de o parte și de alta a « sfintei mese ». În trapeza de la Chilandari, Moise și cu Aaron cădesc. Portretul Mariei este brodat pe învelitoarea altarului. Cortul mărturiei e pictat în mai multe biserici de la Athos, dar nu apare nicăieri atît de frumos și în amănunte zugrăvit ca în biserica domnească de la Argeș. Aci, altarul este păzit de doi serafimi. Pe învelitoare are portretul Mariei fără Isus. Pe masă sînt zugrăvite două sfeșnice, cutia de mană și o amforă, toate de aur, cizelate și împodobite cu pietre scumpe. Moise și Aaron, înclinați adînc în fața altarului, cădesc, ținînd fiecare în mîna o cutie de aur, numită pyxidă, destinată să cuprindă tămîia. Poartă costume liturgice, tunici brodate, brîie, și o pelerină verde prinsă la gît. Aaron are capul acoperit de un fel de mitră, la partea superioară, în dosul cortului, sînt zugrăviți proorocii Isaia și Eremia, fiecare cu un pergament desfășurat în mîini (inscripțiile sînt șterse). Doisprezece regi, purtînd coroane pe cap și împărțiți în două cete, se îndreaptă, din stînga și dreapta, către « sfînta masă ». Sînt înveșmîntați în tunici albastre, roșii sau verzi și « loroii » brodate și împodobite cu mărgăritare. Țin în mîini amfore de aur cu două torți, sau pyxide ornate cu mărgăritare și pietre scumpe.

Tema reappare, în Țara Românească, în biserica cea mare a minăstirii Cozia; la Govora, Surpatele, în biserica domnească de la Tîrgoviște, la Căluuiu; în biserica Doamnei din București și în aceea a Adormirii Maicii Domnului din Rîmnicu Sărat. În Moldova, cele mai frumoase exemple se văd în minăstirile Sucevița și Dragomirna. În Serbia, cele mai alese sînt cele din Gračanica (1321) și Lesnovo (1349). Tema este inspirată, se pare, și dintr-un vechi rit liturgic de origine constantinopolitană. La Bizanț, după văhodul cel mic și cîntarea isodikon-ului, patriarhul și împăratul cădeau împreună altarul. Regii care aduc daruri amintesc, la rîndul lor, ofranda triburilor lui Israil.

În minăstirea Snagov, picturile murale au fost restaurate în mai multe rînduri. O scenă zugrăvită în absida anexă de miazănoapte, se leagă din punct de vedere iconografic, de sec. XIV și de decorul original al monumentului. Înfațîșează cortul mărturiei. Pe altar vedem « sfintele vase ». Moise ține tablele legii în mîna stîngă. Cu cornul de rugăciune legat pe frunțe, a fost zugrăvit, în picioare, la dreapta acestuia. În stînga, e Aaron; Maria orantă, cu Isus pictat pe pieptul ei (într-un medalion), apare la partea superioară a scenei. Jos, în primul plan, vedem pe Nadab și Abiud, înveșmîntați ca episcopi și cu cădelnițe în mîini. Culcați la pămînt, fără suflare, ei amintesc și ilustrează un text din Levitic (10, 1—5).

Cortul mărturiei este zugrăvit pe peretele absidei principale în legătură cu Maria și întruparea lui Cristos. Aceasta în primul rînd.

* Zaharia, 14, 8—10; 16—19.

Într-un al doilea înțeles, el izvorăște din liturghie. În multe monumente, în genere în cele de tradiție zisă « cretană », tema este înlocuită de « liturghia ingerească ». În relație directă cu liturghia, și înfățișând un « rit » (act, ceremonie), stă cea de-a doua temă principală: « mielul lui Dumnezeu » (Ioan, 1, 29). Din Isaia și din evanghelie, « mielul lui Dumnezeu » a trecut în liturghii. Este pomenit în slujba proscomidiei și în ritul « melismos » (merismos) care precedă împărțirea.

În primele timpuri ale creștinătății avea loc « ospățul cel sfânt ». Este descris în evangheliile și de apostolul Pavel *. Ceremonia ne este cunoscută prin texte din sec. I și II **. Ospățul euharistic a fost legat, în pictura catacumbelor, de mîntuirea lumii, înfățișată în teme din noul testament (bunavestire, botezul lui Cristos, învierea lui Lazăr). Se văd scene de ospete. Exemplul din Capella Graeca datează din prima jumătate a sec. II. În jurul unei mese în formă de potcoavă, pe care sînt așezate mîncăruri, un pește și coșulețe cu pline, stau șapte comenseni. Personajul cel mai de seamă este așezat în colțul din dreapta, la locul de cinste. El rupe plînea. Ritul poartă numele de *fractio panis* și e asociat amintirii cinei celei de taină și împărțășaniei. În catacomba Karmuz, lângă Alexandria, în absida numită *Cella memoriae*, se păstrează picturi deosebit de interesante. Datează din sec. III și arată ospățul euharistic, înmulțirea pîinilor și a peștilor. Cristos apare între apostolii Petre și Andrei. O scenă anume cuprinde trei credincioși stînd la masă culcați pe canapele și mîncînd cum era obiceiul în antichitate. O inscripție grecească ne lămurește că aceștia « mîncă evloghiile lui Cristos ». Cuvîntul evloghie e folosit de Pavel cînd vorbește de « singele domnului ». Sf. Chiril numește cu același cuvînt plînea și vinul euharistiei. Picturi din hypogeul Lucinei, la Roma (sec. II), arată pe masă pește, pîinile și vinul euharistic. Bazilicile Romei, în sec. IV, V, VI și VII, sînt împodobite cu picturi murale (deseori în mozaic) în care apare un miel în rai înconjurat de animalele din vedenia sf. Ioan. Tema este inspirată din apocalips, și așa o vedem la Santi Cosma e Damiano, San Paolo Fuori le Mura, în baptisteriul din Latran etc. Este vorba, ca atare, de un alt izvor de inspirație, care a rămas drag Apusului. San Vitale din Ravenna este însă un monument bizantin, legat de Constantinopol. Pe boltă, în vecinătatea arcului triumfal vedem aci un miel, pictat într-un medalion, înconjurat de îngeri și de apostoli. Jertfele lui Avraam, Avel și Melchisedec, « figuri » din vechiul testament ale jertfei euharistice, definesc caracterul liturgic al temei.

Deosebim două înțelesuri ale temei « mielul lui Dumnezeu ». Cel dintîi izvorăște din apocalips, și va fi studiat într-altă parte: cel de-al doilea este mielul, simbol liturgic al jertfei lui Cristos. Ca atare, se leagă de două rituri, al proscomidiei și merismos-ului. În acest de-al doilea înțeles, apare figurat în monumentele de artă ale Bizanțului și Orientului sub două înfățișări: un miel alb cu capul (uneori) înconjurat de nimbul circular și cu crucea sprijinită pe trupul său; Cristos așezat pe « sfîntul disc » și adăpostit de stea (asteriscos) și un procvăț.

Cea dintîi înfățișare a fost interzisă de sinodul « In trullo ». A stărui totuși în monumente balcanice, la Peruștița, în Bulgaria, de pildă, și în bisericile moldovenești, decorate la sfîrșitul sec. XV și în cel următor. Cea de-a doua, de ordine strict dogmatică, caracterizează arta bizantină

* Luca 22, 19; Marcu, 14, 22; Matei, 16, 26; Pavel, *Epistola 1 către corintieni*, 3, 23—38.

** Climent, *Epistola 1*, 59, 61. Justin, *Apologia*, 1, 6, 1, 65.

și marea majoritate a picturilor murale din țările de tradiție constantinopolitană, saloniciană și românească. Într-un număr de opere de artă, «mielul lui Dumnezeu» este numit și Cristos mort, coborît de pe cruce și așezat pe «piatra» roșie de la Efes, sau pe giulgiul său. Așa îl vedem pe celebra lucrare în smalt «Stroganov», executată în Rusia în sec. XII. Doi îngeri înclină aci ripide deasupra lui Cristos mort, iar inscripția ne lămurește că e vorba de «Isus Cristos culcat» (pe piatra lui de mormînt) și «împărțit». Pe renumitul epitaf de la Ohrida, lucrat pe vremea împăratului Andronic al II-lea Paleologul, Cristos mort se odihnește pe lespeda funerară. Doi îngeri închină ripidele deasupra lui. În colțurile epitafului sînt brodate simbolurile lui Matei, Luca și Ioan; al lui Marcu este înlocuit cu un altar la care slujesc Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur, episcopi. Pe «sfînta masă» este Cristos copil așezat pe disc, și potirul liturgic.

Broderia ilustrează jertfa euharistică (amnos). În biserica domnească Sf. Nicolae de la Argeș (sec. XIV), Cristos mort se odihnește pe piatra mormîntală. Are trupul și capul învelite cu giulgiul. Un baldachin cu colonete, asemenea acelor ce se văd în multe biserici deasupra «sfîntei mese», lămurește scena. Vedem de altfel și perdelele care închideau, pe vremuri, în anumite momente ale liturghiei, altarul. Doi îngeri închină ripidele; alții înalță sfeșnice și vase de aur din care se ridică fumul de tămîie. Tema ilustrată este «mielul lui Dumnezeu». La Evangelistria, la Mistra, monument decorat tot în veacul al IV-lea, Cristos apare în picioare în potir. Alături de acesta sînt pictați un inger preot și un inger diacon.

Monumentele, vom cita pe cele mai de seamă, ne ajută să pricepem lucrurile. La Ljuboten în Serbia, Isus Emmanuel e pe bolta proscomidiei. Pe perete vedem discul în care e culcat Isus copil. Doi «sfînți episcopi» se apleacă deasupra lui, iar cel din dreapta împinge copilul cu copia. În Capela palatină din Palermo și la Dafni, lângă Atena, pictorii s-au inspirat din cuvintele lui Ioan Botezătorul. În cel dintîi monument acesta din urmă se îndreaptă către Maria care ține în brațe pe Cristos. Pergamentul desfășurat din mîinile sale poartă vorbele «Iată mielul lui Dumnezeu». În Moldova vedem un miel alb în cadrul ferestrei de la răsărit; dedesubtul lui e pictat Cristos culcat pe disc. La Bălinești (1499), Isus copil pe disc, acoperit de procovăț, e pe «sfînta masă», încadrat de evanghelie și potir. La Părhăuți (1522), Isus copil pe disc este acoperit de stea și de procovăț. Doi îngeri și un serafim sînt pe laturi, iar alți serafimi și îngeri cu ripide implinesc scena. La Humor și la Vatra Moldoviței (prima jumătate a sec. XVI), aflăm din nou un miel în locul lui Cristos. La Voroneț, Isus pe disc adăpostit de stea și de procovăț este păzit de arhanghelii Mihail și Gavril, purtători de ripide. Într-o icoană din biserica din Rădășeni, Ioan Botezătorul poartă pe Cristos culcat în disc. Este vorba de o temă frecventă în arta rusă de la sfîrșitul sec. XVI și de o întînire tîrzie.

Tema «mielul lui Dumnezeu», sub o înfățișare ori alta, a fost pictată pe peretele absidei principale sau la proscomidie. În cel dintîi caz, în legătură cu merismos-ul; în cel de-al doilea, pentru a ilustra ceremonia care se săvîrșește la proteză, și pe care am descris-o. În absida principală, subiectul a fost, de obicei, ilustrat în bolta și pe laturile ferestrei de la răsărit; uneori, sub aceasta. De la o vreme, și anume din sec. XVII, decoratorii l-au legat de absida anexă (proteza sau proscomidia). Aci au găsit mijlocul să-l dezvolte și să-l explice. A fost astfel despărțit de celelalte două teme esențiale, împărțășirea apostolilor și episcopii. Suprafețele reduse pe care le-au avut de cele mai multe ori

la îndemină, desfășurarea primită de tema cortului mărturiei sau de cele dintii și înmulțirea « figurilor » liturgice, explică greutatea picturilor și soluția la care au fost nevoiți să se oprească.

Împărtășirea apostolilor

Se petrece « în ceruri », unde aceștia din urmă liturghisesc cu Cristos, « mare preot ». În liturghiile de rit bizantin, când slujește un arhiereu și se ajunge la ceremonia împărtășirii, acesta ia de pe disc părticica însemnată cu literele XC. Cu ajutorul « copiei » o împarte în atâtea bucăți câți liturgisitori (preoți și diaconi, ori arhierei, preoți și diaconi) se află. Se închină către toți, « își cere iertare » și se împărtășește cu părticica rezervată lui. Cheamă apoi pe preoți și pe diaconi. Aceștia se prezintă la rând, în ordinea ierarhică, și primesc pe mîinile așezate una deasupra celeilalte, în chip de « tron », « sfîntul trup » rezervat fiecăruia. Episcopul și coliturgisitorii mîincă « sfîntul trup », după ce au recitat în taină și rugăciunea lui Ioan Gură de Aur urmată de o a doua. Ia în mîini potirul și procovățul (acoperitoarea lui). Bea de trei ori, își șterge buzele cu vîlul și sărută potirul. Îl întinde apoi preoților și diaconilor, care beau dintr-însul. Picturile ilustrează ritul.

Izvorul temei trebuie căutat în comentariile lui Ioan Gură de Aur și ale lui Chiril asupra epistolei către evrei a apostolului Pavel (8, 1; 5, 5—6).

Una din cele mai vechi înfățișări ale împărtășirii apostolilor este aceea de la Karmuz lângă Alexandria. Pe pyxida din Cartagina, aflată în muzeul din Livorno, Cristos este așezat la centru și are două coșuri pline cu piine cu picioarele sale. Șase apostoli întind mîinile, acoperite de mantie, ca să primească piinea pe care le-o dă Cristos. În catedrala din Serres (Macedonia), Cristos este pictat de două ori, la stînga și la dreapta altarului. În dreapta, ține discul în mîna stîngă și, cu dreapta, dă « sfîntul trup » apostolului Petre care-l primește pe mîinile încruciate în chip de tron. În stînga, Cristos dă « sfîntul sînge ». Pictura datează din sec. XI. La Queledjar, în Capadocia, altarul împodobit cu pietre scumpe este adăpostit de baldachin (ciborium). Cristos este figurat ca în exemplul precedent. În stînga și dreapta, vin spre el cei doisprezece apostoli. O inscripție cuprinde cuvintele: « Luați mîncăți, acesta este trupul meu ». La Sf. Sofia din Kiev, vedem, pe altar, discul și steaua. Cristos, înveșmîntat după moda antică a Siriei, e pictat de două ori: în dreapta dă « piinea » apostolului Petre, care e urmat de alți cinci apostoli; în stînga, « vinul » altor șase. Inscriptiile grecești dau cuvintele euharistiei (« Luați mîncăți. . . »; « Beți dintru acesta toți, acesta este sîngele meu. . . »). La Sopočani (sec. XIII), în Serbia, întîmpinăm aceeași dispoziție. În biserica domnească din Argeș (sec. XIV), un altar mare, adăpostit sub « ciborium », apare în centrul scenei. Cristos în veșmînte antică e pictat de două ori, în stînga și dreapta « sfîntei mese ». Îngeri diaconi cu ripide împodobite cu chipuri de serafimi, sînt lângă el. Apostolii formează două cete. Compoziția amintește împărtășirea apostolilor din Staro Nagorično (Serbia). La Studenița, în biserica lui Milutin, sînt două altare și Cristos pictat de două ori și de fiecare dată cu doi îngeri diaconi lângă el. În biserica Brontochion de la Mistra, fondul arată un zid și o colonadă. Cristos, în veșmînt antic, dă să bea din potir primului apostol; ceilalți, grupați în adîncime, își așteaptă rîndul. La Peribleptos au fost zugrăvite două edicule în colțurile scenei și un ciborium cu stilpișori bogat împodobiți în dosul altarului. Cristos

dă « piinea » apostolilor. O a doua scenă, compusă aproape în același timp, ilustrează împărțirea cu « vinul ». Într-un al doilea grup de monumente, Cristos apare în veșminte de episcop. La Dečani, de pildă (sec. XIV), el poartă saccos și e cu capul gol. Arhitecturi bogate, un portic cu arhitravă și coloane cu capitele bogat împodobite, formează fondul. Deasupra acestora se văd stofe scumpe întinse pentru împodobire, așa cum era tradiția în Orient și a rămas în Apus, de-a lungul evului mediu și pînă astăzi. La Cucer, Cristos este tot în veșminte de episcop. La Ravanița, în sec. XV, poartă, în afară de saccos, epitrahilul și omoforul. Episcop este pictat și la Muntele Athos, în paraclisul Sf. Nicolae al Lavrei.

La Bačkovo și Zemen, în Bulgaria, Cristos e înveșmîntat după moda antică; vedem un singur altar.

În Moldova, una din cele mai vechi înfățișări ale temei ne e dată pe o broderie din tezaurul de la Putna, datată din 1481. Cristos, în veșmînt antic, lîngă altar, privește în sus, unde apare Maria orantă, și ține în mîini discul cu pîrticelele « sfîntului trup ». Apostolii ridică fiecare mîna dreaptă. Scena amintește rugăciunea de mulțumită care se recită după împărțire. Picturile murale din bisericile moldovenești așază împărțirea apostolilor, la răsărit pe peretele absidei principale. Sînt pictate, deseori, două scene și în fiecare Cristos și altarul. La Popăuți (sec. XV) arhitecturi bogate formează fondul; cele două altare cu acoperăminte roșii nu poartă nimic. Cristos, îmbrăcat în tunică roșie și mantie albastră, are lîngă el de fiecare dată un înger diacon. La Sucevița, la sfîrșitul sec. XVI sau în primii ani ai celui următor, îngerul diacon cădește. Evangheliarul mitropolitului Anastasie Crimca, împodobit cu miniaturi, cuprinde arhitecturi complicate, ziduri de oraș, o casă cu două rînduri, biserici. Vedem și un cedru sau pin. La altar, Cristos episcop poartă omoforul și mitra, deși arhiereul nu le reia cînd slujește împărțirea, decît la sfîrșitul ceremoniei, în timpul ecteniilor diaconești. Scena este prezidată de « cel vechi de zile » pe care-l vedem, la partea superioară, spre stînga, în nori. Raze aduc binecuvîntarea pe capul apostolilor. Compoziția ilustrează ideea jertfei, adusă Sf. Treimi.

Împărțirea apostolilor e o temă esențială de decor a absidelor principale. Se desfășoară, de obicei, pe primul sau al doilea registru al peretelui de răsărit. În bisericile caracterizate prin ilustrații liturgice organizate și dezvoltate, așa cum sînt cele moldovenești din sec. XVI și XVII și balcanice (sec. XIV—XVII), « figuri » inspirate din vechiul și noul testament împlinesc înțelesul scenei și îl definesc. Tradiția rusă și icoane ale acestei lumi, date din sec. XV și XVI, au introdus complicații și rafinerii de interpretare teologică izvorîte mai ales din imnografie. Acestea au pătruns în Moldova. Ne întîmpină la Sucevița. Principalele « figuri » ne vor ocupa mai departe.

Pe zona inferioară a peretelui absidei principale, tradiția așază din epoci îndepărtate și pînă astăzi, portrete de episcopi și diaconi, în picioare. Din punct de vedere artistic, acestea formează un fel de sprijin al decorului înfățișat pe perete. Istoriceste prezintă o deosebită importanță iconografică. La origine, în arta paleocreștină vedem episcopi pictați pe bolta absidei principale. Amintim, drept pildă, portretul papei Felix al IV-lea în biserica Santi Cosma e Damiano (Roma) și pe acelea ale papilor Symmach și Honorius la Sant'Agnes Fuori le Mura. La Sant'Apollinare in Classe, un episcop orant ocupă același loc. Sînt întemeietorii monumentelor sau donatorii de seamă. În

aceasta din urmă apar însă și alte patru portrete de arhiepiscopi, între ferestre, pe peretele emiciclului. Sînt pictați în interioare luxoase, în veșminte de slujbă și cu pallium. Țin cărți închise în mîna stîngă și binecuvîntează cu dreapta. Firide acoperite de cite o concă, arată palate sau bazilici.

În relație cu hramul monumentului, a fost pictat Sf. Nicolae, în bolta absidei principale, în biserica domnească din Argeș și în alte monumente medievale. În citeva din acestea, datate din sec. XIV, XV ori XVI, în Balcani și în Țara Românească, vedem pe Ioan Gură de Aur în veșmint episcopal. Aceasta în legătură cu ansamblurile liturgice dezvoltate. Ioan Gură de Aur este autorul liturghiei care se slujește în cea mai mare parte a zilelor anului. Monumente tîrzii, din sec. XVII, XVIII ori XIX, așază și alți episcopi pe bolta emiciclului, fără teme și rațiune iconografică.

Locul acestora este ocupat uneori de apostoli, figurați în picioare, portrete prezentate din față sau slujind. Cele mai vechi exemple le-am întilnit în Capadocia, în capela zisă a Sf. Eustațiu. Țin în mîini rotuli sau cărți (codices) și binecuvîntează. Sînt însoțiți de Ioan Botezătorul. Tradiția orientală capadociană a fost urmată în Catalonia spaniolă, la Sant Pere del Burgal și la Esterris de Cardos; și în Italia de miazăzi, la Foro Claudio, lângă Sessa (sec. XI). În acest din urmă monument, printre apostoli apare și un arhanghel cu un glob încununat de o cruce. În Sicilia, la Monreale, cei doisprezece apostoli și doi arhangheli încadrează pe Maria. La Sîntă-Mărie-Orlea, în țara Hațegului, apostolii sînt pictați, la fel, în locul episcopilor. La Streiu, în aceeași regiune, picturi (sec. XIII) îi prezintă citind, binecuvîntînd, ca în cursul unei liturghii. Ioan ține potirul în mînă. Deosebim astfel o tradiție orientală adusă de călugării ordinului Sf. Vasile cel Mare în sudul Italiei și, de aci, sau pe altă cale, pătrunsă în Transilvania.

În marea majoritate a monumentelor de tradiție bizantină, episcopii sînt zugrăviți în picioare și în veșmintele de slujbă, pe ultima zonă a emiciclului. Poartă cărți închise în mîini sau «cartele», pergamente (rotuli) desfășurate, pe care se citesc rugăciuni tainice sau «ecvoneze» (vosglasuri) liturgice. Sînt cu capul gol și, deseori, fără nimb. Coroana (mitra) apare în epoci tîrzii, începînd din a doua jumătate a sec. XVI sau în sec. XVII. Sînt înveșmîntați în feloane brodate cu cruci (polystavria) și au omoforul pe umeri. Pînă în sec. XV, numai doi episcopi poartă saccos (ornat împărătesc acordat la Bizanț, asemenea unei înalte distincții, arhiepiscopului Constantinopolului și unuia ori altuia dintre cei mai distinși arhierarhi). Vedem, de obicei, în saccos, pe Ioan Gură de Aur și Vasile cel Mare. Sînt pictați, în centrul peretelui, de o parte și alta a ferestrei de răsărit. În decursul vremurilor, saccos-ul a devenit comun tuturor episcopilor, în practica liturgică și pe pereții monumentelor.

De interes sînt două fapte: criteriul de alegere a episcopilor figurați și ordinea în care sînt rînduiți. Către mijlocul evului mediu, în sec. XI și XII, aflăm portretele episcopilor doctori, teologi autori de scrieri și învățați. Cu acest titlu, ocupă locul întii Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur și, mai departe pe zonă, Atanasie cel Mare, Chiril al Ierusalimului și Chiril al Alexandriei. Precăderea dată episcopilor doctori, tradiție bizantină, apare în Țara Românească, la Argeș. În Maramureș, deși suprafața îngăduie greu înmulțirea figurilor, vedem pictați numeroși episcopi doctori, dintre care nu lipsește patriarhul Gherman, autorul operei de care am pomenit des, «Istoria eclesiastică» (autor indoios; poate numai ordonator ale textelor care compun

această lucrare). Locul al doilea a fost dat de biserică, « sfinților episcopi luptători pentru credință », lui Nicolae al Myrelor Lyciei și Spiridon al Tremitudiei. Au luptat în cel dintii sinod ecumenic de la Niceea și au făcut « minuni ». Acatistele lor, poeme liturgice populare și de mare răspîndire la Bizanț și în Orient, le pun în lumină, alături de minee, activitatea. O a treia categorie de episcopi este formată din autorii de liturghii hotărîți de tradiție: Vasile cel Mare, episcop doct, căruia i se datorește liturghia ce-i poartă numele, Ioan Gură de Aur, care a organizat, folosind pe cea dintii, liturghia slujită în cea mai mare parte din an; Grigorie, papa Romei (dialogul; Dvoestlov), căruia i s-a atribuit, fără temeiuri clare, liturghia numită « dinainte sfințită ». Rîndul episcopilor autori de liturghii a fost implinit cu episcopi liturgiști, comentatori. Au apărut astfel Simion Thessalonicianul și, în unele monumente din sec. XV, Nicolae Kabasilas, care, cum dovedesc ultimele cercetări, nu a fost episcop. A patra categorie este formată din episcopi « mărturisitori ».

Suprafața de pictat a îngăduit zugrăvirea a patru, șase sau mai mulți episcopi. Au fost aleși, începînd din sec. XIV, cîte doi sau trei episcopi din fiecare categorie. Nu a lipsit niciodată, pînă la începutul sec. XVIII, nici la Bizanț, nici în Orient, Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur. La Dafni aflăm portretul lui Silvestru, Antim, Abercius, Elefterie, Grigore din Agrigent, pe peretele protezei diaconiconului și pe bolta absidei. La Sf. Luca, în Phocida, monument zugrăvit în sec. XI, ca și precedentul, Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur și Grigore au locul întii. Urmează, pe arcade, Grigorie Iluminătorul (al Armeniei), Grigore de la Nissa și cei trei episcopi care au slujit la « Adormirea Maicii Domnului » (după o anume tradiție), Hyerotei, Philotei și Dionisie. La Sf. Sofia din Kiev vedem pe Vasile del Mare, Ioan Gură de Aur, Nicolae, Grigore de la Nissa, Grigore Teologul, Atanasie, Tihon, Metodie, Evloghie, Flavian, Chiril și Policarp. Nicolae are locul de cînstă la dreapta altarului. La San Marco din Veneția, Petre, Marcu, Nicolae și Hermagoras își au portretele în plină lumină. Aceasta în sec. XI, epocă în care au fost preferați, se vede (alături de Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur), episcopi ai bisericilor naționale sau preamăriți de tradițiile regionale. În Capadocia, la Keledjlar, « teoria » episcopilor cuprinde pe Spiridon, Hipatie, Chîprian, Nichifor, Proclu și Ignatie. La Elmale-Kilise, pe lingă Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur și Grigore, iau loc Nicolae și Hipatie.

Diaconi, doi sau mai mulți (după suprafața avută la îndemînă) sînt pictați, la capetele « teoriei »* episcopilor, la miazănoapte și miazăzi, în stihare diaconești, cu orarul, și avînd în mîini cădelniți. Deseori, umărul și brațul stîng le sînt acoperite de văluri brodate (cervele); cu mîna învelită de acestea, țin un fel de boluri metalice sau cutii de aur (pyxide), care cuprind miresme (tămîie, smîrnă). Așa se văd în Capadocia, în Italia meridională. Din sec. VII pînă în sec. XV sau primii ani ai celui următor, se pare, pyxida a fost înlocuită cu chivotul (kivotion) de aur (argint aurit), care are forma unei biserici. Cu chivotul pe umăr, oficiază pînă astăzi în mînaștirile mari moldovenești, diaconii, la privigheri și praznicele împărătești. De obicei au fost pictați diaconii Laurențiu, Ștefan, Roman și Euplos (Euplu). La Dafni, Laurențiu și Euplos sînt pe peretele diaconiconului; Ștefan și Rufin la proscomidie. La Sf. Sofia din Kiev vedem pe Ștefan și Laurențiu, iar în Capadocia, la Elmale-Kilise, Ghereme și Qaranleq-Kilise, citim numele diaco-

* Teorie, șir; înșiruire ori aliniere procesională.

nilor Abib și Aitalas. Cel dintii ține o cruce, iar cel de-al doilea o cădelniță. La Sf. Nicolae din Argeș sînt zugrăviți Ștefan, Roman și Parmena, alături de alții care datează din sec. XVIII. În Serbia lipsesc rar; Ștefan, Roman, Laurențiu și Isaur. Pe Pala d'Oro din San Marco (Veneția), Laurențiu și Ștefan sînt încadrați de Elefterie, Vichentie și Fortunat. La Sf. Petre din Tîrnovo, Demetrian e lingă Filip. Ne-am oprit asupra numelor « sfinților diaconi », pictați în diferite monumente celebre ale creștinătății bizantine și orientale, pentru a arăta că aceștia au fost aleși, în genere, după criteriile tradiționale și regionale. În adevăr, rareori întîlnim diaconii din textele evanghelice*.

Chipul cum sînt figurați diaconii derivă dintr-o tradiție veche orientală, păstrată în monumente din sec. VI și anume din obiceiul de a zugrăvi pe preoții vechiului testament, pe Aron și Zaharia, mai ales, cu cădelnița în mîna dreaptă și cu pyxida de tămîie în mîna stîngă. Către sec. XI, aceasta a fost înlocuită cu o pyxidă care cuprindea « sfințele », și care a luat cu vremea forma chivotului-biserică (în sec. XV apare pe « sfința masă »). Lucrul esențial e că diaconii sînt înfățișați oficiînd. Faptul acesta a atras modificarea temei episcopilor.

În Orient și în Italia meridională, aceștia erau pictați în atitudini liturgice și slujind. Așa-i vedem și la Streiu, în Transilvania. La Bizanț a domnit însă altă concepție și anume aceea a portretelor istorice: episcopii sînt zugrăviți cu fața spre privitor, « spre amintire », așa cum îi vedem în monumente romane (din Roma) și cum sînt înfățișați Justinian și Teodora, încadrați de curtenii lor, la Ravenna. Din sec. XIV înainte, în Balcani și în țările de tradiție bizantină, în Serbia, Bulgaria și țările române, episcopii sînt zugrăviți ușor întorși, din profil: cei de la miazănoapte se îndreaptă către fereastra de la răsărit a absidei principale; cei de la miazăzi, de asemenea. Sînt închipuiți în mers liturgic, procesional. În cadrul ferestrei de răsărit, ori deasupra și pe marginile acesteia, locul este ocupat de tema « mielul lui Dumnezeu » (amnos). Pictorii au legat tema « sfinților episcopi » de aceasta. Așa se petrec lucrurile în monumentele sirbești din veacurile XIV și XV, în cele din Țara Românească și Moldova (sec. XV și XVI). Relația dintre aceste două teme și-a pierdut însă înțelesul în cursul sec. XVIII, cînd « mielul lui Dumnezeu », de multe ori, nu mai este pictat. A rezultat din aceasta și libertatea pe care și-au luat-o pictorii de a nu respecta ierarhia episcopilor, precum și aceea de a-i înveșmînta în chipuri fantaziste.

Textele scrise pe cartele dovedesc, la rîndul lor, ignorarea unui criteriu precis. În adevăr, fiindcă e vorba de ilustrarea liturghiei, acestea urmează să fie formate din citații (rugăciuni « tainice », ecfoneze) care să se urmeze una pe alta, să fie în continuitate. În biserica domnească de la Argeș, acesta e principiul. Remarcăm că aci sînt scrise, în ordine, rugăciuni din liturghia « dinainte sfințită ». În marea majoritate a monumentelor din sec. XV și XVI, citim rugăciuni « tainice » din liturghia lui Ioan Gură de Aur, așezate în ordine, așa fel încît pe cartelul din mîinile episcopului zugrăvit la dreapta ferestrei de răsărit (a absidei) — acesta este locul întîi — apare un text de la începutul liturghiei; pe acela din mîinile episcopului de la stînga ferestrei (locul al doilea), rugăciunea care urmează. Cea de-a treia este scrisă pe cartelul episcopului pictat la miazăzi, lingă cel de la fereastră (locul al doilea),

* Ștefan, Filip, Prohor, Nicanor, Timon, Parmena, Nicolae, Antiohiemul; *Faptele Apostolilor*. Erminia de la Athos numește tot șapte diaconi: Ștefan, Roman, Euplu, Laurențiu, Rufin, Veniamin și Chiril.

rugăciunea care urmează. Cea de-a treia este scrisă pe cartelul episcopului pictat la miazăzi, lângă cel de la fereastră (locul al treilea). Rugăciunea următoare, se citește pe cartelul episcopului așezat în locul al patrulea (lângă cel din stînga ferestrei de răsărit), și așa mai departe.

Decorul absidei principale este format din portretul Mariei, cortul mărturiei sau liturghia îngerească, «mielul lui Dumnezeu», și episcopii. Cea de-a doua și a treia temă pot fi înlocuite cu împărtășirea apostolilor. Un număr de teme de al doilea ordin împlinesc decorul, atunci cînd suprafața îngăduie: portrete, scene evanghelice, luate din evangheliile canonice ori din apocrife, și «figuri» liturgice.

Portretul cel mai des întîlnit este al lui Ioan Botezătorul (Prodromul). În cupola capelei Palatine, la Palermo, poartă un rotulus desfășurat pe care citim cuvintele evangheliei (Ioan, 1, 29—30). La Dafni, în aceeași epocă, este pictat la proscomidie, ca și la Nerezi și Gračanica, în Serbia. Inscripția citată ne explică prezența lui. E în relație cu «mielul lui Dumnezeu» și liturghia proscomidiei. Cînd apare în cupolă, ca la Martorana și în alte exemple, figurează cu titlul de cel din urmă prooroc*. Poartă uneori aripi; în biserica domnească de la Argeș, de pildă, biserica episcopală a lui Neagoe (panoul mural păstrat în Muzeul de artă din București), Dobrovăț, Sucevița și Hlincea (sec. XVI). Aceasta, potrivit unei proorociri a lui Maleahi (cap. III, 1).

Două alte portrete arată pe părinții Mariei, Ioachim și Ana. Sînt zugrăviți de obicei la proscomidie. Fac parte dintr-un ansamblu, uneori dezvoltat, care ilustrează viața Mariei, după evangheliile apocrife. O aflăm în bazilica cimitirului Sf. Valentin, pictată în sec. VII. Scene din viața Mariei apar des în Capadocia, încă din sec. X. Ciclul nu s-a dezvoltat bogat însă decît începînd din sec. XI: în Serbia, la Sopoćani, Arilje și Gradač, în sec. XII și XIII. În acest din urmă monument, istoria Mariei e zugrăvită pe o friză din nartex. Vedem pe Ana, mama Mariei, în grădină, întîlnirea lui Ioachim și Anei la poarta de aur, nașterea Mariei, Ioachim și Ana mîngîind fetița (Maria), Ioachim și Ana care duc pe Maria în fața preoților (întrarea în biserică). În mitropolia din Mistra (sec. XIII), viața Mariei se vede pe peretele de miazăzi al naosului, alături de viața lui Cristos. În Transilvania, la Strei-Sin-Giorgiu (primii ani ai sec. XV), tema împodobește absida principală, după pilda unor biserici din Capadocia (Tokale-Kilise) și altor monumente. La Sîntă-Mărie-Orlea (sec. XIV), în Hațeg, o întîlnim pe peretele de miazănoapte a naosului, în ultima zonă. Pictorul s-a inspirat din protoevanghelia lui Iacov (4, 50,4). Cea mai frumoasă dezvoltare ne întîmpină în biserica Peribleptos, la Mistra (sec. XIV). În biserica cea mare a mînăstirii Cozia apar trei scene: nașterea Mariei, intrarea în biserică și adormirea, toate pe peretele emiciclului, în absida principală. În paraclisul bolniței de la Cozia (1542), nașterea Mariei, intrarea în biserică și portretele lui Ioachim și Ana sînt în absidă pe peretele emiciclului. Biserica domnească din Tîrgoviște datează din 1583. A fost reataurată în 1698. Pe peretele emiciclului, și anume pe cele două zone superioare, se desfășoară o ilustrație bogată; cele 24 strofe ale acatistului bunevestiri. În biserica Doamnei din București (1683), apar șase scene din viața Mariei, în același loc, în Moldova, aflăm scene din viața Mariei în absidele principale ale bisericii episcopale din Roman (mîjlocul sec. XVI) și mînăstirii Sucevița (sfîrșitul sec. XVI, primii ani ai celui următor).

* La Cetățuia, în Moldova, scenele din viața lui Ioan Botezătorul amintesc monumente grecești, biserica din Chrysapha, de pildă.

Un portret lipsește, rar, acela al episcopului Petre din Alexandria, legat de tradiție de cel dintâi sinod ecumenic de la Niceea și de rezistența opusă de el tezei lui Arie. E încadrat într-o scenă care poartă numele de «vedenia lui Petre din Alexandria». Pictat, în genere, la proscomidie, apare în veșmînt episcopal cu mîinile întinse către altar pe care se înalță, în picioare, Cristos, de vîrsta pe care o avea cînd, potrivit legendei, s-ar fi rătăcit de părinți și a fost găsit apoi de aceștia discutînd cu învățații templului. Cristos plîns are tunica (cămășă) sfîșiată și desfăcută la gît; picioarele i-s goale. Episcopul îl întrebă: «Cine ți-a sfîșiat tunica, Doamne?» Cristos răspunde: «Arie nebunul, care vrea să mă despărță de tatăl meu cel ceresc».

Petre a fost episcop al Alexandriei înainte de edictul de la Milan. Dificultățile născute din erezia lui Arie au izbucnit cînd el nu mai era episcop. Potrivit izvorului literar, din care s-au inspirat pictorii, Cristos «i-a arătat mai dinainte ce era să se întîmple». Scena este pictată de obicei la proscomidie. O întîlnim însă și în nartex, în mitropolia de la Mistra, de exemplu, și în biserica cea mare de la Cozia. În unele biserici sîrbești, în bazilica Protatonului la Athos, și în biserica domnească de la Argeș, Petre din Alexandria este zugrăvit singur oficiînd la proscomidie. În catoliconul Lavrei (Athos), Cristos și Petre sînt pictați pe peretele de miazănoapte al absidei principale. La Poganovo, în Bulgaria (1500), Cristos cu capul încins de nimb stă în picioare pe altar; Petre, în picioare și el, se înclină în fața lui. Dedesubtul scenei, vedem iadul în care se zbate Arie.

Scenele din viața Mariei ne întîmpină, indeobște, în monumentele care iau drept punct de plecare, în ce privește decorul, portretul ei din boltă. Temă principală în absidă, atrage motive din evangheliile apocrife și iconografice, legate de viața și cultul ei. Am arătat însă că, în epoca paleocreștină și lungă vreme de-a lungul istoriei, pînă tîrziu către mijlocul evului mediu, tema principală a absidei a fost Cristos. În relație cu portretul lui Cristos și în legătură cu liturghia (indeosebi cu anamneza), numeroși decoratori au făcut loc, în zona superioară a emiciclului, evangheliilor învierii, pe care le-au ilustrat, uneori cu deosebită grijă și mare lux de amănunte. (Matei, 28, 16—20; Marcu, 14, 1—8; Marcu, 16, 9—20; Luca, 24, 1—12; 12—35; Luca, 24, 36—53; Ioan, 20, 1—10; 11—18; 19—31; Ioan, 21, 1—14; 15—25).

În absida principală a bisericii domnești din Argeș se văd ilustrate, pe zonele superioare, cele unsprezece evangheliile ale învierii. Se disting: cina de la Emaus, fecioarele înțelepte și fecioarele nebune și apariția lui Cristos lîngă lacul Tiberiadei. În Serbia, la Sopoćani (sec. XIII), apare întregul ciclu al învierii. Decorul bisericii domnești are un pronunțat caracter liturgic, scenele învierii se pot explica, din această pricină, prin rugăciunile canonului și formula anamnezei. Legătura cu aceasta din urmă o subliniază parabola fecioarelor înțelepte și a fecioarelor nebune, pictată în două episoade. Amintește într-adevăr a «doua venire» (parusia) menționată expres în anamneză. Un monument, situat în răsăritul Transilvaniei și decorat în primii ani ai sec. XIV (Sînt'Ana-pe-Mureș), așază parabola fecioarelor pe fața de răsărit a arcului triumfal. Împlinește și lămurește înțelesul unei frumoase scene pictate pe emiciclu. Vedem aci portretul principesei ctitoare, zugrăvită sub protecția Sf. Ana al cărei nume îl purta. Îngeri muzicanți anunță judecata din urmă. Tema s-a bucurat de o bogată dezvoltare în arta apuseană romanică din sec. XII și XIII. Se leagă de tradiția veche bizantină a sec. VI și VII care făcea loc ctitorilor pe peretele absidei

principale, așa cum vedem și la Streiu, în Hațeg* În biserica mare a minăstirii Cozia, decorată la sfârșitul veacului al XIV-lea și puternic restaurată la sfârșitul sec. XVIII, apare o singură evanghelie a învierii, în relație cu liturghia (anamneză). În biserica minăstirii Govora (sec. XV) — restaurată în 1701 și 1787 — absida principală poartă două scene ale învierii, iar în paraclisul bolniței de la Cozia, tema e pictată alături de înălțare (pe bolta emiciclului).

Decorurile de tradiție bizantină cuprind scene evanghelice, cina cea de taină, rugăciunea lui Cristos în grădina Ghetsemani, învierea și înălțarea. Le vedem pe peretele emiciclului, ori pe acesta și pe bolta absidei, în Serbia, Bulgaria și țările române. Au fost pictate în sec. XIV, XV și XVI. Reapar la Mistra și la Athos. Ocupă acest loc fiindcă ilustrează anamneza.

Decorul absidei de la răsărit cu anexe (proscomidia și diaconiconul) cuprinde un număr mai mare sau mai mic de «figuri». Acestea derivă dintr-o idee curentă în evul mediu, atît în răsărit cît și în apus. Este înscrisă de apostolul Pavel în epistola către coloseeni (2, 17). S-au distins acelea ce se numesc «typuri» sau «figuri», faptele anterioare intrupării, și «antitypi», cele întimplate și povestite de noul testament. Sf. Augustin a explicat și redat același înțeles într-o formulă lapidară: «Vechiul testament în cel nou se descoperă».

La Bizanț și în Orient, figurile se referă în linie generală la jertfa liturgică. Au fost ilustrate, astfel, jertfele lui Avel, Noe, Melchisedec și Avraam. Maramureșul** și cea mai mare parte a Transilvaniei au păstrat tradiția acestor «figuri», pictate pe peretele emiciclului sau pe fața de răsărit a timplii (aceea care privește «sfînta masă»). Apar la Ravenna, în bazilica Sant'Apollinare in Classe (pe arcul triumfal). Vedem altarul în fața căruia stă Melchisedec, preot al vechiului testament. Atinge cu mîinile o piine rotundă pusă pe învelitoarea «sfîntei mese». În dreapta altarului, Avel oferă un miel, iar în stînga Avraam pe fiul său Isaac. Tema ornează timpanele cele mari ale pereților în bazilica San Vitale. La Bait, în Egipt, aflăm numai jertfa lui Avraam. Cite patru teme au fost socotite drept «figuri» ale jertfei euharistice și jertfei lui Cristos.

Jertfa lui Avel este inspirată din Geneză. Tot în Cartea Facerii e descrisă și jertfa lui Melchisedec (14, 17—20). Jertfa lui Avraam, ilustrată pînă în zilele noastre mai în toate monumentele de tradiție bizantină, își are izvorul în Facere (22, 1—18).

Jertfele lui Avel, Avraam și Melchisedec sînt pomenite în «Constițuțiile apostolice». Nu mai apar însă din sec. IX în liturghia lui Ioan Gură de Aur. Au fost păstrate în canonul bisericii romane apusene. Decoratorul de la San Vitale a ilustrat aproape literal pe acesta din urmă. Vedem pe boltă patru îngeri care țin un miel, simbol al jertfei lui Cristos. Două compoziții frumoase ilustrează jertfele lui Avel, Melchisedec și Avraam. Mîna lui Dumnezeu, ieșind din nori, binecuvîntează cele trei jertfe. La Sf. Sofia din Kiev, în sec. XI, Melchisedec apare pe peretele emiciclului în legătură cu preoția lui Cristos și jertfa euharistică. Jertfa lui Avraam, zugrăvită la Peribleptos (Mistra), este la baza scenelor pe care le vedem în Țara Românească. Potrivit unei vechi tradiții, mai totdeauna este pusă în relație cu Filoxenia lui Avraam, figură a Sfintei Treimi. Izvorul temei e în Facere (Geneză),

* În biserica Doamnei din București, parabola fecioarelor este zugrăvită pe peretele emiciclului, alături de aceea a neghinei (1683).

** Vezi I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*.

cap. 18, 1—15. Textul biblic descrie ospățul, vestea adusă lui Avraam și Sarei (nașterea unu fiu al lor), zimbetul Sarei neîncrezătoare și muștrarea Domnului.

Jertfa lui Avraam se întilnește într-o pictură murală pe pereții catacombelor, în Capella Graeca. La Athos, în catoliconul Lavrei, o vedem pe peretele de apus al proscomidiei: Avraam se pregătește să jertfească pe Isaac, îngerul vine în zbor; berbecul e pictat în stînga, pe o colină. În trapeza Lavrei, subiectul e mai complicat. Se arată fazele jertfei. La Kutlumus scena este în cupola proscomidiei: Avraam primește porunca lui Dumnezeu, slujitorii mîna asinul încărcat cu lemne către locul jertfei; mai departe, aceștia se odihnesc, așezați pe iarbă, iar asinul paște. Urmează scena ultimă, cînd Avraam îndreaptă cuțitul ritual spre copilul său. La Popăuți și Dobrovăț, în Moldova (sfîrșitul sec. XV și începutul celui următor), tema e tot atit dezvoltată. Vedem chiar adause: pădurea, doi asini în loc de unul, trei slujitori, din care unul cîntă din fluiet. Tema evocă patimile lui Cristos. Tatăl primește să jertfească pe fiul său, și acesta nu se împotrivesc. Fiul duce el însuși lemnul (crucea), cum duce uneori Isaac lemnul rugului său. Amîndouă jertfele (a lui Isaac și a lui Cristos) se săvîrșesc pe cite o colină.

Liturghiile morților cuprind numele lui Avraam și « odihna sufletelor la sînul său ». Liturghia lui Vasile cel Mare pomenește jertfele, în rugăciunea « tainică » ce precede canonul. Imaginile din catacombe Domitillei și Priscillei, aceea zugrăvită la mormîntul sfinților Marcu și Marcelin, lămuresc înțelesul bogat al subiectului, care simbolizează jertfa crucii și mucenicia sfinților. Picturile din cataomba Domitillei arată jertfa lui Avraam și o interpretează drept ajutorul lui Dumnezeu: Isaac este credinciosul mîntuit de moarte datorită harului dumnezeesc. Înțelegem aceasta din două picturi din sec. IV, tot din catacombe, în care un porumbel aduce de sus ramura de măsline. În « Commendatio animae » citim cuvintele următoare: « Dezleagă Doamne sufletul robului tău așa cum ai apărut și dezlegat pe Isaac din mîna tatălui său ». O ilustrație frumoasă și amănunțită vedem în miniatura din Cosmas Indicopleustes (sec. VI). În decorul celebrului potir gravat din Podgorița, jertfa lui Avraam formează centrul. Este înconjurată de Ionă în gura chitului, Daniil în groapa cu lei, cei trei tineri în cuptorul lui Nabucodonosor etc.

Rugul lui Moise este o « figură » a intrupării lui Cristos și a jertfei sale. Izvorul temei e în *Ieșire* (3, 1—7) și în *Faptele apostolilor* (7, 30—34).

În pictura murală, una din cele mai vechi ilustrații ale rugului a fost înfățișată la Santa Maria Maggiore (bazilica Liberiană) din Roma, unde vedem pe Moise care-și veghează turma în tovărășia unui al doilea cioban (sec. IV). Într-o miniatură din Cosmas Indicopleustes, rugul arde în dreapta imaginii; Moise tînr păștește turma. Tot el e pictat, mai departe, înveșmîntat într-o mantie largă și cu capul încins de nimb. Într-un mozaic din sec. VI, în muntele Sinai, Moise e în genunchi în fața rugului. La Ljutibrod, în Bulgaria (sec. XIV), pe peretele diaconiconului, Maria orantă (bust) încoronează flăcările. Tot așa la Snagov, și în biserica domnească de la Tîrgoviște, tema e zugrăvită la proscomidie, ca la Protaton (Athos), unde e lingă scara lui Iacov și cortul mărturiei. La Dionysiu, Maria poartă pe Cristos și e zugrăvită în creștetul rugului care arde, pe un timpan din diaconicon; de asemenea, la Lesnovo, în Serbia. Bisericile moldovenești din sec. XVI leagă tema rugului de acatistul buncivestiri, și o dezvoltă bogat. Cităm drept exemplu mînăstirea Sucevița. Aci rugul lui Moise

se vede în absida principală, lângă cortul mărturie și philoxenia lui Avraam, o primă dată; în cuprinsul acatistului, la exterior, pe zidul de miazăzi, a doua oară. O frumoasă ilustrație a aceluiași subiect ne întîmpină și la Vatra Moldoviței (1536).

O temă interesantă, « cei trei tineri în cuptorul de foc al lui Nabucodonosor », « figură » a jertfei euharistice în relație cu rugul, e ilustrată rar în absida principală. Apare mai des în ilustrația vechiului testament, în aceea a synaxarului și rătăcește pe pereții naosului. La biserica domnească din Tîrgoviște (sec. XVI), o aflăm pe balustrada tribunei de la apus. Este inspirată din slujba proscomidiei, unde cei « trei sfinți copii » sînt numiți după prooroci și David. Cînd preotul scoate o pîrticică întru cinstirea Prodromului. Lidrac, Misac și Abdenago au fost aruncați în mijlocul unei vetre cu foc de Nabucodonosor. Dar ei, neatinși de flăcări, au prins să cînte și să laude pe domnul. Daniil povestește cu farmec și în amănunte întreaga lor istorie (3, 12—29). Pictorii au aflat în textul acestuia, bogate imagini plastice.

Două teme de importanță și dezvoltare inegală lipsesc rar din decorul absidei principale ori anexelor ei. Cea dintîi, *dreptul Simion purtînd pe Cristos în brațe*, este legată de copilăria lui Cristos și de răs-tignirea pe cruce. Cea de-a doua ilustrează troparul « apolis » (apolysis) al proscomidiei. Simion purtînd pe Cristos e inspirat din evanghelia lui Luca (2, 25—35).

Tema se leagă de viața Mariei, ilustrată încă din sec. XI în absida principală (exemple, Sf. Sofia din Kiev, sec. XI; Gračanița și Peribleptos din Mistra, sec. XIV). Ultimele cuvinte ale textului evanghelic vestesc jertfa pe cruce. În biserica Protaton, la Caries, vedem pe Simion proorocind și închinîndu-se în fața lui Cristos înfățișat în brațele mamei sale. Aceeași compoziție are și scena pictată la Peribleptos. Originea redacției pare a fi în monumente din sec. XII și XIII (o sculptură în steatită din Toledo și o a doua din Vatopedi — Athos). Este caracterizată prin discreția și respectul lui Simion. O a doua redacție ne întîmpină la Santa Maria Libera, în Italia meridională, Bačkovo (Bulgaria), Țara Românească și Moldova: Cristos e în brațele lui Simion. În biserica domnească de la Argeș, acesta din urmă ține pe Cristos respectuos, la distanță, și se apleacă asupra lui. În Moldova, Simion strînge copilul în brațe și-l mîngîie părintește (la fel, la Bačkovo).

Troparul apolysis al proscomidiei (« În mormînt cu trupul, în iad cu sufletul, în rai cu tîlharul . . . ») este ilustrat, în majoritatea monumentelor de tradiție bizantină și orientală, printr-o cruce pictată în firida proscomidiei. Cînd spațiul a îngăduit, tema a fost dezvoltată. Sub această înfățișare, poartă numele italianesc de « pietà » și arată, în monumentele din Roma, pe Cristos răs-tignit pe cruce (Santa Maria Antiqua, capela din stînga absidei principale). Tot așa este în biserica domnească din Tîrgoviște (sec. XVI), unde Cristos răs-tignit e pictat alături de scena în care poartă crucea. Sub o a doua înfățișare ne întîmpină tema, în Serbia, la Kalotino, Poganovo (Bulgaria), la Athos, în catholiconul Lavrei și Xenophon; în Țara Românească și Moldova. Este inspirată din slujba proscomidiei și anume din cuvintele spuse de preot, după ce a recitat psalmul 26.

Pictorii zugrăvesc pe Cristos în picioare în sarcofagul lui; Maria și Ioan evanghelistul sînt, în picioare și ei, lângă mormînt. Ideea este cuprinsă și în rugăciunea spusă de preot în momentul cînd așază « sfîntul disc », pe « sfînta masă », la sfîrșitul vîhodului cel mare. Parafrazată, este cîntată în slujbele săptămîinii patimilor și în duminica de Paști. A inspirat o scenă frumoasă pe care o vedem la Diochiaru și

Sf. Pavel (la Athos). La partea superioară, Cristos, în cer, stă pe tron, încadrat de trei serafimi. La partea inferioară, mort și înfășurat cu benzi de pânză și miresme, e culcat în mormintul săpat în stincă. Proorocii Iacov și Isaiia sint zugrăviți pe laturile scenei. Citim pe perete cuvintele: «Sus pe tron, jos în mormint». La Sf. Nicolae domnesc din Argeș (sec. XIV), Cristos, mort și înfășurat în giulgiu, se odihnește pe «sfânta masă», adăpostită de un baldachin cu perdelele trase. Doi îngeri diaconi, cu orarul încrucișat pe piept, înalță ripidele. Alți doi îngeri cadesc și doi țin luminări aprinse. Redacția de la Argeș accentuează caracterul liturgic al scenei și ilustrează «merismos-ul». În biserica din Stănești-Vilcea, timpanul proscomidiei e împodobit cu pietă. Cristos, în picioare, e susținut de Ioan evanghelistul și de mama sa, care își apropie capul de acela al lui Cristos. Un serafim în zbor, crucea, lancea și buretele cu care au fost atinse buzele lui Isus, împlinească scena. Sub această formă se vădesc alunecările de la tradiția bizantină severă și înfruirile Renașterii italiene.

Cristos mort, figurat în picioare în mormintul lui și având la spate crucea, sau sprijinit de ea, își are originea într-o legendă medievală. Cristos ar fi apărut astfel papei Grigorie cel Mare pe când slujea la altar. Legenda a izvorit dintr-o icoană bizantină păstrată la Roma, în biserica Santa Croce di Gerusalemme. Distrusă ori rătăcită de multe secole, o cunoaștem dintr-o gravură germană din sec. XV. Tema s-a ivit, se pare, întâi în Italia, la începutul sec. XIV, de unde s-a răspândit în Apus. Prototipul e prin urmare bizantin și a fost reprodus, în plin ev mediu, în Orient. În Serbia, avem exemplele din Gradač și Kalenič. În cel din urmă monument, impresionează construcția și plasticitatea bustului lui Cristos. Mușchii pectorali, brațele și abdomenul dovedesc cunoștințe anatomice și studiul naturii. Capul, înclinat pe umărul drept are obraji plini, fruntea înaltă și nasul curmat la legătura cu aceasta din urmă. Barba deasă și părul mătășos atrag luarea aminte; de asemenea, pielea obrazului și inserția ochilor. Execuția minuțioasă și excepțional de fină ca tușă subliniază expresia gravă, tristă și obosită a figurii.

La vremea cind ideea picturii monumentale a făcut loc aceleia de ilustrații, temele s-au înmulțit pe pereții monumentelor. Atunci, și anume începînd din sec. XVI (ori mai devreme), au fost îmbogățite decorurile absidelor cu numeroase subiecte de ordin liturgic, inspirate de imnuri ori comentarii teologice. Din prima categorie fac parte Maria «izvorul vieții» (zondochos pighi), și Cristos «izvorul vieții», din cea de-a doua, Cristos «înger al marelui sfat», «înțelepciunea» și proorocul Ilie hrănit de corb. Cele două teme arată un potir încoronat cu bustul Mariei orante sau al lui Cristos (copil) binecuvîntînd. La Sf. Pavel (Athos), în paraclisul Sf. Gheorghe, Solomon are în mîini un cartel desfășurat deasupra capului Mariei, care-și ține în brațe fiul. Cristos «înger al marelui sfat»* purtînd aripi, înfățișează o temă inspirată din Isaia (9, 5-6).

Cristos «înțelepciunea» și Cristos «cuvîntul» apar o singură dată în țările române, și anume în pictura moldovenească, pe bolta absidei principale la Sucevița. Sub amîndouă înfățișările și cu înțelesuri deosebite, tema se leagă de o veche liturghie zisă a «sfîntului duh», și este ilustrată în icoanele rusești din sec. XVI și XVII. Reprezintă implicații de ordin mistic, asupra cărora nu e locul să stăruim.

* Este pictat în cupolele bisericii Sf. Treime de la Pasărea (de lângă București) și în biserica cimitirului de aci. E în tradiția școlii din m-rea Cernica.



SF. IOAN GURĂ DE
AUR, INGER DIA-
CON, pictură murală,
sec. XIV (Peribleptos,
Mistra). (GM)

SF. CHIRIL, pictură
murală, sec. XIV (bise-
rica domnească, Argeș).



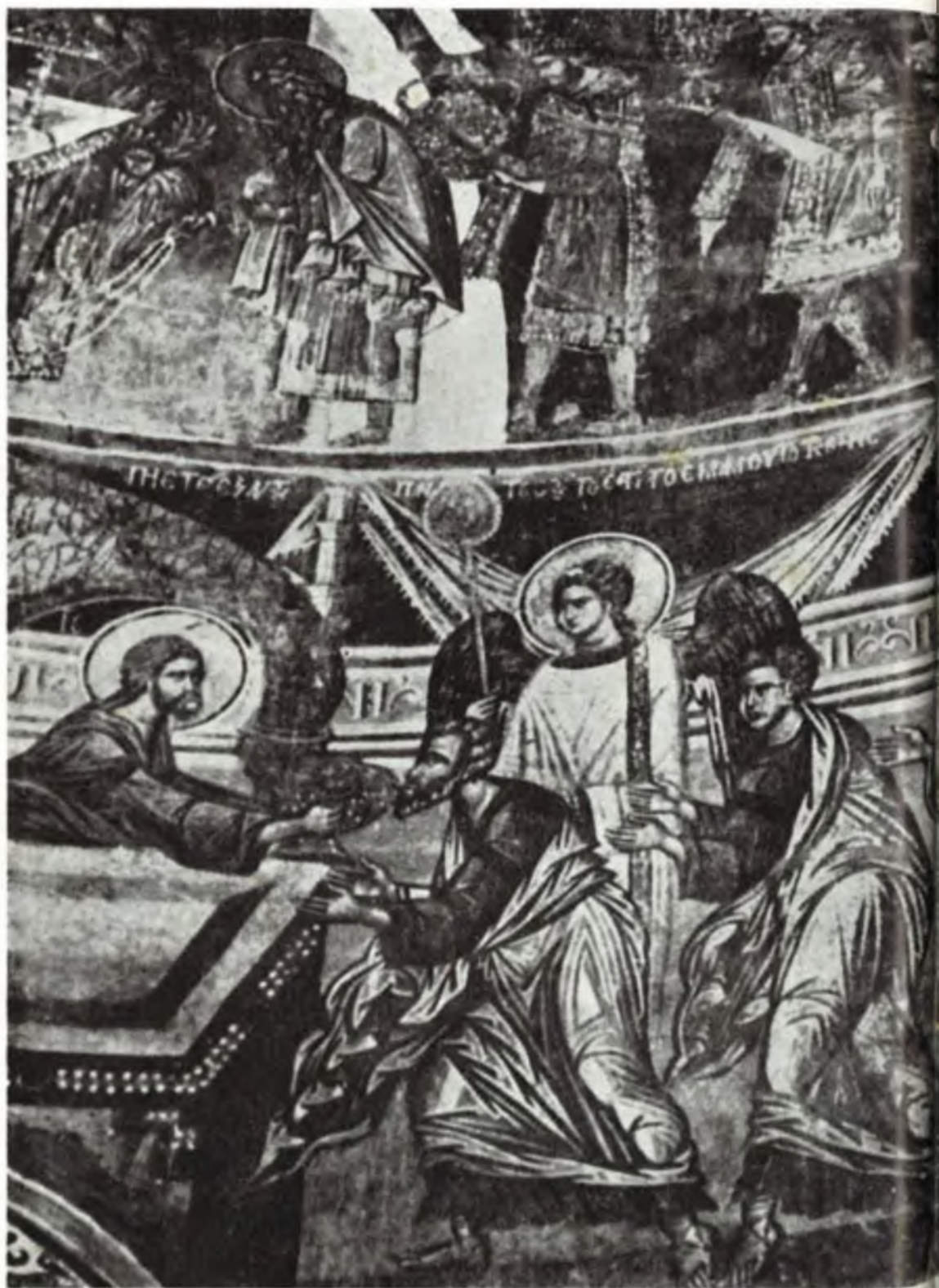


LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, pictură murală, sec. XIV (Peribleptos, Mistra). (GM)

ÎMPĂRTĂȘIREA APOSTOLILOR, pictură murală, sec. XIV (Staro-Nagoricino, Iugoslavia).

CORTUL MĂRTURIEI, detaliu, pictură murală, sec. XIV (biserica domnească, Argeș).











LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, pictură murală, sec. XVI (paraclisul Sf. Nicolae, lavra Sf. Antonie, Athos).

LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, pictură murală, sec. XVI/XVII (Dobrovăț). (IDS)





LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, ÎMPĂRTĂȘIREA APOSTOLILOR, pictură murală, sec. XVI (Moffeni). (IDS)







LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, pictură murală, sec. XVI/XVIII (Sibiel) (A)

LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, pictură murală, sec. XVI/XVIII (Sibiel). (A)

SF. EPISCOPI GHERMAN ȘI SOFRONIE, pictură murală, prima jumătate a sec. XVI (Vatra Moldovitei). (IDS)



SF. EPISCOPI, pictură murală, prima jumătate a sec. XVI (Iunior).

SF. EPISCOPI, pictură murală, sec. XV (Densus). (IDS)







Ilie hrănit de corb, e o figură a euharistiei inspirată din a treia carte a regilor (17, 1—7). Picturile murale arată pe Ilie gînditor, pe malul pîriului, în gura unei peșteri și într-un peisaj pustiu. Un corb îi aduce pîine. Aceasta este «figura» euharistiei, după anume interpretări bizantine. Imaginea apare în Serbia, la Morača, în sec. XIII; și la Gračanica. În primul monument face parte dintr-un ansamblu care povestește istoria lui Ilie și «minunile» sale; în cel de-al doilea e zugrăvită lingă înțelepciunea lui Solomon și jertfa lui Avraam. Tot așa în trapeza Lavrei, la Muntele Athos. În Moldova, în biserica Sf. Ilie (1488) două registre întregi din pronaos ilustrează viața proorocului și înălțarea lui la cer. După legendă, Ilie a fost răpit cu trupul și sufletul lui de pe pămînt și n-a plătit tribut morții. Ioan Gură de Aur și alți comentatori au socotit de foc calii și carul care l-au dus la cer pe Ilie.

Troparul cîntat în biserica Răsăritului, la 14 iunie, îl numește inger, temelia proorocilor și cel de-al doilea înaintemergător al lui Cristos. Tot așa se cîntă și la 20 iulie. Proorocul Ilie este cuprins și în «Commendatio animae». Din această pricină a devenit un simbol funerar. Ridicarea lui la cer a dat naștere unui al doilea simbol, unei «figuri» a înălțării lui Cristos la cer. Cu aceste două înțelesuri apare în catacombe și în sculptura sarcofagelor paleocreștine. În Țara Românească, în sec. XVI, tema e legată de înmulțirea pîinilor. Așa o vedem în biserica domnească de la Tîrgoviște (pe pereții tribunei din naos); la Bărbuleț, în Dimbovița, și la Hurezi, la sfîrșitul sec. XVII. Rar înfățișată în absidele principale, istoria lui Ilie mai ales, hrănirea lui de către corb, nu lipsește din majoritatea monumentelor de tradiție bizantină. O vom întîlni în decorul naosului, și de aceea am stăruit asupra izvoarelor și înțelesului ei*.

Ciclurile sau tipurile de decor al absidelor au ca punct de plecare liturghia morților și criteriul funerar. Așa ne apar în catacombe și într-un număr de monumente paleocreștine. Un al doilea ciclu împodobește majoritatea monumentelor paleocreștine, din Roma și Italia cu deosebire. Ilustrează apocalipsul. După sec. IX, în lumea de tradiție bizantină și orientală, aflăm ciclul cristologic și pe cel «marial» (închinat Mariei). Primul are drept temă centrală portretul lui Cristos pictat pe bolta absidei principale; cel de-al doilea chipul Mariei. Din sec. XIV înainte, ideea centrală este luată din liturghie și ciclul ilustrează, așa cum am arătat, riturile și rugăciunile acesteia. Într-o ultimă fază, ivită în sec. XVI și dezvoltată în cel următor, ciclul liturgic se inspiră des din iconografie, adăogînd uneori, sub înfrîurirea artei rusești, noi elemente mistice.

Datorită circulației picturilor și modelelor oferite de monumente celebre ale Răsăritului și icoanelor, și mai ales puternicei înfrîuriri a manualelor de pictură, decorul absidelor tinde la organizarea unui ciclu unificat. Acesta culege teme din ansamblurile și tipurile studiate mai sus. Umbrește tradițiile regionale și creează ansambluri a căror idee principală și ordine sînt de cele mai multe ori greu de înțeles. Selecția temelor și alăturarea lor (uneori forțată) a fost făcută, cite o dată, din punct de vedere artistic. Pictorii au ales ceea ce li s-a părut mai interesant. Manualele de pictură (erminiile) îngăduie această libertate și o recomandă drept soluția cea mai potrivită.

* Decorul proscomidiei se explică cunoscînd lămuririle lui Simion Thessalonicianul. Proscomidia, spune acesta, amintește Betleemul și peștera în care s-a născut Cristos. Este așezată lingă absida principală pentru a aminti vecinătatea Betleemului cu Ierusalimul.

Arcul triumfal

Se înalță, către apus, deasupra timplei care își sprijină capetele, la partea inferioară, de picioarele lui. Încheie bolta absidei principale și este unul din cele patru arce mari ale bolții naosului. Înfațișează simbolic «ușa cea închisă» din vedenia lui Ezechiil (44, 2; 43, 4).

Decorul pictat al acestui element arhitectonic a fost legat, în marea majoritate a cazurilor, de acela al absidei principale. În biserica adormirii Maicii Domnului de la Niceea s-a pictat, în prima jumătate a sec. IX, pe centrul arcului, tronul hetimasiei, pe fond albastru și purtînd evanghelia cu scoarțe de aur cizelate și împoboite cu pietre scumpe. O bandă de mătase de culoare albastră acoperă o parte a scoarței. Pe ea e așezată crucea. În centru, la locul de întîlnire a ramurilor ei, vedem «porumbelul duhului sfînt», cu capul încins de nimbul cruciger. De o parte și alta a motivului central, au fost zugrăvite patru cete de ingeri. La Sf. Sofia din Kiev (1037—1046), ne întîmpină aceeași temă. Tradiția s-a păstrat în Orientul bizantin al Asiei Mici. O aflăm la Theoskepastos, la Trebizunda (Trapezunt), în primii ani ai sec. XV. Simbol al Sf. Treimi, hetimasia rămîne pe arcul triumfal pînă în sec. XIV. De la această dată înainte trece deseori pe cilindrul cupolei. Aci o întîlnim la Peribleptos (Mistra) și la Cozia (în paraclisul bolniței) ori la Stănești, în biserica cimitirului. În Moldova s-a urmat la fel la Bălinești (1499), Vatra Moldoviței (1536), Hîrlău etc.

Într-un al doilea sistem iconografic, locul hetimasiei este luat de «înălțarea domnului», chemată să ilustreze, alături de alte scene pictate pe bolta absidei principale, anamneza liturgică. În biserica Theotokos din Salonic, o pictură din sec. XI ne arată rusaliile în locul înălțării, în centrul arcului triumfal. Suprafața curbă, la stînga și la dreapta motivului central, se rezervă apostolilor dacă s-a zugrăvit înălțarea. Medalionul central arată, într-un al treilea sistem, pe Isus Emmanuel sau pe cel «vechi de zile». Decorul arcului este atunci împlinit cu figuri de prooroci sau de patriarhi. În sec. XV și XVI, pictorii au zugrăvit părinții lui Ioan Botezătorul sau părinții Mariei; alteori pe Ana cu Maria în brațe și pe Sf. Elisabeta purtînd pe Ioan Botezătorul. Acesta a fost sistemul picturilor din Țara Românească în biserica episcopală de la Argeș (sec. XVI), și în monumente din sec. XVII și XVIII.

Ansambluri picturale datate din sec. XIX ori restaurate către sfîrșitul sec. XVIII și prima jumătate a celui următor, cuprind încoronarea Mariei sau Sf. Treime. Prima sau a doua temă sînt zugrăvite pe bolta naosului, în locul lui Cristos sau al Mariei purtînd pe Cristos.

Temă apuseană, încoronarea Mariei a pătruns și în țările române datorită manualelor, icoanelor și înriuririlor occidentale, venite prin Veneția sau Athos. O aflăm în Moldova pe zidurile exterioare, în ansambluri din sec. XVI. În Țara Românească, a fost impusă cu autoritate de pictorii din prima jumătate a sec. XIX. E străină de tradiția bizantină. Sf. Treime e tot de origine apuseană. În țările române apare în nartex la Sucevița, în scena de închinare a mitropolitului Gheorghe și a lui Petru Movilă, unde a fost pictată în primii ani ai sec. XVII. Este tot atît de străină ca și cea dintîi. Mai interesantă este zugrăvirea pe bolta absidei principale a unei «sărbători» (praznic împărătesc) în locul portretului lui Cristos sau al Mariei purtînd pe fiul ei. Vedem aceasta la Sucevița și Dragomirna (primii ani ai sec. XVII). Reprezintă o derogare de la tradiția bizantină. Nu a fost de altfel folosită în nici un alt monument din țările române.





NAOSUL (NAVA)

Naosul, după cum ne lămurește «Istoria eclesiastică» și Simion Thessalonicianul, este încununat de cupolă «care închipuie cerurile și raiul. El însuși reprezintă pământul și tot ce s-a făcut pe pământ pentru noi». Este despărțit de absida principală prin timplă, la origine o balustradă scundă de piatră, marmură ori zidărie având la mijloc ușa sau ușile împărătești (cancellum, în limba latină; ușile «regale», în Apus). Perdele brodate și agățate de vergele (care porneau de la partea superioară a stîlpilor ușilor împărătești și se înfigeau în pereții de mieznoapte și miezăzi) se înălțau deasupra balustradei și ascundeau altarul, la anume momente ale liturghiei. Au fost înlocuite, începînd de la sfîrșitul sec. XIV sau din cel următor, la Bizanț și în Orient, cu icoane mari (impărătești) și altele mai mici, așezate pe două, trei sau mai multe rînduri suprapuse. Timpla a ajuns, din aceeași vreme sau cu un secol mai înainte, să fie construită din lemn sculptat sau împodobit cu stucaturi pictate.

Naosul, de plan rectangular sau treflat, era locul cîntăreților (psaltilor) bizantini. Aci s-au desfășurat și se desfășoară, în biserica răsăriteană, un număr de rituri (văhodul mic, văhodul mare, o parte din ritualul hirotoniilor, nunta, slujba înmormîntării etc.).

Decorul pictural acoperă bolțile și pereții de miezăzi, apus și mieznoapte. Cele dintii sînt formate din suprafețe derivate din sferă, semicilindrice, longitudinale ori transversale și verticale plane. Se adaugă, în multe monumente, intradosul arcelor de la partea superioară a ferestrelor și glafurile acestora; glaful ușii de comunicație cu nartexul, de asemenea. În bisericile moldovenești din sec. XV, XVI și XVII, procedeul de sprijin și înălțare a cupolei creează suprafețe noi la baza acesteia din urmă: lunete, timpane, un al doilea și uneori al treilea rînd de pandantivi (cel dintii, format din pandantivii mari, este normal în toate vremurile în monumentele de stil bizantin cu cupolă). Programul iconografic se desfășoară (pentru privitorul întors cu fața către altar), pe pereții de miezăzi, apus și mieznoapte. Dispus în frize sau în scene despărțite una de alta, se citește de sus în jos: întii, prima zonă (ori registru) în întregime; apoi cea de-a doua în întregime, a treia și așa mai departe. Un număr de suprafețe se impun, în prima linie, din punct de vedere arhitectonic sau pictural. De ordinul al doilea sînt bolțile din glafurile ferestrelor de miezăzi și mieznoapte, și timpanul cel mare de la partea superioară a peretelui care desparte naosul de pronaos. Pictorii puteau zugrăvi aci compoziții bine luminate (cele din glafurile ferestrelor) sau care cer întineri importante (timpanul de la apus). Cele dintii se văd pe arcele mari ale bolții, la miezăzi, apus și mieznoapte (cel de-al patrulea mare arc este arcul triumfal). Decorul pictural era chemat să pună în valoare importanța lor constructivă și însușirile arhitectonice.

Explicările teologice, de ordin simbolic, au introdus o ierarhie a temelor evanghelice. Deoarece biserica închipuie locul patimilor și învierii lui Cristos, și fiindcă liturghia amintește toate aceste acte, punerea pe cruce și învierea trebuie scoase în evidență. Li se rezervă astfel bolțile luminoase din glaful ferestrelor de miezăzi și mieznoapte. Din aceeași pricină, și pentru a zugrăvi fazele principale ale punerii pe cruce, tema răstignirii este pictată, în unele monumente, pe timpanul cel mare al peretelui de apus. Aceste trei ordine de considerații au tulburat succesiunea strictă a temelor evanghelice. Artiștii, la rîndul lor, și-au luat libertatea de a începe uneori ciclurile pe peretele de mieznoapte. Alteori, au trecut de-a dreptul de la mieznoapte la miezăzi, sau viceversa, sărînd peretele de apus, pe care l-au decorat după ce au

terminat cei doi dinții pereți. Au amestecat apoi cele două procedee, al frizelor și tablourilor, cum vedem în Moldova secolului XVI.

Programul pictural al naosului a fost inspirat, de la origini pînă astăzi, din două izvoare: biblia (vechiul și noul testament) și istoria bisericii (prin portretele patriarhilor, proorocilor, mucenicilor și personalităților creștine). Vremuri mai noi (sec. XVI) au introdus o a treia serie de izvoare, acestea de ordine iconografică.

În biserica Liberiană (Santa Maria Maggiore), la Roma, în sec. V, vedem deasupra arcadelor, în naos, 42 de scene în mozaic care ilustrează vechiul testament, de la jertfa lui Melchisedec pînă la izbînda lui Iosua. Este vorba de un ciclu istoric. Textul biblic, urmat în ordine, a inspirat decorul din bazilica San Giovanni în Laterano și pe acela din oratoriul Sf. Ioan, în bazilica Vaticană (sec. VIII). La San Pietro (bazilica Vaticană) se găsește același lucru executat în sec. IX. În Ravena, artiștii bizantini sau de educație bizantină au pictat la Sant' Apollinare Nuovo, în trei zone suprapuse, 26 de scene. Ilustrează învățătura și patimile lui Cristos, în zona superioară. Zona mediană e împodobită cu portrete de sfinți, zona inferioară, decorată între 556 și 569, ne arată de-a lungul naosului, la miazăzi, o « teorie » de sfinți care se îndreaptă în procesiune, ieșind din orașul Classis, către Maria stînd pe tron, încadrată de îngeri și ținînd pe Cristos pe genunchii. Înveșmîntate asemenea princeselor bizantine, ele închină Mariei coroanele lor de mucenice. La miazănoapte, o a doua procesiune, formată din mucenici, se îndreaptă către tronul lui Cristos păzit de îngeri. Decorul în mozaic al bazilicii Sf. Apostoli din Constantinopol (reclădită de Justinian), ilustra la partea superioară a pereților, episoade din viața lui Cristos, anterioare patimilor, patimile și scenele învierii, alături de altele care evocau activitatea apostolilor. Pictorul Eulalios, autorul lor*, a așezat schimbarea la față, răstignirea, înălțarea și rusaliele în cele patru cupole care încadrau pe cea centrală, punînd astfel în lumină și evidență patru teme cărora le-a dat înfîietatea. Ion Damaschinul citează temele pictate din ordinul lui Constantin cel Mare în monumentele înălțate de el **. Choricus a descris, la rîndul lui, în sec. VI, decorul în mozaic din biserica închinată lui Sf. Serghie la Gaza, în Siria. Ne arată amîndoi că « se picta în întregime istoria evanghelică ». Nu putem crede că e vorba de ilustrarea tuturor scenelor evanghelice. Ar fi lipsit oricum spațiul necesar. Ion Damaschinul și Choricus subliniază, mai degrabă, ordinea scenelor pictate, aceeași ca în evanghelie. În Orient, și anume în Capadocia, așa s-au petrecut lucrurile pînă tirziu, în veacul al X-lea sau al XI-lea.

Suprafața de pictat, restrînsă, a impus o selecție. Aceasta răspundea și caracterului cugetării bizantine, iubitoare de ordine, sinteză și logică. Încă din sec. VIII și IX, patimile lui Cristos, socotite subiecte de primul ordin, au fost despărțite de « minuni ». Nicolae Cabasilas, renumitul liturgist al sec. XIV, avea să afirme limpede*** : « Patimile sînt mai de nevoie (mai importante) decît minunile ». Selecția temelor evanghelice a urmat și s-a ajuns la ciclul « praznicelor ». Bizanțul a grupat sub acest nume teme alese din toate epocile vieții lui Cristos. În Orient au fost alese, dimpotrivă, două: nașterea și patimile, în jurul cărora au fost adunate evenimentele legate de aproape cu acestea. Centrul celei dinții

* Cercetări mai noi pun la îndoială pe Eulalios pictor și, mai ales, faptul că a executat aceste mozaicuri.

** Migne, *Patr. gr.*, t. 95, col. 348.

*** Migne, *Patr. gr.*, t. 150, col. 384.

(nașterea) a devenit în lumea orientală (Egiptul, Siria, Palestina), Maria. Tradiția s-a întins în apus și în Capadocia. În Serbia, la Studenica și Gradac (sec. XII și XIII), nașterea e pictată la miazăzi; răstignirea la apus, în două mari panouri. La Gradac și Zica, aflăm episoadele nașterii.

Bizanțul a hotărât întâi optsprezece praznice. Le-a redus curînd la douăsprezece, Paștele fiind socotit aparte: nașterea Mariei, intrarea în biserică, bunavestirea, nașterea lui Cristos, întimpinarea domnului, botezul, schimbarea la față, florile, înălțarea, rusaliile, adormirea Maicii Domnului și înălțarea crucii. Seria s-a definitivat, se pare, în sec. XIV. Din secolul XI pînă într-al XIV-lea și, în unele cazuri, și după această epocă, s-au introdus modificări. Au apărut: întilnirea la poarta de aur, coborîrea de pe cruce, ori circumcizia și învierea lui Lazăr, care au înlocuit unele teme. Ideea lui Teodor din Andida (sec. XI), reluată de alți liturgiști și scriitorii bisericești, a legat scenele evanghelice de liturghie, impunînd astfel criteriul liturgic în selecția acestora. Ca urmare, Bizanțul și țările de tradiție bizantină au încadrat patimile lui Cristos și învierea între praznice, și anume la locul arătat de povestirea istorică. « Minunile » vin în al doilea rînd. La Mistra în mitropolie se alătură vieții Mariei și istoria mucenicilor Cosma, Damian și Dumitru. La San Marco din Veneția, praznicile, patimile și învierea sînt pe boltă, în jurul cupolei centrale (pe trei bolti cilindrice). « Minunile » se văd pe a patra boltă cilindrică și pe cupolele secundare (San Marco are o cupolă centrală și patru cupole secundare), în relație cu viața Mariei, și faptele apostolilor. Acest sistem bizantin se întilnește și la Athos la Lavra, unde « minunile » sînt alături de praznice și de patimi, pe cele patru mari arcade ale boltii. În sec. XI, la Dafni, praznicile sînt despărțite de patimi. În bisericile sirbești, la Chilandari (Athos) și Cucer, ca și la Ljuboten, praznicile sînt pe boltă, iar pe pereți sînt zugrăvite patimile (la partea superioară); « minunile », sub acestea. În Protatonul de la Karies, praznicile sînt în naos, în partea centrală, iar patimile pe lături, în navele transversale. « Minunile » sînt în paraclisele de la colțuri, La Nagoricino, Gračanița și Matejič avem altă ierarhie: praznicile, în primul rînd, învățătura lui Cristos și « minunile », învierea și patimile. Amintim acestea fiindcă lămuresc iconografia naosului în Țara Românească și Moldova. Tot pentru a o înțelege arătăm că în biserică Sf. Teodor Stratilat din Novgorod (sec. XIV), patimile decorează o friză în absida principală. Temele care n-au loc aci sînt pictate în continuare pe pereții naosului, așa cum se petrec lucrurile în Țara Românească și Moldova, în sec. XV și XVI. Teme din penticostar, necredința lui Toma, Isus și samaritanca, orbul din naștere, iau loc deasupra frizei, la răsărit, în absida principală*. Rațiunea acestei ordini trebuie căutată tot în liturghie.

Este interesant de studiat locul făcut vechiului testament în monumentele bizantine, orientale și cele legate de aceste două tradiții. Am arătat cum decoratorii au zugrăvit, mai pretutindeni și în toate epocile, un număr de scene din vechiul testament în absida principală și anexele ei. Apar însă, în majoritatea cazurilor, cu titlul de « figuri » liturgice. Pare excepție cortul mărturiei, inspirat din vechiul testament dar zugrăvit în relație cu Maria și epistola lui Pavel către evrei. În fond e tot

* Două biserici din Mistra, Brontochion și Evangelistria, arată pe bolta absidei principale înălțarea lui Cristos. Relevăm aceasta, fiindcă explică prezența înălțării în monumente din a doua jumătate a sec. XVI și începutul celui următor, în locul Mariei.

o « figură » a celei dintii și o aluzie la întruparea lui Cristos; « figură » în al doilea rind, a liturghiei. Este bogat dezvoltat și ilustrează un rit esențial al vechiului testament *. La Sopočani (sec. XIII), în Serbia, istoria lui Iosif este ilustrată în amănunte. În Țara Românească și în Moldova, teme răzlețe din vechiul testament apar citeodată în naos. În minăstirea Cozia (biserica cea mare), de pildă, unde aflăm pe Ilie hrănit de corb; la Sf. Ilie, lingă Suceava, în care vedem pe Isaia dându-și (pictat pe peretele de miazăzi). În majoritatea monumentelor din Țara Românească și Moldova, temele vechiului testament, în număr mic și răzlețe, se întind în pronaos și exonartex. O serie mai bogată de teme din exod ne întâmpină la Sucevița, pe bolta camerei mormintelor, legate de naos sau de nartex (mai logică cea de-a doua ipoteză).

În Maramureș, lucrurile se petrec dimpotrivă. Temele vechiului testament, în mare număr și în succesiune regulată, ornează bolțile și pereții naosului. Sînt pictate, în ordine, scenele care ilustrează facerea (geneza), potrivit suprafețelor avute la îndemină. Ciclul înfățișat de obicei în tablouri despărțite prin cadre lineare este uneori întrerupt de portrete, în picioare ori bust, care arată personaje din vechiul testament sau sfinți ai noului testament și istoriei bisericești. Izvorul poate fi o biblie ilustrată pe care nu o cunoaștem. Interesantă este folosirea acestor teme, drept învățătură morală. Inscripții marginale ori pictate « în cîmp », subliniază interpretarea. Predilecția pentru scenele vechiului testament este de altfel o notă iconografică a Transilvaniei întregi. Poate fi legată și trebuie explicată, socotim noi, prin importanța acordată ciclului în pictura romanică din Franța, Bavaria, Elveția și Italia de miazănoapte. Îndărăt, în timp, amintim paralelismul celor două testamente (vechi și nou) din monumente paleocreștine (bazilica Liberiană din Roma) și din monumente bizantino-benedictine din Italia de sud (Sant' Angelo in Formis). Este reproduș într-un monument din Hașeg, minăstirea Riu-de-Mori, al cărei decor, restaurat în prima jumătate a sec. XVI, e cu mult mai vechi. Trebuie amintit și decorul din Perușița (Bulgaria), anterior iconoclasmului. În biserica din Nucșoara, la partea superioară a pereților, sînt pictați Aaron, Zaharia, Avacum, prooroci, Zaharia și Elisabeta. Se poate admite că e vorba de o introducere în noul testament. În paraclisul de miazăzi al bisericii Sf. Nicolae din Brașov (Schei), scene din biblie (vechiul testament) împodobesc bolta și pereții naosului. Monumentele citate, în parte restaurate în sec. XVI, XVII sau XVIII, reproduc în decorul lor tradiții mai vechi.

Noul testament

În Transilvania, scenele evanghelice sînt grupate în cele mai vechi biserici, în jurul Mariei. La Strei, Sîntă-Marie-Orlea, fosta biserică reformată din Deva, izvorul principal este protoevanghelia lui Iacov și alte evanghelii apocrife. La Iel se petrec lucrurile în bisericile de la sud-est (biserica cetățuie din Ghelintă, de pildă), decorate în sec. XIV. Un al doilea grup, de dată tot atît de veche, dă întîietate patimilor. La Riu-de-Mori am aflat paralelismul celor două testamente (tradiție paleocreștină și orientală). O a patra serie, de dată mai tîrzie (sec. XVI, XVII și XVIII), ilustrează praznicile. În Țara Românească, în biserica

* La Athos, în bisericile Protaton (Caries), Lavra, Iviron, se văd portretele patriarhilor vechiului testament (I. D. Ștefănescu, *Nouvelles recherches*, p. 114).

domnească de la Argeș, unde programul iconografic rezumă ansambluri mari, praznicele, învățătura lui Cristos și patimele se învrăstăază. În biserica mare de la Cozia, decorată în a doua jumătate a sec. XIV și restaurată la începutul veacului al XVIII-lea, « minunile » sînt în primul registru al pereților, iar patimile în cel de-al doilea. La Snagov (sec. XVI), decorul original a fost mai tîrziu puternic restaurat. Aci praznicele sînt pe bolta naosului; « minunile » în primul registru al pereților, iar patimile în cel de-al doilea. Biserica cimitirului din Stănești (Vilcea) păstrează un decor mural executat în prima jumătate a sec. XVI. Reproduce, poate, fragmentar un altul mai vechi. Programul dă întietate patimilor, care sînt pictate în naos, pe bolți și pereți. La Mofleni (prima jumătate a sec. XVI), patimile au întietate. În paraclisul bolniței de la Cozia (1546), praznicele sînt învrăstăate cu evangheliile pentecostarului. În linie generală, e greu de deosebit un criteriu strict. Aceasta din pricina refacerii și restaurării monumentelor și din cauza, în același timp, a încrucișării mai multor curente iconografice.

În Moldova deosebim două tipuri caracteristice: în sec. XV și de-a lungul celui următor. Primul se întilnește în biserica Sf. Nicolae din Dorohoi, decorată în 1495. Aci, minunile lui Cristos lipsesc, iar patimile sînt pictate în friză, la partea superioară a pereților, dedesubtul unor medalioane de mucenici. Același sistem este urmat la Dobrovăț, Popăuți, Voroneț, Humor, Moldovița, Sf. Dumitru din Suceava, Sf. Gheorghe din Hirlău. Cel de-al doilea a fost folosit la Bălinești (1499). Praznice și « minuni » ocupă registrul superior, iar patimile pe cel dedesubtul acestuia. Aceasta e ordinea din Părhăuți, Sf. Ilie (monument restaurat în sec. XVI și în cel următor), Sf. Paraschiva din Roman, Neamțu (monument din sec. XVII, restaurat ulterior) și Sucevița. La fel s-a procedat în sec. XVII la Dragomirna, Hlincea (monument din sec. XVI restaurat în sec. XVII), Cetățuia și Golia. Decoratorii au ales teme, cărora le-au dat întietate și le-au pictat în glafurile ferestrelor; la Sf. Ilie, Cristos în templu și rusaliile; la Sf. Paraschiva din Roman, coborîrea la iad, schimbarea la față, rusaliile și un al patrulea subiect ruinat; la Neamțu rusaliile și Cristos în templu; la Sucevița teme iconografice ori împrumutate din psalmi; la Hlincea, cete îngerești, iar la Cetățuia, hetimasia, deisis și ilustrația imnului liturgic « De tine se bucură » . . . închinat Mariei.

Temele evangheliei

Analiza temelor pictate ne va arăta bogăția izvoarelor de inspirație, modul cu care au fost interpretate de biserică și folosite de pictori. Vom avea prilejul să ne dăm seama că numele de teme evanghelice nu implică ilustrarea evangheliilor canonice. În multe cazuri, într-adevăr, s-a făcut apel la evangheliile numite apocrife. Cele dintii nu au fost folosite, în majoritatea cazurilor, de către pictori în chip direct; dimpotrivă, ei au avut mai totdeauna la îndemină comentariile unor exegeți și predicile unor oratori renumiți. Tema evanghelică le-a ajuns artiștilor, cîteodată, prin intermediul unui poem religios de ordine literar, ori prin acela al cîntărilor liturgice. Descoperim uneori și alte izvoare de informație.

Cunoaștem *apocrife* ale vechiului testament, și *apocrife* ale noului testament. Cele dintii, care n-au făcut parte, se pare, niciodată din « canonul » ebraic, sînt Tobie, Iuditha, adaosele cărților Esterei și a

lui Daniil, Macchabei; se numesc cărțile defterocanonice. Apocrifele noului testament au apărut în cele dintii veacuri ale creștinismului. În evangheliile canonice se găseau puține — și prea concentrate — lămuriri despre Cristos. În evanghelia lui Ioan e scris, de altfel, că «Isus a făcut încă multe alte lucruri: dacă le-am scrie în amănunte, lumea întreagă n-ar putea cuprinde cărțile care ar povesti toate acestea». Credincioșii doreau cu deosebire să știe cum și-a petrecut Cristos copilăria. În Egipt și în Siria au luat naștere un mare număr de povestiri, multe pline de poezie și pietate. Autori necunoscuți au consemnat floarea producției populare în *evangheliile apocrife*, scrise în limbile greacă, coptă, arabă și latină. Cităm principalele: evanghelia evreilor sau «după evrei», operă din sec. II, de origine siriacă; din aceeași vreme, evangheliile nazarenilor, egiptenilor și a lui Petre. Protoevanghelia lui Iacov și evanghelia lui Nicodim, numită și Faptele lui Pilat, sînt de o deosebită importanță.

O scriere ebraică, Pseudo-Matei, tradusă în limba latină de preotul Ieronim, a circulat mult în evul mediu, alături de evanghelia lui Marcion (sec. II) care înfățișează organizarea sistematică a evangheliei lui Luca. Evanghelia cunoscută sub numele de *Nașterea Mariei și copilăria Mîntuitorului*, atribuită lui Matei evanghelistul, s-a bucurat, în traducere latină, de multă trecere în evul mediu, alături de evanghelia lui Nicodim (Faptele lui Pilat), care descrie patimile lui Cristos și coborîrea sa la iad (text în limba greacă și traducerea latină). Numeroase evanghelii apocrife, fragmente și adaptări, au fost folosite de un ierarh, scriitor medieval, Jacques de Voragine și organizate — cum s-a menționat — în cartea numită *La légende dorée* (sec. XIII). Elemente imprumutate direct acestei opere sau izvoarelor (în parte necunoscute) au pătruns în lumea bizantină și orientală, venind din Apus. Au inspirat pe pictori și au dat naștere cîtorva teme interesante.

Temele evanghelice au în frunte, în multe monumente, istoria Anei, legată de viața Mariei, fiica sa, și de viața lui Cristos. Cînd spațiul nu a îngăduit, așa cum e cazul marei majorități a monumentelor balcanice și din țările române, sau cînd li s-a impus decorativelor selecția severă a spiritului bizantin, s-au păstrat cel puțin portretele Anei și ale lui Ioachim, ori portretul Anei purtînd pe Maria în brațe, și cîteva scene din istoria celei dintii, printre care nașterea Mariei.

Nașterea Mariei își are izvorul în evangheliile apocrife, protoevanghelia lui Iacov, evanghelia nașterii Mariei, și Istoria nașterii Mariei și copilăria lui Cristos.

Citim, în aceasta din urmă, că Ioachim era căsătorit de douăzeci de ani cu Ana, și n-aveau copii. Un scrib i-a și interzis, din această pricină, într-o zi, să aducă jertfă lui Iahwe. Ioachim plîngînd s-a infundat în munți printre ciobanii și turmele sale. Cinci luni de zile Ana l-a jelit neștiînd nimic de el. Rugîndu-se în grădină, într-o bună zi aceasta a văzut un cuib de păsărele pe o creangă de dafin. Suspinînd, s-a plîns domnului și i-a spus durerea: «Ai dat urmași Doamne, tuturor ființelor, și le faci să se bucure de copiii lor; pe mine singură m-ai lipsit de bunătața ta». Deodată, s-a ivit în fața ei îngerul domnului și i-a vestit că «urmașul ei e în sfatul domnului, și ceea ce se va naște din ea va fi bucuria lumii pînă la sfîrșitul veacului». Același înger l-a vestit și pe Ioachim și i-a poruncit să se întoarcă la Ierusalim; «Soția ta va concepe o fată care va fi în templul lui Dumnezeu și duhul sfînt va fi deasupra ei». Din ordinul îngerului, Ana s-a dus la poarta de aur să întîmpine pe soțul său. S-a aruncat în brațele lui

și a mulțumit domnului. La nouă luni după aceasta, a născut pe Maria.

Copilăria Mariei și căsătoria ei sînt pe larg povestite în apocrife. Din acestea s-au inspirat pictorii în intrarea în biserică și pentru a zugrăvi scena căsătoriei.

Cînd a fost de 14 ani, Maria, care nu vrea să se căsătorească, a trebuit să fie pusă — se spune — sub protecția unui bărbat din tribul lui Iuda. Marele preot a invitat pe cei ce nu erau căsătoriți, să vină fiecare cu cirja lui la templu. Cirjele au fost puse în sfînta sfîntelor. Din cirja lui Iosif și-a luat zborul un porumbel alb; el era alesul, și lui i-a fost incredințată Maria.

În Transilvania, bisericile Sîntă-Mărie-Orlea din Hațeg și monumentele din grupul secuiesc, al căror decor original datează de la sfîrșitul sec. XIII ori din cel următor, ilustrează pe perețele de miazănoapte al naosului în mai multe scene, copilăria și căsătoria Mariei.

Bunavestire

Sub cea dintii înfățișare, apare în catacombe, inspirată din evanghelia lui Luca (1, 26—35). Maria pictată în stînga scenei, pe scaun, ascultă cuvintele îngerului. În sec. V, meșterii se inspiră din protoevanghelia lui Iacov (9, 1): Maria, cu un caier de purpură în poală, toarce*. În sec. VI, în Siria și Palestina, e pictată în dreapta scenei, în picioare. Mozaicul din biserică Sf. Serghie din Gaza (Siria) a fost descris de Choricus; «concentrată, Maria toarce. Venirea îngerului și cuvintele lui o tulbură adînc. Se întoarce și, de frică, scapă din mîini caierul de purpură. Îngerul își ia zborul».

În aceeași vreme, în biserică Sf. Apostoli din Constantinopol (sec. VI) apare: «Uimită de venirea neașteptată a lui Gavriil, Maria s-a ridicat de pe scaun. Lucra . . . Stă acum dreaptă, ca și cum ar asculta o poruncă împărătească, și se sfiște să răspundă, fiindcă se gîndește la căderea Evei . . . Cuvîntul îngerului pătrunde în capul fecioarei. Ea îl pricepe, și inima îi este atinsă. Se tulbură, și gîndurile se imbulzesc în sufletul ei feciorelnic. Cugetă la înțelesul salutării și îl cercetează».

Gabriel Millet observă că la Gaza e vorba de poveste și de legendă populară. La Constantinopol, distingem atitudinea respectuoasă a Mariei, așa cum o cerea eticheta bizantină, cumînțenia și cugetarea.

Maria stînd pe scaun și torcînd ilustrează tradiția palestiniană; în picioare și făcînd gesturi, concepția elenistică și bizantină. Aceasta din urmă a pătruns devreme și în Orient. În majoritatea monumentelor, Maria răspunde îngerului, întinzînd un braț către acesta sau lipindu-și mîinile de piept, gest care înseamnă că se închină poruncii. Această atitudine caracterizează în special monumentele bizantine din sec. IX, X, și XI. În sec. XI, o vedem din nou stînd pe scaun și torcînd la Sf. Sofia din Kiev (mijlocul sec. XI), în decorul de tradiție bizantină, însă stînd în picioare**.

* În *Istoria nașterii Mariei* (evanghelic apocrifă) citim că Maria lucra, alături de alte tînere alese, în atelierul templului. I se rezervase cîntea de a lucra tapiseria de purpură din sfînta sfîntelor. Pe cînd țesea, i s-a arătat îngerul pentru a doua oară (prima dată i se arătase la fîntină). Văzîndu-l, Maria a fost cuprinsă de frică și a început să tremure; iar el i-a zis: «Nu te teme Maria, Dumnezeu te-a ales. Vei lua în pîntece și vei naște un rege a cărui împărăție se va întinde pe tot pămîntul» (cap. 9).

** În analiza temelor evanghelice, ne-am călăuzit după lucrarea lui Gabriel Millet, *L'Iconographie de l'Évangile*.

Încă din sec. V și VI, apare bunavestire la fântină (sau la izvor). Ideea vine din apocrife, și e cunoscută din predicile lui Iacov din Kokino-baphos. La fântină, unde Maria se dusese să scoată apă, a răsunat glasul vestirii. Tremurind, mișcată, cu obrajii palizi, Maria se întoarce în odaie, și toarce. Fată sărmană, crescută într-o casă de săraci, departe de lume și străină de vorbele înflorite ale oamenilor, s-a tulburat tare. În sec. XII, povestea apocrifelor orientale inspiră pe predicatori și pe iconografi și înriurește iconografia Apusului. În aceeași vreme, pictorii pun uneori o carte în mâinile Mariei. Aceasta e în legătură cu lămuririle evangheliei apocrife atribuite lui Matei, care laudă pietatea Mariei, scufundată totdeauna în rugăciuni și meditații.

În sec. XIV, Grigore Palamas pomenește o discuție mai lungă care a avut loc între Maria și inger. Cel dintii îi spune că va fi « umbrită » de « puterea celui prea înalt ». Ea răspunde: « Iată sluga domnului să-mi fie după cuvântul tău ». Ingerul s-a îndepărtat lăsându-i în trup copilul.

Ingerul (Gavril), încă din sec. XII, vine spre Maria cu pași mari, aleargă. Izvorul acestei atitudini e în Orient, și a fost aflat în miniaturile predicilor lui Iacov din Kokino-baphos, și în biserici din Capodocia. În sec. XIV, Gavril e pictat în picioare, drept, în fața Mariei, uneori înveșmântat în hlamidă sau cu loros împărătesc. Aceasta în legătură cu cuvintele lui Iacov care socotește că ingerul trebuia să aibă o înfățișare împărătească fiind vestitorul venirii pe lume a « împăratului lumii ». Așa-l vedem mai ales în Serbia. Drept cadru al scenei, pictorii au schițat, la origine, bazilica din Nazaret înălțată pe locul unde se pretinde că fusese casa Mariei. Bazilica a fost rezumată în sec. VI și mai târziu într-un portic, coloane sau o cupolă. Din sec. IX pînă într-al XI-lea, bizantinii au pictat o casă. În sec. XII, reapare însă bazilica, și devine tradițională la Mistra, Athos și în Balcani. În frescele din sec. XIV, vedem citeodată și o fată torcînd. Stă lângă Maria, jos pe podea (la Trebizunda și Athos). Motivul vine din Capadocia*.

Două ultime amănunte trebuie lămurite: floarea și fântina. Cea dintii se înalță de obicei într-o glastră, între Maria și inger. La început nu e vorba de un crin, și nu simbolizează, ca atare, curățenia Mariei. Teologii medievali au amintit însă că bunavestire s-a petrecut primăvara, în vremea florilor. Vorba Nazaret înseamnă, apoi, floare. Fântina se vede la Pantanassa (Mistra), în primii ani ai sec. XV: două potirnici beau apă din ea. Tema amintește astfel motive paleocreștine. Tot la Mistra apare și o fântină din care beau oamenii. Aceasta este fântina (izvorul) vieții (zoodochos pyghi), inspirată din slujba unei sărbători introduse, la Bizanț, în sec. XIV. De altfel, penticostarul numește pe Maria izvor de nemurire, din care s-a revărsat Cristos.

În erminia lui Dionisie din Furna, bunavestire este descrisă în citeva linii: « Case. Fecioara stă în picioare în fața unui scaun, cu capul ușor inclinat. În mîna stîngă ține un fus înfășurat cu mătase; mîna dreaptă deschisă e întinsă către inger. În fața ei stă Sf. Mihail, care o salută cu mîna dreaptă, și ține în stînga o lance. Deasupra casei, cerul. Din acesta iese Sf. Duh, pe o rază ce se îndreaptă spre capul fecioarei » **.

În Transilvania, Țara Românească și Moldova, tema urmează tradiția bizantină a Mistrei, ori pe cea orientală. Particularitățile mai

* Din *Istoria nașterii Mariei și copilăriei lui Cristos* (cap. XIII), aflăm că marelă preot i-a dat Mariei cinci fete, care aveau să fie pe lângă dînsa în casa lui Iosif. Se numeau Rebecca, Sefhora, Suzana, Avigeea și Zachel. Fata de la picioarele Mariei va fi fost una dintre acestea.

** Ingerii sînt « trimișii » domnului. Trimișii împărătești aveau, la Bizanț, o vargă de argint, semn al demnității lor. Aceasta a fost, la origine, pictată în mîna arhanghelului Gavril, în scena buneivestirii. Pictorii au prefăcut-o într-o lance și au dat-o arhanghelului Mihail,

importante, desfășurarea în mai multe scene, și vestirea la fîntînă apar în imnul acatist, și sînt legate de școala macedoneană și iconografia slavă.

Apocrifele au inspirat pictorilor teme noi și curioase: învinuirile lui Iosif și «proba apei». Neînțelegînd «taina cea mare», Iosif, supărat, a dojenit-o pe Maria. Aceasta a primit și s-a supus probei apei, pe care (după tradiția evreiască) n-o poate bea fără să moară îndată cel ce ascunde adevărul. De șapte ori a înconjurat altarul Maria, după ce a băut apa cea amară. S-a arătat apoi marelui preot și acesta n-a văzut nici un semn pe fața sa. S-a dovedit astfel nevinovăția. Tema e zugrăvită în mozaic, la San Marco din Veneția, în sec. XI. Au lucrat meșteri greci veniți din Bizanț sau formați în regiunea Adriaticei. Indiscreția și realismul acestor episoade sînt însă de caracter oriental, nu bizantin. Apusul, care a urmat de obicei Orientul în materie iconografică, nu a primit aceste subiecte, comune mai tuturor bisericilor din Capadocia. Același lucru s-a petrecut în țările române. Erminia lui Dionisie din Furna descrie astfel tema învinuirilor lui Iosif: «Case. Fecioara însărcinată; Elisabeta uimită. În față, Iosif se sprijină pe cirja lui cu o mină, iar cealaltă o întinde către Maria la care se uită furios».

O a treia temă ilustrează *întîlnirea Mariei cu Elisabeta*, mama lui Ioan Botezătorul.

Erminia lui Dionisie o descrie astfel: «O casă. Înăuntru Maria și Elisabeta se îmbrățișează. Mai departe, Iosif și Zaharia vorbesc unul cu altul. La spatele lor, un copil duce un coș agățat de un băț sprijinit pe umeri. De altă parte, un staul; un catir legat mănincă.»

În Apus, «vizitația» (denumirea dată acolo temei) a fost des ilustrată, pe temeiul unui pasaj din evanghelia lui Luca (1, 39). «În zilele acelea, sculindu-se Maria s-a dus degrabă la munte, în cetatea Iuda. Și intrînd în casa lui Zaharia, s-a închinat Elisabetei. Dar cum a auzit Elisabeta salutarea Mariei, a săltat pruncul în pîntecele ei și s-a umplut Elisabeta de duh sfînt. Și a strigat cu glas mare și a zis: «Binecuvîntată ești tu între femei și binecuvîntat este rodul pîntecului tău...»

La Légende dorée a dezvoltat ideea evanghelică, iar unii artiști apuseni au ilustrat-o cu îndrăzneală în vitrouri și tablouri. În acestea se vede Ioan în pîntecele mamei sale și Cristos în pîntecele Mariei. Cristos binecuvîntează pe Ioan, care se înclină adînc. Pictorii de tradiție bizantină nu au înfățișat decît îmbrățișarea prietenească a Mariei și Elisabetei. O întîlnim în Transilvania, în Țara Românească și în Moldova. Ne întîmpină pretutindeni în ilustrația imnului acatist, pictată cu discreția și măsura grecească.

Călătoria la Betleem

Este inspirată din protoevanghelia lui Iacov (17, 2—3). Scena se petrece în munți. Maria călătorește pe un asin condus de un tinăr, fiul lui Iosif se pare. Acesta din urmă încheie cortegiul. O vedem la Curtea de Argeș, în biserica domnească. Precedă, aci, trei compoziții: recensămîntul lui Quirinus, magii în fața lui Irod, și Irod care întrebă învățații.

«arhistrategul oștilor cerești», care a înlocuit astfel pe Gavril. Cu vremea, virful lăncii a devenit o floare. De aceea, o floare, crin indeobște, apare în scena buncivestiri, în mîna lui Gavril (în Apus, mai întîi, în evul mediu tîrziu). În unele monumente, floarea este într-o glastră, așa cum o vedem pe ușile de lemn de la Snagov (uși împărătești de paraclis).

Recensământul lui Quirinus

Nu se vede în țările române, decît la Argeș. Guvernatorul Quirinus bogat înveșmîntat și cu cingătoare brodată cu mărgăritare, poartă o pelerină prinsă cu o agrafă la git. Stă pe un scaun înalt și are capul acoperit cu un bonet de o formă mai rară. Un ostaș cu o lance în mîină e la spatele lui. Maria și Iosif stau în picioare. Un funcționar le înscrie numele pe un rotulus desfășurat. Sînt pictate și două alte personaje (asistenți). Arhitecturi elegante cu terase sînt zugrăvite în fund. Trebuie să notăm un caracter rar care nu se potrivește cu măsura artei religioase și cu arta bizantină: Maria poartă sarcina în chip aparent. Recensământul este amintit în protoevanghelia lui Iacov după călătoria la Bethleem. Este descris și în evanghelia apocrifă a lui Pseudo-Matei (13, 1—2). La Kahrié-Djami din Constantinopol, scena pictată în mozaic se desfășoară pe un spațiu larg, bogat luminat. Arhitecturile sînt identice celor de la Argeș; două edicule cu colonate și terase legate cu un zid de incintă. Un covor împodobește edificiile; a fost reprodus în biserica domnească.

Magii

Magii în fața lui Irod și Sfatul învățaților sînt teme rar ilustrate. Cea dintîi e descrisă în erminia lui Dionisie: « Un palat. Regele Irod stă pe tron. În fața lui cei trei magi întind mîinile către el; afară, evrei, scribi și farisei vorbesc între dinșii ». În biserica domnească de la Argeș, amîndouă temele sînt ilustrate pe primul registru al peretelui de miazăzi, în naos. Acatistul bunevestiri le cuprinde mai totdeauna. Amănuntele se pot urmări la Gradao, în Serbia, și în biserica Brontochion din Mistra; în Țara Românească și Moldova, în sec. XVI și XVII, de asemeni.

Nașterea lui Cristos

Pentru nașterea lui Cristos, evanghelia după Matei nu dă descrieri ori precizări. Povestește în cap. I visul lui Iosif, și începe cap. II cu vorbele: « Iar după ce s-a născut Isus în Betleemul Iudeei . . . * Marcu pune în fruntea evangheliei sale propovăduirea lui Ioan și apoi botezul lui Cristos (1, 9—12). Luca, la rîndul lui, se mărginește să ne spună următoarele: « Dar pe cînd erau ei acolo (Maria și Iosif, în Bethleem, la recensământ), Mariei i-a venit vremea să nască și a născut pe fiul său întîiul născut; l-a înfășat și l-a culcat în iesle, pentru că ei n-au avut loc în casa de oaspeți » (2, 6—7). Ioan începe cu Dumnezeu-cuvîntul, și mărturia lui Ioan Botezătorul. Cristos apare în paragraful 29 al cap. I: « A doua zi vede Ioan pe Isus venînd spre dinsul și zice: » « Iată mielul lui Dumnezeu . . . »

Evangelhiile nu ofereau, ca atare, elementele necesare realizării picturale. Aceasta apare însă bogată și impresionantă în monumentele răsăritene și apusene.

Erminia lui Dionisie din Furna cuprinde motive numeroase și o compoziție complexă rezumată ca de obicei fără arătarea izvoarelor

* Matei, II, 1. În cap. 2, 1—18, citim ivirea stelei (2, 2). Chemarea învățaților de către Irod (1, 3—8) este urmată de călătoria și închinarea magilor (2, 11—12), fuga în Egipt (2, 13—14) și uciderea pruncilor (2, 16—18).

și neexplicată: «O peșteră. Înăuntru, de partea dreaptă mama în genunchi așază în iesle pe Cristos, nou născut înfășat în scutece. La stînga, Iosif, în genunchi cu mîinile încrucișate pe piept. Îndărătul ieslei, un bou și un asin privesc pe Cristos. La spatele lui Iosif și Mariei, ciobani rezemați pe cirjele lor se uită uimiți. Afară din peșteră, oi și ciobani; unul dintre aceștia cîntă din fluier, alții privesc în sus cu teamă: deasupra lor, un înger îi binecuvîntează. De cealaltă parte, magii călări și înveșmîntați împăratește arată cu mîinile steaua. Deasupra peșterii, îngeri numeroși, în nori, poartă în mîini o fișie de pergament cu cuvintele: „Slavă lui Dumnezeu în înaltul cerurilor și pace pe pămînt oamenilor de bună voință“. O rază mare de lumină se coboară pe capul lui Cristos».

Peștera, asinul și boul, ciobanii și îngerii sînt elemente caracteristice care nu apar în evanghelie. Magii, pomeniți în aceasta din urmă, sînt înglobați de pictori în tema nașterii. Ciobanul, care cîntă din fluier, ritmează, în unele monumente, dansul altor păstori care joacă de bucurie sau ca să se încălzească. Scena adună cu vremea și alte motive, unele curioase și neașteptate (Cristos scaldat de moașă și ajutoarea ei, căldarea pe pirostrie, în care fierbe gustarea de dimineață a ciobanilor). Cercetarea izvoarelor și studiul vechilor monumente ne vor fi de mare folos.

La origine, pictorii arătau pe Maria stînd în fața lui Iosif, îndată după naștere, pentru a sublinia ideea că a născut fără dureri. Ioan Gură de Aur (sec. IV) adaogă că «a așezat ea însăși (Maria) copilul în iesle și l-a luat, apoi, pe genunchii ei». În sec. VI, un alt gînd și-a făcut drum: Maria a suferit, asemenea tuturor femeilor, fiindcă Cristos s-a împărtășit cu adevărat din firea omenească. Messaritis, comentatorul mozaicurilor din bazilica funerară împăratească Sf. Apostoli a Bizanțului, descriind nașterea lui Cristos, arată că Maria «poartă pe față semnele unei femei care a suferit. . . Aceasta pentru ca întruparea să nu fie de nimeni bînuită.» În relație cu aceste două idei diferite, descoperim de-a lungul veacurilor două infățișări ale Mariei: Maria stă întinsă, liniștită, pe patul său, sau dreaptă, rezemată de spătar, cu brațele de-a lungul trupului. Chipul și atitudinea ei nu poartă urme de suferințe. Maria apare culcată pe o parte, întoarsă spre privitor; își sprijină capul pe un braț; celălalt, încovoiat, se reazimă pe piept. Chipul tras și obosit poartă urme de suferințe. Cea dintii atitudine este proprie Apusului, Italiei mai ales; cea de-a doua, Orientului (Capadociei) și Bizanțului. Călugării lui Vasile cel Mare au răspîndit în Italia de miazăzi acest din urmă tip iconografic. Îl aflăm la Mistra, în biserica Peribleptos (sec. XIV) și la Volotovo, în Rusia. Tipul italianesc a pătruns în Muntele Athos, unde a evoluat.

Ciobanul care cîntă din fluier apare la Mistra (biserica Peribleptos) și la Athos. Motivul e cunoscut încă din sec. XI, vreme în care apare în scena nașterii la Hosios Lucas, în Grecia. Într-o miniatură din Georgia, ciobanul muzicant stă sus pe o stîncă, iar oile lui pasc jos. Cîntă de dragul primăverii și amintește teme vechi elenistice. În Serbia, la Gradač, Arilje (sec. XIII) și la Nagoricino, ciobanul e pictat în spiritul miniaturii georgiene. De asemenea, în bazilica Protaton de la Caries (Athos).

Îngerul care vestește ciobanilor nașterea inspiră o scenă deosebită de aceasta. În bazilica Sf. Serghie, la Gaza, în Siria (sec. VI), tema este tratată în trei tablouri. Choricus ne-o descrie în amănunte: «Ciobanii aud un glas. . . au lăsat fără grijă oile să pască lîngă un izvor sub paza ciinelui. Înălță capetele și se străduiesc să distingă cuvintele. . . Un înger vine înaintea lor și le arată unde se află copilul. Oile își văd de treabă. . .

pasc sau se adapă. Căinele însă, necăjit totdeauna pe străini, e neliniștit de vedenia aceasta extraordinară. Ciobanii sînt zugrăviți mai departe, mergînd călăuziți de stea. Lumina ei tremură în apă . . .».

La Kahrié-Djami (sec. XIV), Maria e culcată pe spate, cu brațele de-a lungul trupului și capul ușor întors, lîngă iesle. Îngerul vestitor vorbește cu trei ciobani (cîntărețul din fluier, un tinăr și un bătrîn). O inscripție dă textul din Luca (2, 10): «Nu vă temeți; căci iată vă vestesc bucurie mare, care va fi pentru tot poporul». În Capadocia (la Guereme), într-unul din paraclisele de lîngă Tokale, citim în cîmpul scenei o altă inscripție grecească. Aceasta, repetată sub forme ușor modificate în biserici capadociene, face parte dintr-un cîntec liturgic al utreniei din ajunul Crăciunului: «Oprind pe cioban să mai cînte din fluier, ceata îngerilor striga: nu mai întîrziati noaptea pe cîmp . . . vestiți cîntînd că s-a născut Cristos, care a binevoit . . . să mintuiască neamul omenesc». Compoziția, adevărată pastorală, a fost inspirată din slujba din ajunul Crăciunului: «Să mergem fraților să vedem unde s-a născut Cristos. Să mergem după stea cu magii, regii Răsăritului. Acolo, îngerii cîntă fără încetare. Ciobanii petrec noaptea cîntînd un cîntec demn de el: Slavă intru cei de sus . . .»

Iconografia bizantină a animat de scena nașterii, în afară de vestirea îngerilor, și pe regii magi. Dintre evangheliști, singur Luca povestește în amănunte lucrurile (2, 7—20). A inspirat pe pictori, ca de obicei, nu direct ci prin comentariile predicatorilor și imnografilor care l-au folosit. În sec. XI și XII, magii se văd în picioare lîngă iesle. Cîteodată sînt înfățișați sosind călare. În sec. XIV, XV și XVI, la Mistra, Athos și la Volotovo, în Rusia, magii sînt călări. Amănuntele călătoriei și sosirea sînt scrise în Matei (2, 7—12).

Epiphani din Cipru și Eusebiu socoteau că magii s-au închinat lui Cristos într-o casă, doi ani după nașterea lui. Sf. Iustin a susținut însă că Maria a născut pe Cristos, l-a așezat în iesle și acolo l-au găsit magii venind din Arabia. Cea dintîi idee a inspirat pe pictorii apuseni; cea de-a doua pe răsăriteni. În sec. XIV, în jurul nașterii, se pictează în două sau mai multe tablouri vestirea ciobanilor, bucuria lor, călătoria magilor și închinarea. Nașterea e zugrăvită în mijloc: la partea superioară îngerii, în centru Maria și ieslea cu Cristos, mai jos baia copilului și ciobanii la dreapta acesteia. Pe lături îngerul, de o parte; Iosif de cealaltă parte; magii călări, magii închinîndu-se lui Cristos, și două femei cu capul îmbrobodit. O omilie a lui Ioan Gură de Aur a precizat unele amănunte, pe care le-au folosit pictorii. «De ce spune Luca că Isus era culcat în iesle? Îndată ce l-a născut, mama lui l-a așezat acolo. . . ea l-a luat în brațe pe urmă și l-a pus pe genunchii ei . . . nici un fel de măreție arătoasă, ci o iesle, o colibă, o mamă sărmană».

Textul a învățat pe pictori să înfățișeze pe Maria stînd pe scaun, luînd copilul din iesle și prezentîndu-l magilor așezat pe genunchi.

Elementele compoziției complicate, hotărîtă cu vremea și executată de artiști, mai pretutîndeni, în Răsărit, ne întîmpină în cîntarea liturgică numită stihirea de Crăciun. «Ce-ți vom aduce ție Cristoase, care ai venit pe lume ca un om? Fiecare din făpturile tale ți se închină: îngerii îți aduc cîntarea; cerurile, steaua; magii, darurile; păstorii, uimirea; pămîntul, peștera; pustiul, ieslea; și noi pe maica ta fecioară».

Fragmente din această cîntare se văd ilustrate pe peretele bisericii minăstirii Brontochion, la Mistra, în cîmpul nașterii. Kondakul de Crăciun a lui Romanos a fost de asemenea folosit de pictori: «Pămîntul aduce peștera (în dar) celui nepătruns; îngerii cu ciobanii preamăresc pe domnul. Magii călătoresc cu steaua».

Un ultim episod evanghelic, uciderea pruncilor, apare în numeroase monumente de tradiție bizantină. Tema, inspirată din Matei (2, 16) a fost dezvoltată de protoevanghelia lui Iacov în capitolul 22. În sec. XIV, la Kahrié-Djami în Constantinopol, în biserica Theoskepastos din Trebizunda și mitropolia din Mistra, compoziția e bogat dezvoltată. La fel în catoliconul din Lavra, la Athos.

Citeva motive folosite peste tot merită o analiză. Cele dintii sînt boul și asinul de lingă iesle, care încălzesc cu suflarea lor pe noul născut. Evangheliile canonice nu-i pomenesc nicăieri. Ne întîmpină însă în evanghelia apocrifă a nașterii Mariei și copilăriei lui Cristos. « În a treia zi de la nașterea Domnului a ieșit Maria din peșteră și a intrat în staul, și a pus copilul în iesle, și boul și asinul îl adorau pe acesta ». Evanghelia apocrifă a dezvoltat o idee din Isaia (1, 3): « Boul își cunoaște stăpînul și măgarul ieslea domnului său, dar Israil nu mă cunoaște, poporul meu nu mă pricepe ».

În evul mediu, în răsărit și în apus, se arăta că asinul era cel ce purtase pe Maria de la Nazaret la Betleem, iar boul fusese adus de Iosif ca să-l vîndă (*La Légende dorée*). Cele două femei de care am pomenit, scaldă pe Cristos într-un fel de cristelniță; sînt cele două moașe care au ajutat pe Maria. Le descrie și le numește evanghelia apocrifă a nașterii Mariei și copilăriei lui Cristos: « Iosif se duse să aducă o moașă, dar cînd s-a întors în peșteră Maria născuse pe Isus. Și Iosif a zis Mariei: „Ți-am adus două moașe. Pe Zelemi și Salomia, care așteaptă la intrarea peșterii“. Maria a zîmbit. Iar Iosif i-a spus: „Nu rîde, ia seama să n-ai nevoie de vreun leac“. Cînd Zelemi s-a apropiat de Maria, i-a cerut să-i dea voie să o pipăie. Și cînd Maria i-a îngăduit aceasta, moașa a strigat cu glas tare: „Doamne, fie-ți milă de mine, niciodată n-am aflat lucrul acesta. Sîinii ei sînt plîni de lapte, a născut un băiat, și e fecioară . . . Fecioară a luat în pîntece fecioară a născut, și fecioară a rămas“. Salomia, cealaltă moașă, s-a îndoit de vorbele lui Zelemi, și a pipăit-o și ea pe Maria. Mina ei, drept pedeapasa îndoielii, s-a uscat dintr-odată. Plîngînd, și-a cerut iertare. Un tînăr nespus de frumos la chip s-a ivit dintr-o dată și i-a zis: „Vin-aproape de copil, închină-te lui, atingîndu-l cu mina ta și el te va vindeca; căci el este mîntuitorul lumii și al tuturor celor ce nădăjduiesc într-însul“. Salomia s-a închinat, a atins marginea scutecului în care era înfășurat Cristos și îndată mina i s-a vindecat ».

Magii sînt în relație cu o legendă veche orientală ale cărei amănunte nu apar decît tirziu, în sec. XIII, în *La Légende dorée*. Aci aflăm că erau în număr de trei și că se numeau Gaspar, Balthazar și Melchior. Erau regi, iar steaua care i-a călăuzit avea chipul unui copil ori al unui înger. Scriitorul Origen pare a fi cel dintii care a vorbit de trei magi. Înainte de sec. VI, se înfățișau doi, trei, patru și chiar șase magi. Înveșmîntați regește cu coroane pe cap, se văd pentru prima dată în miniatura din mineiul lui Vasili al II-lea, ilustrat în anul 976 și aflat la Vatican. Înainte de această dată purtau bonete frigiene și aminteau pe preoții lui Mitra.

Botezul domnului

Evanghelia lui Matei povestește (3, 1—12) propăvăduirea lui Ioan. Aci citim și episodul pomului cu securea înfiptă în rădăcină. În paragrafele 13—17 din același capitol, este amintit botezul lui Cristos. Nu aflăm însă nici un element pictural. Marcu insistă tot asupra propovă-

MELCHISEDEC, mare preot, mozaic, sec. VI (Parenzo, Italia). (GM)



JERTIA LUI AVRA-
AM, frescă din 1270
(Santa Maria in Vesco-
vio, Roma). (M)

FLOXENIA LUI
AVRAAM, mozaic, sec.
VI (San Vitale, Rave-
nna). (M)

MELUL LUI DUM-
NIZELU, frescă, sec.
XII (cripta catedralei
Saint-Aignan-sus-Cher,
Franța). (F)





TROPARUL PROSCOMIDIEI, pictură murală, sec. XV/XVII (Diocetariu, Athos).

TROPARUL PROSCOMIDIEI, pictură murală, sec. XVI/XVIII (Ostrovo-Călimănești). (IDS)

TROPARUL PROSCOMIDIEI, iconă, decalin, sec. XVI/XVII (Bistrița-Neamț).









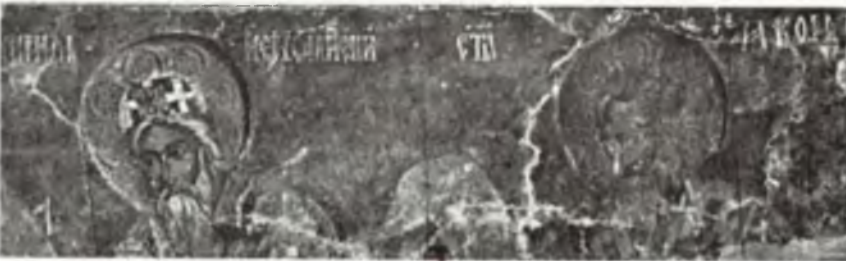
VEDENIA LUI PETRE DIN ALEXANDRIA, pictură murală din 1500 (Poganovo, Bulgaria). (Gr)

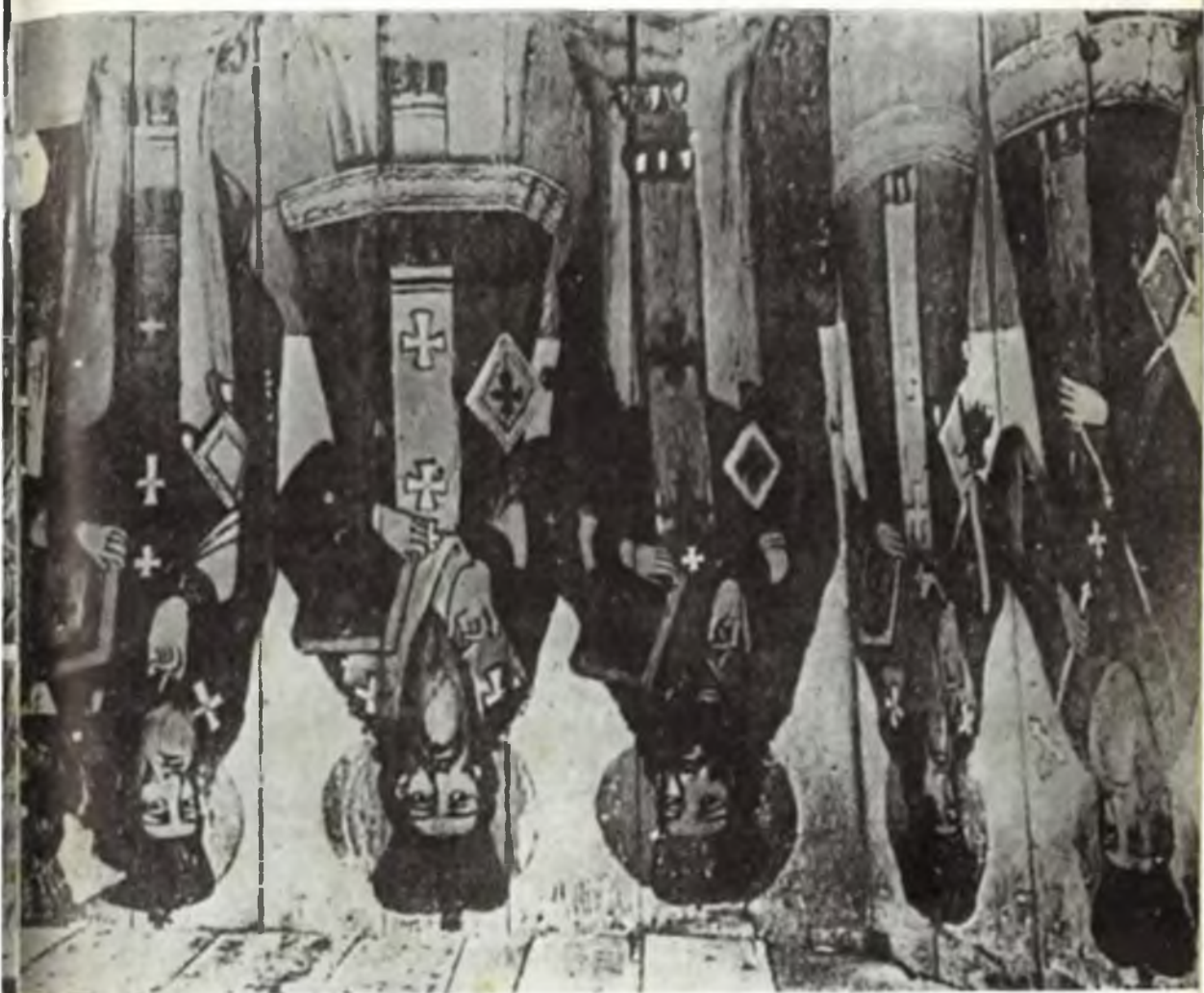
VEDENIA LUI PETRE DIN ALEXANDRIA sec. XIV/XVII (minăstirea Cozia).

VEDENIA LUI PETRE DIN ALEXANDRIA, pictură murală, sec. XVIII (paraclisul patriarhiei, București). (IDS).

SF. EPISCOPI VASILE CEL MARE ȘI IOAN GURĂ DE AUR, mozaic, sec. XII (Capela Palatină, Palermo).

SF. CHIRIL AL IERUSALIMULUI ȘI IACOV «FRĂTELE DOMNULUI», pictură murală, sec. XVII (Tirgoc, Muzeul de artă al Republicii).





NAȘTEREA MAICII DOMNULUI, pictură murală, sec. XIV (Peribleptos, Mîsra). (GM)

NAȘTEREA MARIEI, pictură murală, sec. XVII (Hurezi).



MARIA, SFÎNTA ANA CU MARIA ÎN BRAȚE, pictură murală, sec. XVI (biserica episcopală, Argeș. Muzeul de artă al Republicii). (IDS)

INTRAREA ÎN BISERICĂ, pictură murală din 1259 (Boiana, Bulgaria). (M)

INTRAREA ÎN BISERICĂ, pictură murală, sec. XIV (biserica domnească, Argeș).







ARHANGHELUL GAVRIIL (Buna Vestire), pictură murală din 1683 (biserica Doamnei, București).

BUNA VESTIRE, uși împărătești, pictură în tempera, sec. XVI (Cîrligi, Roman. Muzeul de artă al Republicii).





ÎNȚĂLNIREA LA POARTA DE AUR, OFRANDELE ACCEPTATE, pictură murală, sec. XIV (Peribleptos, Mistra). (GM)

RECENSĂMÎNTUL LUI QUIRINUS, mozaic, sec. XIV (Kahrie-Giâmi, Constantinopol).

UCIDEREA PRUNCILOR DIN ORDINUL LUI IROD, pictura murală, sec. XVI (Lavra Sf. Atanasie, Athos).





duirii lui Ioan, și nu cuprinde despre botez decît următoarele cuvinte: « În zilele acelea a venit Isus din Nazaretul Galileei și s-a botezat de Ioan în Iordan » (1, 9). Mai departe, în paragraful 10, e pomenită epifania. Tot atît de concis este și Luca: « După ce însă s-a botezat tot poporul, botezînd-se și Isus și rugîndu-se, s-a deschis cerul » (3, 21). Ioan stăruie asupra mărturiei lui Ioan Botezătorul și epifaniei, fără să descrie botezul (1, 26—34).

Erminia lui Dionisie adună toate elementele temei, așa cum a ajuns să fie înfățișată în sec. XVI, în Răsărit: « Cristos în picioare, gol, în mijlocul Iordanului. Înaintemergătorul, pe țărnul riului, în dreapta lui Cristos și privind în sus, pune mîna dreaptă pe capul lui Cristos; stînga o înalță spre cer. Deasupra, cerul din care iese duhul sfînt pe o rază ce se coboară pe capul lui Cristos. În mijlocul razei, citim cuvintele: „Acesta este fiul meu prea iubit întru carele bine am voit“. Pe stînga, ingeri în picioare stau respectuoși cu mîinile întinse. Pe pămînt, veșminte. La picioarele înaintemergătorului, în Iordan, un om gol culcat de-a curmezișul și privind cu teamă către Cristos, ține un vas din care varsă apa. În jurul lui Cristos, pești ». (Isaia, 11, 2; Mîchea, 4, 1).

Din sec. V pînă în sec. X, ne întîmpină un tip iconografic elenistic: Cristos imberb, cu fața spre privitor, are brațele întinse de-a lungul trupului; Ioan poartă un costum ușor (exomis, melotă sau pallium), care nu-i acoperă decît umărul stîng. Monumentele îl înfățișează la dreapta ori la stînga; în picioare sau ușor înclinat. Alegoria Iordanului lipsește rar. În Siria, Ioan Botezătorul are tunică și pallium. Așezat la stînga, în picioare, pe țăr, se apleacă și atinge capul lui Cristos, scufundat în apa Iordanului pînă la mijlocul trupului. Aflăm apoi ingerii care țin în mînă o pinzătură sau o stofă, și mîna lui Dumnezeu în cer. În Capadocia apa Iordanului se înalță pînă la umerii lui Cristos, care își acoperă trupul cu mîinile puse în față. Tipul iconografic capadocian a pătruns în Apus. Bizanțul și-a creat un tip propriu. Încă din sec. XI, Cristos ridică mîna dreaptă ca pentru binecuvîntare; alegoria Iordanului stă pe fundul apei. Apare apoi un peisaj, iar Cristos amintește din ce în ce mai mult o statuă. Se văd doi ingeri, dintre care unul în mers; Ioan ridică citeodată mîna la cer. Începînd din sec. XII, artiștii înfățișează trei ingeri; citeodată patru, cinci și chiar șase. Cristos își încrucieșează picioarele și pare a se îndrepta către Ioan. Episoadele, inspirate din povestirile evanghelice, cîntările liturgice și comentarii datorite predicatorilor, s-au înmulțit și s-au organizat în cicluri (în monumente din sec. XIV). La Gračanița și la Athos, episoadele se grupează în jurul botezului. Inscriptiile le explică pe fiecare. Vedem astfel pictați fariseii, copacul și securea; Ioan vorbește celor dintii. Cristos se vede venind de departe, se apropie și vorbește cu Ioan etc. Episodul « mielului lui Dumnezeu », inspirat dintr-o prorocie a lui Maleachi, și botezul mulțimii îmbogățesc ciclul.

Atitudinea și îmbrăcămintea lui Ioan Botezătorul au fost asemuite, încă din veacul al IV-lea, acelorale ale prorocului Ilie. Ioan Gură de Aur, într-o omilie, ni-l descrie astfel: « N-a arat pămîntul și n-a tras brazdă, n-a mîncat pîine cu sudoarea frunții sale. Se îngrijea puțin de masa sa; și mai puțin încă de veșmîntul său. Iar casa îi era mai simplă încă decît veșmîntul, fiindcă n-avea nevoie de acoperiș, nici de pat, nici de masă. Trăia viață îngerească. . . Purta o mantie de păr fiindcă vrea să arate că se ridică deasupra lucrurilor omenești și că se înalță pînă la Adam care, întru început, n-a avut nevoie nici de mantie, nici de haine. Socotea mantaua lui de păr drept un simbol regal și de pocăință. »

Textele îl consideră prooroc pe Ioan. De aceea, în unele monumente siriene, capadociene și bizantine, este înveșmîntat în chiton și hymation, asemenea proorocilor și apostolilor. În monumentele mai vechi, Cristos stă drept, fiindcă primește duhul sfînt. Sfințește în același timp apa pentru credincioși. Din această din urmă pricină, unii pictori îl arată ridicînd ușor mîna dreaptă, ca și cum ar binecuvînta apele, și pe Ioan însuși. În sec. XII, botezul e pictat alături de acela al popoului. O cruce de fier, înălțată pe o coloană, apare în mijlocul Iordanului. Pelerini din sec. VI au văzut-o la fața locului, în Palestina. După binecuvîntarea apelor de către preot, cei ce aveau să primească botezul se muiau în Iordan. (De atunci, a rămas obiceiul să se arunce oameni în apă pentru a prinde crucea aruncată de preot la bobotează.)

În sec. XII, artiștii pictează cu grijă peisajul: Iordanul curge printre munți stîncoși. Se inspiră din psalmul 113: « Munții au săltat ca berbecii și dealurile ca niște miei. . . Ce aveți, munți, de săltați ca berbecii și voi, dealuri, de săriți ca niște miei? »

Se vede uneori zugrăvită și Bethabara, localitatea unde erau botezați pelerinii. Texte apocrife descriu ușile cerului, deschise, de unde s-a coborît duhul sfînt « în chip de porumb ». În sec. XIV, XV și XVI, în Capadocia și Serbia, vedem întîi episoadele și apoi botezul. La Protaton (Athos), Ioan propăvăduiește mulțimii grămădită pe celălalt mal al Iordanului; bustul lui Cristos se vede deasupra capetelor acestuia. La Paribleptos (Mistra) și la Athos, compozițiile comprimă uneori episoadele, ori elimină cîteva din ele.

În Țara Românească, la biserica domnească din Argeș, botezul a fost repictat în sec. XVII. Apa Iordanului se înalță la spatele lui Cristos și nu îndrăznește să-l cuprindă. La Govora (mînăstirea), Cristos stă în picioare pe o lespede în mijlocul Iordanului. Apa e pictată la spatele lui, se văd peștii înotînd. Aceași dispoziție ne întîmpină la Stănești (prima jumătate a sec. XVI). Aci apare însă și alegoria Iordanului. În paraclisul bolniței de la Cozia (1547), aflăm două alegorii și pești care înoată în apele stăvilite la spatele lui Cristos. Ioan, în veșmînt antic, se înclină și pune mîna dreaptă pe fruntea lui Cristos. La stînga, pe țarm, trei îngeri se închină adînc cu mîinile acoperite de mantiile lor. Copaci împodobesc cîmpul. Modelul de la Peribleptos n-a fost urmat în totul. Acesta cuprinde îngeri la partea superioară a compoziției și copii care înoată în apa Iordanului. Cristos, întors către Ioan, are picioarele încrucișate, ca și cum s-ar îndrepta în mers spre el.

Iconografia botezului, simplificată mult de pictori în decursul vremii, cuprinde numeroase elemente interesante. Cel dintîi privește ilustrarea cuvintelor evanghelice, care stăruie asupra propovăduirii lui Ioan și epifaniei. Necesită zugrăvirea mulțimilor cărora le vorbea Ioan, și înfățișarea copacului în care se vede înfiptă securea. Cel de-al doilea este de ordin istoric, se referă la botezul primilor creștini și la evenimente palestinene de ordin local, amintite de istorici și povestite, ca actuale, și în sec. VI. O cruce de fier înălțată în virful unei coloane s-a aflat pînă tîrziu în mijlocul Iordanului, la locul socotit drept acela unde ar fi primit Cristos botezul. În legătură cu istoria, apar copiii, de fapt neofii care primeau botezul în Iordan. Tot în legătură cu istoria stă zugrăvirea cetății Bethabara, localitatea vecină cu locul botezului. Alegoriile mărturisesc legătura cu arta elenistică și cele mai vechi reprezentări ale temei.

În jurul lepezii pe care stă Cristos în picioare se zvîrcolesc, uneori, șerpi. Amănuntul, foarte curios, ilustrează « puterile idadului » și « păcatul strămoșesc », de care « curăță » pe oameni botezul « în Cristos ».

Apare în biserici din Țara Românească zugrăvite în sec. XVII și stă în legătură cu tradiții populare de origine bogomilică.

Elementele pomenite arată bogăția temei, redusă, începînd dintr-al XIV-lea sau al XV-lea secol, la factorul principal, botezul lui Cristos de Ioan. Au dispărut din această pricină multe lucruri pitorești: peisajul palestinian, mulțimile care se îmbulzeau la propovădăuire, neofiții care inotau la ceremonia botezului etc. Îngerii de pe mal, doi la număr de obicei, trei, patru și câteodată șase, stau inclinați respectuos și au mîinile acoperite de mantiile lor sau de o pînzătură. Prezența la scenă sînt martorii epifaniei. Printr-o interesantă contaminare a epifaniei cu ceremonia botezului neofiților, ei poartă, la origine, o pînzătură în mîini. Au fost socotiți că se pregătesc să șteargă de apă trupul lui Cristos. O interpretare riguroasă a înlăturat însă această idee. Îngerii apar cu mîinile acoperite de mantie, în semn de respect. Tradiția l-a impus în liturgica apuseană (crucea și, în genere, « obiectele sfinte » nu se ating cu mîna de-a dreptul, ci acoperită de o stofă anume; la fel, capătul cirjei ierarhilor răsăriteni este învelit în « pateriță »). Îngerii precizează însă și o idee care de multă vreme n-a mai fost înțeleasă. Cristos, în monumentele primelor secole, stă drept fiindcă primește duhul sfînt. « Sfînțește » — cum s-a mai arătat — în același timp apa pentru credincioși. Ridică ușor mîna dreaptă în semn de binecuvîntare a apelor Iordanului, și a lui Ioan însuși. Factorul acesta, de ordin mistic, este menit să transfigureze întreaga înfățișare a temei. Greutatea era mare pentru pictori. A fost părăsită ideea sau n-a mai fost înțeleasă.

Schimbarea la față

Evangelistul Matei povestește « schimbarea la față » a lui Cristos în cap. 17 (1—12). « Iar după șase zile, a luat Isus pe Petru, pe Iacov și pe Ioan, fratele lui, și i-a suit numai pe ei într-un munte înalt. Și s-a schimbat la față înaintea lor, încît a strălucit fața lui ca soarele, iar hainele lui s-au făcut albe ca lumina. Și iată li s-au arătat Moise și Ilie, vorbind cu dînsul ». Textul cuprinde mai departe mențiunea cuvîntelor și epifania cea nouă: « Dar pe cînd grăiau ei încă, iată i-a umbrit un nor luminos și iată un glas s-a auzit din nori zicînd: „Acesta este fiul meu cel iubit, în care bine am voit. Pe acesta să-l ascultați“. Paragrafele următoare redau comentariile apostolilor însoțitori. Marcu concentrează povestirea în cap. 9 (1—12). Ne spune simplu: « Și s-a schimbat la față înaintea lor (a apostolilor Petru, Iacov, și Ioan). Hainele lui s-au făcut strălucitoare și foarte albe, cum e zăpada, și cum nici un nălbitor de pe pămînt nu poate înălbi ». Ioan Gură de Aur relevă spaima apostolilor însoțitori, care au căzut cu fața la pămînt văzînd lumina cea mare: « De ce au căzut la pămînt? Singurătatea, înălțimea, liniștea, schimbarea la față care i-a umplut de groază, lumina strălucitoare, norul care s-a întins deasupra lor. I-a înconjurat groaza de toate părțile și s-au așternut cu fața la pămînt cuprinși de spaimă ».

Messaritii comentează pe larg atitudinile apostolilor. La început, aceștia n-au putut suferi lumina și au fost prăvăliți la pămînt, cu capul înainte și cu mîinile amîndouă la ochi. Petre, cel dintîi s-a ridicat și a vorbit despre cele trei colibe. Iacov abia a avut putere să se ridice sprijinindu-se pe un genunchi; mîna lui dreaptă îi acoperă ochii, fiindcă nu poate privi lumina cea mare. Ioan rămîne scufundat pe muntele Taborului, în somn adînc, nu vrea să afle nimic; mulțumit că-l iubește pe Cristos și că e iubit de el. Grigore Palamas reia o idee mai veche și

stăruie asupra luminii care îl înconjură pe Cristos, «lumină pe care nimeni și nimic n-o poate cuprinde»; lumina «necreată» a Taborului.

În Răsărit, apostolii înalță capetele și privesc «gloria» (nimbul de lumină) din jurul lui Cristos. În sec. VI, la muntele Sinai, Ion și Iacov, pictați în genunchi, ridică brațele ca și cum s-ar ruga. Petre închinat la pământ, ține în brațe un cort mic și întoarce ușor capul, ca pentru a se apăra de lumina cea mare. În Capadocia, la Ciauș-In, apostolii sînt în picioare și par a fi în mers. Iconografia bizantină păstrează și zugrăvește tema ca la Sf. Apostoli. Petre vorbește în picioare, Iacov pe jumătate ingenuncheat își apără ochii cu mina; iar Ioan înfățișat ca un bătrîn, se apleacă și fuge cu pași mari ca să scape de lumina cea orbitoare. «Gloria» cuprinde nu numai pe Cristos ci și pe cei doi prooroci, Moise și Ilie, iar mina lui Dumnezeu-tatăl se vede în cer. În sec. XI, aceasta dispăre și proorocii nu mai sînt cuprinși în nimbul de lumină al lui Cristos. Pictorii din sec. XV și XVI exagerează mișcările apostolilor. Pictorul de la Peribleptos arată pe Iacov răsturnat cu fața în sus; așa-l vedem și la Diochiariu, la Athos.

«Gloria», lumina cea mare cuprindea, în monumentele mai vechi, în Capadocia și Armenia, pe Moise și Ilie, de o parte și de alta a lui Cristos. O socoteau drept «norul care îl ascunde de vederea apostolilor». În monumente din sec. VI, la Sinai de pildă, și în cîteva biserici din Capadocia, «gloria» nu învăluie decît pe Cristos.

În sec. XIV «hesycastii»* o rezervau lui Cristos, fiindcă e vorba de «lumina de nepătruns în care locuiește Dumnezeu și care-l îmbracă ca o mantie». «Cristos, soare de adevăr și de dreptate, a vrut să se arate de aproape apostolilor. Apoi, strălucind cu mai multă putere, din pricina lumii lui superioare, a devenit nevăzut pentru ochii lor, așa cum devine soarele pe care l-ai privit în față și intră deodată într-un nor luminos». Grigore Palamas precizează învățătura: «Tatăl și duhul sfînt erau de față nevăzuți. Cel dintîi mărturisea cu cuvîntul că acesta e fiul său iubit. Cel de-al doilea strălucea, cu el, în norul luminos și arăta astfel că fiul e stăpîn, cu el însuși (duhul sfînt) și cu tatăl, pe lumină, și că aceasta e una singură. Bogăția ei izvorăște din faptul că este comună celor trei, și aceeași ca strălucire pentru ei». Lumina Taborului este una și aceeași pentru «treime». Vădește «făptura în întreita ei strălucire».

Începînd din sec. XIV, pentru a îmbogăți înfățișarea temei, pictorii adaogă episoade. Arată pe Cristos venind și urcînd Taborul cu cei trei ucenici care rămîn la poalele muntelui; pe Cristos coborînd din virful Taborului și îndreptîndu-se la vale cu Petre, Iacov și Ioan. Esențial rămîne însă, din punct de vedere teologic, faptul «schimbării la față». Pictural, nu poate fi înfățișat și sensibilizat decît prin calitatea luminii, prin intensitatea și însușirile ei excepționale de permeabilitate și compoziție. Realizările rămîn, de obicei, searbede iar pictorii insistă asupra dezordinii de la poalele muntelui, unde se rostogolesc ucenicii lui Cristos, ori asupra conversației dintre aceștia.

În biserica domnească de la Argeș, schimbarea la față datează din sec. XIV; a fost restaurată însă în sec. XVIII și mai tirziu. Peisajul a fost, la origine, inspirat din realitate. În stînga în primul plan, Cristos e urmat de cei trei discipoli: ține sulul legii în mina dreaptă. În dreapta, pe același plan, Cristos vorbește cu un apostol mai în vîrstă și cu unul imberb. Pe creștetul muntelui, Cristos e pictat singur învăluit de «glorie»; Moise și Ilie sînt în afara acesteia. Mai jos, doi discipoli se prăvă-

* Hesycastii erau, la Athos, practicantii sau adepții doctrinei mistice, a hesycasmului, întemeiată pe cugetare, contemplare interioară și ideea înălțării sufletești.

lesc îngroziți la pământ. Pictura din Peribleptos a slujit drept model. Pictorul din Argeș a introdus câteva modificări. Compoziția se repetă la Athos, pe pereții Lavrei și minăstirilor Chilandar și Diochiariu. În Moldova, cea mai frumoasă « schimbare la față » o vedem pictată pe o icoană (tempera pe lemn), din prima jumătate a sec. XVI*.

Învierea lui Lazăr

Învierea lui Lazăr este povestită de Ioan în cap. 11, 1—45. Isus află despre boala grea a lui Lazăr din Vitania, pe care-l iubea, și spune: « Această boală nu este spre moarte, ci spre slava lui Dumnezeu, ca să se proslăvească fiul lui Dumnezeu dintr-însa ». S-a îndreptat spre Vitania cu întârziere și când a sosit, Lazăr era îngropat de patru zile. Mulțime de iudei plîngeau pe Lazăr împreună cu surorile lui Marta și Maria. Și a lăcrămat și Isus. Mergînd la mormînt, care era o peșteră închisă cu o piatră, Isus a poruncit să fie dată deoparte lespeda. A strigat, după aceasta, cu glas mare: « Lazăre, vino afară ». Și a ieșit mortul, înfășurat peste mîini și peste picioare cu scutece de îngropare și cu fața acoperită cu o năframă. Zis-a Isus: « Deslegați-l și lăsați să meargă ».

Ioan Gură de Aur analizează și comentează cuvintele evanghelistului. Stăruie asupra faptului că Cristos vine la patru zile după îngropare. Surorile lui Lazăr, când îl văd pe Cristos, nu plîng și nu se jelesc, fiindcă îl admirau și credeau în el. Maria îndeosebi. Cristos plînge și întreabă: « Unde l-ați pus? » Merg cu toții, ne relatează oratorul, la locul de îngropare, dau deoparte lespeda, și desnoadă, la porunca lui Cristos, legăturile cadavrului. Prietenii îl recunosc pe Lazăr după giulgiul în care era înfășurat. Surorile sale nu se depărtează: una din ele strigă: « miroase urit ». « Isus cheamă pe Lazăr, și cadavrul înaintază, încărcat încă de fișiile cu care fusese înfășurat. Aceasta pentru ca să nu creadă lumea că este o vedenie. A poruncit să fie dezlegat, așa ca fiecare să se poată apropia de dînsul, să-l atingă și să convingă că e Lazăr ».

Imnografi s-au inspirat din acest izvor, în sec. VI, și au pus la îndemîna pictorilor elementele esențiale ale temei. Pînă în sec. XIV, cînd Grigore Palamas repetă cuvintele lui Ioan Gură de Aur, bizantinii s-au întemeiat pe aceleași lămuriri.

Pictura catacombelor înfățișează pe Lazăr scos din mormînt și înviat de Cristos, care are în mîini varga magică cunoscută din antichitate. Scena executată în mozaic la Sf. Apostoli din Constantinopol ne-a fost descrisă de Messaritîs, așa cum se vedea în sec. XII: « Marta și Maria în genunchi, la picioarele lui Cristos, plîng și varsă lacrimi. Maria ridică capul, privește pe Cristos. Privirea și fața ei îndurerată exprimă rugăciune adîncă. Isus se stăpînește: atitudinea lui e poruncitoare și împărătească ». Choricîus a descris mozaicul din bazilica Sf. Serghe de la Gaza (sec. VI): « Unul din prietenii de aproape murindu-i, el (Cristos) înduioșîndu-se de femeile îndoliate, i-a dat din nou viața. Femeile (Marta și Maria) se zbuciumă; în fața minunii, una face semn sorii sale, cealaltă cuprînsă de bucurie, pare că zboară ». Liniștea și solemnitatea din Sf. Apostoli fac loc, la Gaza (monument oriental), zbuciumului și realismului. Bizanțul zugrăvește lespeda pusă deoparte ori pe care leagă giulgiul de trupul lui Lazăr. Reduce numărul

* Am aflat-o în minăstirea Văleni, (schit de maici din sec. XVI sau mai vechi) și am publicat-o, cu reproduceri fotografice, *Byzantion*, 1932, Bruxelles, p. 577—579, pl. XXIII.

personajelor și nu pictează decît pe Cristos cu un apostol (Toma sau Petre), lingă el ori la spatele lui, și pe cele două surori. Începînd din sec. XII, se vîd pictați mai mulți apostoli la spatele lui Cristos, și evrei în fața lui, lingă mormînt (scena din capela Palarină, la Palermo). În Serbia, la Studenica (sec. XII), vedem numeroși apostoli; Maria privește pe Cristos și un om desleagă fișiile de pînză cu care este legat cadavrul. În fundul scenei, între munți, se zărește Vitania, închisă de zidul ei de piatră. În biserica din Verria (1315), Vitania abia se zărește, fiindcă e ascunsă de creștetul unui munte. Un om ridică piatra. Slujitorul, care desface mumia, întoarce capul fiindcă nu poate suferi mirosul cadavrului. La spatele lui stă Marta, în picioare. Maria e în genunchi, cu fruntea pe picioarele lui Cristos. La Gračanica vedem pe Cristos coborînd spre Vitania și îndreptîndu-se către cele două surori. Lazăr e în picioare la sarcofagul lui. Lingă el, mulțimea se înghesuie. În fund apare o bazilică. Tema, în liniile ei esențiale, e zugrăvită la fel și la Mistra, în biserica Pantanassa. Doi oameni însă urnesc lespedea, spre dreapta. La muntele Athos, pictorii cretani zugrăvesc scena ca la Peribleptos (Mistra). În acest din urmă monument evreii formează două grupe despărțite prin stînci; unul e în fața Vitaniei, celălalt alături de Lazăr. Episoadele care preced scena învierii se vîd zugrăvite la Pantanassa și la Gračanica. Cristos venind din fundul scenei coboară urmat de cei 12 apostoli pe o potecă ce șerpuiește între munți. E întîmpinat de Maria, care i se închină și îl roagă ridicînd spre dînsul brațele acoperite de mantie. Marta se vede mai departe, în picioare, dreaptă. Cristos pare tulburat și întoarce ușor capul ca să-și ascundă lacrimile. Lingă mormîntul lui Lazăr, vedem bazilica de care am pomenit. Aceasta infățișează un element istoric: e biserica ridicată mai tîrziu pe locul unde ar fi avut loc întîmplarea. La Peribleptos, drumul lui Cristos și al însoțitorilor lui se vede în depărtare, între munți. Zidul Vitaniei apare din loc în loc. Cristos e urmat de apostoli și de mulțimea amestecată cu aceștia. Maria sărută picioarele lui Cristos, nu în clipa săvîrșirii minunii, ci înainte de aceasta, cînd îl întîmpină.

Erminia lui Dionisie din Furna descrie astfel învierea lui Lazăr: «Un munte cu două creștete; îndărătul lor, incinta unui oraș nu prea mare. Evrei îndurerați ies pe ușile acestuia și se îndreaptă către mijlocul muntelui, pe la spate. În față, un mormînt; piatra care-l acoperea e ridicată de un om. Lazăr apare în picioare în mijlocul mormîntului; un alt om îi desface giulgiul. Cristos îl binecuvîntează cu o mîna, în cealaltă ține un pergament desfășurat pe care citim vorbele: «Lazăre ieși, și vino aici». La spatele lui Cristos, apostolii. Marta și Maria se închină la picioarele lui Cristos». Indicațiile rezumă redacții din sec. XIV—XVI, concentrate într-un tip athonit, care apare diferențiat în diferitele monumente ale Sfîntului Munte.

În biserica Theoskepastos din Trebizonda, deosebim cîteva note, care par a veni din primele secole ale artei creștine (VI—VII). Aflăm, în adevăr, pe Lazăr cu chip antic, tînăr, imberb. E înconjurat de evrei. În fața acestora, o femeie se aruncă cu brațele deschise, vrînd să îmbrățișeze mumia.

Floriile

Intrarea lui Cristos în Ierusalim (floriile) este descrisă în evanghelia după Matei. Textul arată cum Cristos a trimis doi ucenici, îndată ce a sosit la Vitfaghi, lingă muntele Măslinilor, ca să-i aducă o asină, pe

care « vor găsi-o mai departe legată cu minzul ei lângă ea . . . Iară Isus a șezut pe asină . . . foarte mulți din popor așterneau pe cale hainele lor, iar alții tăiau ramuri din copaci și le așterneau pe cale. Iar gloatele care mergeau înainte, și care veneau în urmă, strigau și ziceau: „Osana fiul lui David. Binecuvântat fie cel ce vine în numele domnului. Osana intru cei de sus“. Intrînd în Ierusalim, Cristos s-a dus în biserică unde a izgonit pe cei ce vindeau și cumpărau. A vindecat apoi orbi și șchiopi. (21, 1—15). Copiii, care-l aclamau pe Cristos, sînt pomeniți în psalmul 8 al lui David (8, 3): « Din gura copilașilor și a pruncilor ce sug și se aduce laudă pentru înfruntarea vrăjmașilor tăi, ca să amuțescă protivnicul și cel răzbunător ».

Ioan Gură de Aur vorbește și el de cîntările pe care le înălțau copiii. Evangheliile apocrife ne spun că întîmpinîndu-l pe Cristos, copii evreilor țineau ramuri în mîini și strigau; alții își întindeau hainele pe drum zicînd: « Osana (mîntuiește-ne), tu cel ce ești printre cei de sus ». « Cuvîntul » din duminica Floriilor cuprinde, de asemenea, cuvintele următoare: « Copiii evreilor aruncau hainele lor la picioarele sale. Unii tăiau ramuri de palmier, iar alții ținîndu-le în mîini strigau în urma lui: Osana ». Un imn al lui Romanos melodul (sec. VI) se inspiră din aceleași vorbe. Grigore Palamas (sec. XIV) dezvoltă ideea: « Tot poporul, copii, oameni maturi și bătrîni își întind hainele; țin în mîini crengi de palmier, simbol al izbînzii, ca să cinstească pe cel ce a învins moartea. Vin înaintea lui, îi cad la picioare, îl însoțesc nu numai în afară de oraș (Ierusalim), dar și dincolo de zidurile sînte, cîntînd Osana ».

Sculpturi de pe sarcofage vechi ne arată compoziția orientală a scenei. În fața lui Cristos, doi tineri înveșmîntați în tunici scurte; unul își întinde mantaua pe drumul pe care înaintează acesta, iar celălalt se suie într-un copac. Cristos stă pe asin, cu amîndouă picioarele de aceeași parte. În sec. VI, în manuscrise ilustrate, compoziția se îmbogățește: doi apostoli urmează pe Cristos, copiii îl întîmpină cu frunze de palmier: arhitecturi înfățișează Ierusalimul. Aceasta e și dispoziția scenei murale din Capadocia. În sec. X și XI însă, apar unele amănunte modificate. Vedem astfel, în biserica El-Nazar, privitori zugrăviți la ferestrele Ierusalimului, ori, în alte monumente, așezați între crenelele zidului de înconjur al orașului. Pictorii Apusului, în Europa, s-au inspirat din aceeași tradiție. La San Marco din Veneția, copiii, tinerii sînt rînduți într-un cortegiu ordonat. Iconografia bizantină se desparte de Capadocia și de Apus, punînd, în primul plan, evreii bîrboși și cu capul învîluit. Se văd copii mai puțini și, uneori, unul singur; exemplu: Dafni. Incepînd din sec. XI sau XII, ideea bizantină și-a făcut loc în Orient și în Occident. Miniaturistii evangheliarelor ilustrate în sec. X și XI (care reproduc modele mai vechi) zugrăvesc compoziția pe două planuri, despărțite printr-un drum mărginit cu copaci. În depărtare, Cristos coboară dealul, călăuzit de un ucenic; tineri și bărbați în vîrstă, îmbrăcați în tunici scurte, îl așteaptă în fața porților Ierusalimului. Un copil își întinde haina pe cale, în fața asinului, alți doi țin în mîini ramuri de palmier. În fundul scenei, pe marginea drumului, o femeie înalță creanga de palmier în mina dreaptă. Aflăm într-o asemenea compoziție, un peisaj pictat în perspectivă. Inspirația e nu numai în evanghelia lui Luca, ci și în locurile cunoscute de artist, și pe care a încercat să le reprezinte.

Cu vremea, compoziția pitorească se îmbogățește cu copii numeroși și cu alte personaje. Interesante în această privință mozaicurile din Capela Palatină și din bazilica de la Betleem (sec. XI). În Serbia și Macedonia, și anume din sec. XIV pînă în sec. XVI, pictorii s-au inspirat din exem-

plele bizantine. Păstrează totuși, mai totdeauna, motivul oriental al celor doi copii care, unul lângă altul, își întind mantalele în calea lui Cristos. Pictura în mozaic din Capela Palatină la Palermo (sec. XII), stă la originea compozițiilor pitorești din Serbia și păstrează, la rindul ei, note vechi din monumentele sec. VI-XI. Scena este încadrată într-un peisaj de dealuri, zugrăvite în stînga, un palmier apare lângă zidul de incintă al Ierusalimului, pe dreapta. În pragul porții orașului, vedem numeroși tineri și bătrîni, cu expresii deosebite. Cristos vine din dreapta și coboară poteca, așezat pe asinul alb. În stînga ține un volumen închis, iar cu dreapta face un gest de subliniere a cuvîntelor pe care le spune apostolului Petre, în picioare la stînga lui. Drumul e semănat cu verdeață. Copii se dezbracă și aștern mantaile în fața lui Cristos. Apostolii îl urmează. Biserica de la Volotovo, lângă Novgorod (U.R.S.S.), reproduce compoziția din bisericile sirbești: Cristos se întoarce către apostoli, cei doi copii își întind mantalele pe drum. Nu se văd însă apostolii care urmează pe Isus. Acesta, apoi, e călare pe un cal, și nu pe un asin. La Mistra, scena din biserica Peribleptos (prima jumătate sec. XIV) prezintă note noi: nu se vede orașul; lângă asinul lui Cristos, este pictat și asinul cel mic de care vorbește evanghelia. La Pantanassa (prima jumătate sec. XV) reapare orașul.

Călăuza lui Dionisie din Furna menționează orașul și un munte. «Cristos așezat pe asin, binecuvîntează. E urmat de apostoli și are în față un arbore pe un deal. Copii taie ramuri din copacul acesta și le aruncă pe drum. Unul, urcat în vîrf, privește pe Cristos. Jos pe drum, copii mulți aduc ramuri de palmier, le aruncă, pe drumuri își întind veșmintele. În pragul porții orașului, evrei, bărbați și femei cu copii în brațe ori pe umeri, țin și ei ramuri în miini.»

Copiii, pictați în toate monumentele din sec. VI pînă în sec. XVI, implinesc un rol de seamă. Nu sînt totuși amintiți în evanghelia. Matei, singur, îi pomenește, după ce Cristos a pătruns în templu de unde a gonit negustorii și unde a vindecat pe orbi și pe șchiopi. Motivul vine din evanghelia apocrifă a lui Nicodim. De aci a trecut în cuvîntul de «florii», și în imnurile bisericești. Predicatori din veacul al XII-lea par a se inspira din mozaicuri palestinene, care nu mai există astăzi, sau din miniaturi. Citim astfel într-unul din predicatori: «Cristos dă ordin să vină aproape de dinsul copiii care sug la sin, ca să recunoască pe domnul». «Copiii — zice acesta — proorocesc, tilcuiesc înțelesul ascuns al scripturii și învață pe părinții lor . . . Luminați de Dumnezeu, au luat în mîini psaltirea lui David, și au citit cîntecele . . .»

Am arătat cum Grigore Palamas dezvoltă aceeași idee, atît de potrivită ca izvor de inspirație pentru pictori.

Spălarea picioarelor

Tema își are izvorul în cap. 13 din evanghelia lui Ioan (8—10). «Știind Isus că tatăl toate i le-a dat pe mină, că de la Dumnezeu a ieșit și la Dumnezeu merge, s-a sculat de la cină, și-a dezbrăcat haina cea de deasupra și luînd ștergarul s-a încins. Apoi a turnat apă în spălătoare și a început a spăla picioarele ucenicilor și a le șterge cu ștergarul cu care era încins. Deci a venit la Simon Petru, și acela i-a zis: «Doamne, tu oare să-mi speli picioarele?» Răspuns-a Isus și i-a zis: „Ceca ce fac eu, tu nu știi acum, dară după aceasta vei pricepe». Iar Petru i-a zis: «În veac nu vei spăla picioarele mele». Răspuns-a Isus: «De nu te voi spăla, n-ai parte cu mine». Zis-a Simon Petru

către dinsul: «Doamne, spală-mi nu numai picioarele, ci și mâinile și capul».

Erminia lui Dionisie dă indicații picturale amănunțite: «O casă. Petre stînd pe un scaun, cu o mînă își arată picioarele; cealaltă e așezată pe cap. Cristos, în genunchi în fața lui, cu tunica ridicată și legată la mijloc cu un ștergar, apucă cu o mînă piciorul lui Petre și întinde cealaltă spre el. În fața lui Cristos și la înălțimea genunchilor, un vas cu apă și un lighean. Ceilalți apostoli stau jos, la spate, și vorbesc între ei: unii își desleagă încălțămîntea. Mai departe pe perete, Cristos înveșmîntat ca de obicei stă pe scaun. Întinde o mînă spre ucenici, iar în cealaltă ține un pergament desfășurat pe care e scris: „În adevăr, vă spun, unul dintre voi mă va trăda“. Apostolii, la spatele lui, îl privesc cu teamă și șoptesc împreună».

Sarcofage din Galia și Roma arată concepția elenistică. Compoziția e simplă. Cu brațele întinse, Cristos ține un ștergar legat pe umeri. Petru, sculptat în stînga scenei, întinde încet un picior spre lighean. Mîinile lui ridicate sînt întoarse cu podul spre privitor, gest care indică protestarea. În afară de Petre, se mai vede un singur apostol. În Capadocia se afirmă concepția realistă orientală. Cristos, cu ștergarul încins de mijloc, spală piciorul lui Petru. Sînt înfățișați mai mulți apostoli. Compoziția, sculptată pe una din coloanele altarului de la San Marco din Veneția, subliniază ideea consimțămîntului lui Petru: de groaza despărțirii cu care-l amenință Cristos, primește să i se spele și capul. Bizantinii în sec. XI și XII înfățișează toți apostolii: stau alături de Petru, pe aceeași bancă, și se descalță. Cristos spală, în unele monumente, picioarele ucenicilor; în altele, le șterge numai. În sec. XIV, pictorii din școala «macedoneană», la Gračanica, Protaton; «Cretanii» la Lavra, Dionysiu, Diochiariu arată pe Cristos spălînd piciorul lui Petru cu o singură mînă, cu cealaltă ridicată subliniază înțelesul cuvîntelor. În basilica Protaton din Careis, spălarea picioarelor împodobeste peretele de răsărit al transeptului de miazăzi. Vedem două scene. În cea dintîi, Cristos ține cu mîna stîngă piciorul drept al lui Petru; cu dreapta, sprijină vorbele sale. Petru, așezat pe un scaun înalt, duce mîna dreaptă la cap, în semn de protestare și umilință; un apostol se descalță, iar ceilalți sînt îngrămădiți pe o bancă la spatele lui Petru. În cea de-a doua, Cristos, stînd pe scaun, explică înțelesul acțiunii sale; apostolii grupați îl ascultă în picioare; arhitecturi și copaci cu coroane conice împodobesc fondul. În Catoliconul de la Chilandari, tema e pictată pe peretele de miazăzi al absidei principale: Cristos apucă cu amîndouă mîinile piciorul drept al lui Petru și-l șterge cu prosopul; Petru duce mîna dreaptă la cap; cinci apostoli sînt zugrăviți lîngă el, și vorbesc între ei; alți cinci, mai jos, se văd pe o bancă cu spatele întors spre privitor; cel din urmă se descalță. La Zemen, în Bulgaria, spălarea picioarelor e cuprinsă în friza patimilor, pe un perete al naosului. Chipul lui Cristos s-a șters; Petru stă pe un scaunel, cu picioarele încrucișate, și protestează; Ioan ingenucheat își descalță sandalele. Ceilalți apostoli formează un grup compact, pe două rînduri, la spatele lui Petru; o arcadă și coloane masive decorează fondul. În biserica rupestră de la Crkvata, tema e pictată între cîna cea de taină și rugăciunea de pe muntele Măslinilor; Cristos șterge piciorul lui Petru, iar apostolii așezați pe bănci suprapuse sau pe podea, își desfac sandalele. Tot în friza patimilor, vedem spălarea picioarelor și în biserica din Poganovo (1500): Petru și-a muiat piciorul drept în lighean și-și duce mîna la cap; Cristos vorbește și face gesturi cu amîndouă mîinile.

În biserica domnească din Argeș, spălarea picioarelor e pe peretele de răsărit al naosului lângă rugăciunea pe muntele Măslinilor. În fund arhitecturii; Petru înmoaie piciorul drept în lighean și nu vrea să se lase spălat. Ca la Poganovo, Cristos vorbește și face gesturi cu amîndouă mîinile; Ioan își desnoadă sandalele. În Moldova, la Sf. Nicolae din Bălinești, Cristos se pregătește să ștergă piciorul întins al lui Petru. La Sf. Nicolae din Popăuți, Cristos întinde mîinile spre piciorul lui Petru, dar nu-l atinge. La Sf. Dumitru din Suceava și Voroneț, ne întîmpină ideea orientală și tradiția Athosului: Cristos spală sau șterge piciorul drept al lui Petru.

Elementul esențial este atitudinea lui Cristos. Orientalii l-au arătat spălînd sau ștergînd piciorul lui Petru. S-au întemeiat pe textul evanghelic, în care apare amenințarea cu despărțirea spusă răsădit de Cristos apostolului. Ioan Gură de Aur stăruie asupra acesteia: « În loc să-l lămurească, Isus l-a amenințat pe Petru ». Atitudinea acestuia oscilează între refuz și acceptare. Cel dintîi sentiment e dictat de modestia și respectul lui față de Cristos; cel de-al doilea de groaza de a fi părăsit de acesta. Poziția celorlalți apostoli merită de asemenea atenție. Bizanțul îi arată, în genere, uimiți, discutînd în șoaptă actul lui Cristos și încercînd să priceapă înțelesul lui. Orientalii și Apusul îi arată dimpotrivă acceptînd totul și pregătindu-se pentru spălare: s-au descălțat ori se descălță și așteaptă.

Cina cea de taină

Cina cea de taină a fost pictată în monumentele de artă orientală și bizantine și cuprinsă în ciclul evanghelic sau în acela al praznicelor: de regulă pe pereții naosului. Într-una al doilea sistem iconografic, tema este încadrată în ciclul liturgic al canoanelor și se vede zugrăvită pe peretele emicicului, în absida principală. În primul caz, semnificația scenei este de ordin evocator; în cel de-al doilea, ea ilustrează euharistia și anamneza. Explică înțelesul « jertfei lui Cristos », dogmă a învățaturii bisericești și centrul liturghiei. Izvorul e în evanghelia lui Matei (26, 20—20): « Iar dacă s-a făcut seară, Isus s-a așezat la masă cu cei 12 ucenici. Și pe cînd mîncau ei, a zis: „Adevărat vă spun, că unul din voi mă va vinde“ ». După aluzia la trădare și desemnarea trădătorului Iuda, urmează descrierea euharistiei: « Și pe cînd mîncau ei, Isus luînd pîinea și binecuvîntînd, a frînt și a dat ucenicilor săi zicînd: „Luați mîncăți, acesta este trupul meu“. Apoi luînd paharul și binecuvîntînd, le-a dat zicînd: „Beți din acesta toți; acesta este sîngele meu, al așezămîntului celui nou, care pentru mulți se varsă spre iertarea păcatelor“. Încheie prin vestirea morții sale apropiate: „Dar vă spun că de acum nu voi mai bea din acest rod al viței, pînă în ziua aceea cînd îl voi bea, cu voi din nou, în împărăția tatălui meu“ ».

Evanghelistul Marcu povestește rezumat lucrurile în cap. 24 (17—26). Luca dezvoltă povestirea în cap. 22 (7—25). Ioan descrie spălarea picioarelor înainte a cinei, și stăruie asupra denunțării trădării lui Iuda de către Isus.

Din evanghelia lui Matei s-a inspirat pictorul din Sant' Apollinare Nuovo (Ravenna, sec. VI). Masa, în formă de sigma sau potcoavă, este încadrată pe lături, în față și pe primul plan, de o balustradă scundă (cancel) sculptată, se pare, în marmură. E acoperită de o pînzătură brodată poartă un vas cu doi pești. Cristos, cu capul încins de nimbul cruciger și înveșmîntat în mantie antică, se vede așezat în stînga scenei, la locul

de cinste (« în cornu dextro»). Apostolii, rinduiți îndărătul lui Cristos și de cealaltă parte a mesei, stau pe jumătate culcați, ca și Cristos, potrivit modei antice. Cristos vorbește; gestul lui subliniază înțelesul cuvintelor prin care denunță trădarea lui Iuda; pictat « în cornu sinistro» acesta își ascunde fața. Apostolii uimiți s-au tulburat adinc, privesc spre Cristos sau spre Iuda. Din sec. IX pînă în sec. XV, în Răsărit și în apusul Europei, masa e pictată rotundă. Cristos ține în mînă o pîlînă rotundă și uneori un potir. Bizantinii îl arată pe trădător, potrivit relatării evangheliei, cu mîna în farfurie; în Răsărit, acesta vorbește. În sec. XIV și XV, ne întîmpină inovații. Apostolii sînt în jurul mesei, iar Cristos e în mijlocul apostolilor.

La mitropolia din Mistra, masa e în formă de potcoavă; pe ea e zugrăvit un pește în farfurie. Cristos este « în cornu dextro»; Iuda este al patrulea printre apostoli (așezați în semicerc, lăsînd liberă partea dinainte a mesei) și pune mîna în farfurie. Scena împodobește peretele de miazăzi al naosului. La Peribleptos, o aflăm tot în naos, însă pe bolta de la apus. Aci, în fundul tabloului, se văd arhitecturi; masa e în formă de potcoavă și poartă farfuri și flori. Apostolii sînt așezați toți cu fața de cealaltă parte a mesei, iar Cristos în cornu dextro. Ioan își sprijină capul pe pieptul lui Cristos; Iuda, pictat printre apostoli, înfige mîna dreaptă în farfurie. La spatele apostolilor, David cu coroană pe cap, și un alt prooroc, zugrăviți în picioare, țin în mîini rotuli desfășurați cu inscripții. Pe una din coloanele altarului de la San Marco din Veneția, apostolii și Cristos stau drepti la masă, iar nu întinși după moda antică. Ideea aceasta e la originea picturilor celor mai vechi din Capadocia, în care Iuda n-are nimic în jurul capului și întinde mîna vorbind lui Cristos.

Erminia de la Athos dă pentru cina cea de taină următoarele indicații: « O casă. În interior, o masă cu pline și farfurii cu mîncare; un pahar și un vas mare de vin. Cristos e așezat la masă cu apostolii. În stînga, Ioan e culcat pe pieptul său; în dreapta, Iuda întinde mîna spre farfurie și privește pe Cristos.» Indicații sumare, care nu puteau oferi picturilor material interesant de inspirație. Monumentele de la Athos ne arată compoziții și interpretări diferite. La Protaton, masa e în formă de potcoavă; apostolii sînt așezați de cealaltă parte a ei, lăsînd liberă fața. Cristos e în mijlocul lor, cu fața spre privitor; ridică mîna și denunță pe trădător; Ioan e în stînga lui; Iuda întinde mîna spre farfurie. La Chilandari, scena e în absida principală: masa e rotundă, deși pare ovală, și amintește sigma; Cristos la mijloc, și în picioare, ține un rotulus înfășurat (în mîna stîngă) și ridică mîna dreaptă; Iuda întinde mîna în farfurie. Compoziția din mînăstirea Vatopedi cuprinde o masă rotundă: apostolii sînt așezați jur-împrejurul ei, iar Cristos în stînga e întors spre privitor. În catoliconul Lavrei, cina, pictată pe bolta brațului de apus al crucii, în naos, reproduce modelul din Chilandari. Mîna dreaptă a lui Cristos se sprijină însă pe spatele lui Ioan. În Bulgaria, cina e în naos, printre praznice. La Boiana, îndărătul mesei semicirculară, Cristos stă în stînga; Ioan se sprijină pe el; Petru e zugrăvit în colțul din stînga; Iuda, în mijlocul apostolilor, întinde brațul și se lățește pe masă, silindu-se să atingă vasul cu mîncare. La Zemen, cina e legată de euharistie și se vede pe peretele de miazăzi al absidei principale. La Berende, Kalotino, Bobosevo și Poganovo, e alături de spălarea picioarelor (în naos), în registrul patimilor.

În biserica domnească Sf. Nicolae din Argeș, « cina cea de taină» este înlocuită pe peretele absidei principale de « cina de la Emaus». În majoritatea monumentelor din Țara Românească, la Cozia, Snagov,

paraclisul bolniței de la Cozia, Govora, Hurezu etc., este zugrăvită în zona patimilor, pe un perete al naosului. Citeodată nu se vede deloc. În Moldova, în sec. XV și în prima jumătate a celui următor, la Sf. Nicolae din Dorohoi, Bălinești, Dobrovăț, Popăuți, Humor, Moldovița, masa e în formă de sigma, și apostolii rinduiți de cealaltă parte a ei, lăsînd fața liberă. Cristos, pictat « în cornu dextro », e în picioare sau stă jos. În bisericile Voroneț, Sf. Dumitru din Suceava și Sucevița, masa e rotundă.

Cîteva observații sînt necesare. Le-am amintit în treacăt și în primele linii. Iconografia « cinei celei de taină » este de ordin « istoric » sau liturgic. În cel dintîi caz, scena apare în naos, printre praznice sau în zona patimilor. Pictorul urmează povestirea lui Matei. În cel de-al doilea, tema este zugrăvită în absida principală. Artiștii pun în evidență euharistia, luînd drept temeii cuvintele pronunțate de Cristos. Acestea au trecut în canonul liturgic. Cu acest titlu, « cina cea de taină » ornează emiciclu, alături de potretul Mariei, « sfîntă masă a piinii celei cerești » . . .

Forma mesei, sigma (potcoavă), rotundă sau rectangulară, fiindcă o întîlnim înfățișată și în acest fel, în Orient, Occident și cîteva monumente tîrzii din țările române, obligă pe artiști să schimbe și ordinea comensurilor. În antichitate, locurile de onoare la masa în formă de « sigma »* erau, la capete, « în cornu dextro », întîiul; « în cornu sinistro », al doilea. Cristos așezat la origine « în cornu dextro », este pictat mai tîrziu în mijlocul apostolilor, cu fața spre privitor. Locul al doilea (în cornu sinistro) a fost dat la început lui Petru, apoi lui Toma sau Ioan. Acesta din urmă, așezat mai totdeauna, începînd din sec. XI sau XII, lingă Cristos, își culcă uneori capul pe pieptul lui. Este interesant să amintim că pictorii cretani, moștenitori ai tradiției constantinopolitane, n-au admis această atitudine. Gest intim și familiar (Ioan sprijinindu-se pe pieptul lui Cristos), a fost evitat cu grijă și de pictorii sîrbi din sec. XIV. În țările române, tradiția cretană și sirbească a fost urmată în multe monumente. Întîlnim însă și excepții și cunoaștem exemple în care Ioan doarme. Apar în artele somptuare, la sfîrșitul sec. XVI și în primii ani ai celui următor. Cristos ținînd în mîini o piine rotundă și, uneori, potirul, atestă intenția de a stăruia asupra euharistiei. Această idee, de origină orientală și curentă în Apus (începînd din sec. IX), este în legătură cu problema liturgică a euharistiei. În lumea ortodoxă a Răsăritului, piinea și vinul devin « trupul și sîngele domnului » în urma rugăciunilor canonului și chemării Sf. Duh, care se pogoară asupra lor (epiclesa). Biserica latină socotește cuvintele pronunțate de Cristos la cina cea de taină, drept temeii și pricină a « prefacerii piinii și vinului ». Înriuriri apusene venite direct, prin meșteri lombarzi și germani din Transilvania sau, indirect, prin mijlocirea muntelui Athos, au introdus doctrina latină în ilustrațiile picturale din cîteva monumente românești (din Moldova în special). Vom avea prilejul să le legăm de altele, care ne vor întîmpina mai tîrziu.

Rugăciunea pe muntele măslinilor

Una din cele mai vechi compoziții se află executată în mozaic la Sant' Apollinare Nuovo, în Ravenna. Datează din prima jumătate a sec. VI. Peisajul înfățișează o colină cu măslini, pictată în planuri reduse la verticala zidului; văzute și redată cu pitoresc și simț poetic. Înălțimile

* Sigma, numele literei grecești S.

și depresiunile care le despart ne sugerează numai că tind să reprezinte elemente reale. Măslinii cu trunchiurile lor răsucite și frunzișul caracteristic întăresc impresia. La partea inferioară a scenei, apostolii (cei 11) formează două grupe: în primul plan se văd șapte apostoli care stau jos, pe stânci sau, poate, pe scaune (bânci). Zugrăviți în atitudini variate și cu gesturi diferind de la unul la altul, sint îngândurați, discutând între ei ori vorbindu-și în șoaptă. Nu dorm. Patru apostoli se văd la spatele celor dinții, doi în picioare și alți doi jos, rezemați de peretele dealului. Și aceștia, cu fizionomii personale, stau de veghe și așteaptă. Poartă tunici lungi cu « laticlavii » (panglici colorate în roșu sau galben care impodobesc, pe amindouă laturile, veșmintul de la umeri pînă la glezne.) Mantii (togi siriene) învăluie trupurile ori numai umărul sting, spatele din această parte și partea inferioară a trupului. Au capul gol și fără nimb. Părul bogat și abia stilizat amintește statuile antice greco-romane. În picioare, apostolii poartă sandale formate numai din talpă și legate cu nojițe (curele de piele). Îngândurați, apostolii fac gesturi și discută, ori exprimă prin atitudinea capului și ochii mari deschși durerea și teama lor. Cristos, drapat în tunica sa lungă și toga siriană, e pictat în picioare, cu fața spre privitor. Capul îi e încadrat de nimbul cruciger. Cu brațele și miinile desfăcute, se roagă sau, mai degrabă, așteaptă împăcat « împlinirea scripturilor ». În picioare poartă aceleași sandale ca și apostolii. Compoziția din Ravenna, de ordin dramatic, cuprinde un peisaj pitoresc înțeles în chip aproape realist. Apostolii, care nu dorm ci veghează și-și împărtășesc gândurile îngrijorați, nu merită invinuirea înscrisă în evanghelii. Zbuciumul sufetesec al lui Cristos nu e înfățișat, fiindcă ni se arată numai atitudinea din ultimile clipe, înainte de a păși în calea celor ce veneau să-l prindă.

Descoperim la Ravenna un tip iconografic elenistic; același ca în coloana de alabastru a altarului din San Marco la Veneția. Acesta este la baza scenelor din evhangeliiile ilustrate bizantine. În sec. XI și XII, realismul modifică concepția elenistică. În numeroase ansambluri picturale, opere ale artiștilor din școala macedoneană (mai ales), exagerează pitorescul și realismul. Vedem în mai toate un apostol culcat de-a lungul în primul plan; dormitează sau doarme de-a binelea în cea mai liberă atitudine. Îl vedem în rugăciunea de pe muntele Măslinilor, la Athos, la minăstirea Vatopeti. La Mateiș, în Serbia Veche, ne aflăm în fața unei compoziții concepute în cel mai liber și realist spirit. Apostolii, instalați comod pentru odihnă în planurile din față, au — aproape fiecare — atitudini felurite și firești. Unul culcat cu fața spre privitor, în dreapta scenei; lângă acesta, mai în fund, în dreptul capului său se văd doi apostoli care se odihnesc « în capul oaselor ». Alți doi, unul cu barba albă și altul cu barbă căruntă, dormitează rezemați de peretele dealului. În stînga compoziției (stînga pentru privitor) dorm adine doi apostoli, lângă un al treilea care pare a se deștepta din somn și cu capul rezemat pe mina stîngă, încearcă să-și stringă gîndurile. Cristos este figurat de două ori, în rugăciune: o dată « prosternat » (așternut la pămînt; îl vedem din profil) și a doua oară în genunchi cu miinile împreunate. Peisajul arată, ca și la Ravenna, poale de delușoare stîncose și măslini. Interesantă figurarea spațiului, măiestrit împăcat cu legea zidului, însă larg și inspirat văzută, parcă dintr-o realitate. Capetele sînt personale, iar fizionomiile diferite: îndurerate, mișcate, nedumerite, îngîndurate etc.

În ermnia lui Dionisie din Furna, tema este astfel descrisă: « O grădină cu copaci. În mijloc Cristos în genunchi, cu miinile și ochii înălțați la cer; picături de sînge alunecă pe obrajii lui și cad pe pămînt.

La partea superioară a compoziției, un inger, plutind în lumină bogată, întinde miinile spre Cristos. La spatele acestuia, Petru, Iacov și Ioan adormiți. Mai sus, Cristos trage pe Petru de mantie și-i spune: «Așa ați vegheat cu mine?»

Bisericile de lemn din Maramureș și Transilvania de miazănoapte păstrează compoziții interesante. Două elemente sînt îngrijit pictate: Cristos care se roagă și peisajul, cadrul scenei. Acesta cuprinde amănunte realiste inspirate sau de-a dreptul copiate din peisajul și grădinile regiunii. În Țara Românească, tema e bogat dezvoltată pe pereții bisericii domnești din Argeș. Pictorul urmează de aproape textul evanghelic și ne arată cele două momente esențiale ale temei: zbuțierea sufletescă și seninătatea clipelor din urmă (înaintea prinderii) la Cristos; tulburarea și slăbiciunea omenească a apostolilor, care n-au putut veghea, și și-au atras dojana lui Cristos. În același sens sînt concepute scenele rugăciunii pe muntele Măslinilor în bisericile moldovenești: la Popăuți, Bălinești și paraclisul minăstirii Bistrița, în primul rînd.

Trădarea lui Iuda

Evangheliștii povestesc în amănunte scena trădării lui Iuda și arestării lui Cristos.

După rugăciunea în grădina măslinilor, citim în Matei: «Scuțați-vă să mergem. Iată s-a apropiat cel ce m-a vîndut». Dar pe cînd grăia el încă, iată a venit Iuda, unul din cei doisprezece, și împreună cu el au venit de la căpeteniile preoților și de la bătrînii poporului oameni mulți, înarmați cu săbii și cu sulițe. Iar cel care-l vînduse le dăduse semn, zicînd: «Pe care-l voi săruta, acela este; prindeți-l». Și îndată apropiindu-se de Isus, a zis: «Bucură-te învățătorule». Și l-a sărutat. Unul din apostoli a scos sabia și a tăiat urechea unui slujitor al arhierelui. Cristos l-a muștrat, și a muștrat pe cei ce veniseră să-l prindă: «Ați ieșit, ca la un tîhar, cu săbii și sulițe, ca să mă prindeți. În toate zilele am stat cu voi, învățînd în biserică, și nu m-ați luat». Ucenicii l-au părăsit pe Cristos și au fugit toți (Matei, 26, 46—56).

Marcu adaugă un element nou, către sfîrșitul povestirii sale: «Iată un tînăr, îmbrăcat cu un giulgiu peste trupul gol, mergea după el. Ostașii însă l-au prins. Iar el lăsînd giulgiul, a fugit de la ei gol». (14, 43—52). Luca cuprinde apostrofarea lui Iuda de către Cristos («Iudo, prin sărutare vinzi pe fiul omului?») și faptul vindecării urechii slujitorului atacat de apostol cu sabia (22, 47—51). Ioan arată pe Cristos întrebînd pe cei ce veniseră să-l prindă: «Pe cine căutați?» «Pe Isus Nazareul», răspunde căpetenia acestora. Cînd Cristos le-a răspuns «Eu sînt», și a insistat, aceștia, care căzuseră la pămînt, au pus mîna pe el și l-au legat. Evanghelistul stăruie asupra ocrotirii apostolilor de către Cristos. «De mă căutați pe mine, lăsați pe aceștia să se ducă», fiindcă trebuie să se «plinească cuvîntul»; «Din cei pe care mi i-ai dat, n-am pierdut nici unul». (18, 2—12). Erminia de la Athos rezumă, concentră și pune la îndemîna pictorilor elementele plastice ale scenei: «O grădină. În mijloc, Iuda sărutînd pe Cristos, care îi dă sărutarea păcii. La spatele lui Iuda stă Petru deasupra unui soldat ingenunchat și-i taie urechea cu o lovitură de sabie. Jurîmjurul lui Cristos, soldați, unii cu săbii, alții cu lănci, și alții cu lămpi de mînă și felinare. Alții în sfîrșit pun mîna pe Cristos și-l lovesc».

Monumente de artă, sculpturi, picturi murale și miniaturi, dau temei dezvoltării bogate și deosebit de interesante. La origine, în arta

paleocreștină, Iuda vine spre Cristos, care e singur sau însoțit de un singur apostol. În sec. V, la Ravenna și aiurea, vedem cinci apostoli întovărășind pe Cristos. În sec. V și VI, sărutarea lui Iuda și arestarea sînt cuprinse în aceeași scenă și, deseori, și tăierea urechii slujitorului (Malchus). Manuscrisele cu miniaturi, și alte monumente în care spațiul îngăduia dezvoltări și amănunte, cuprind, în epoca paleocreștină, adevărate cicluri. Pe acestea le rezumă pictura murală, mai tirziu. Asemenea monumente sînt psaltirile ilustrate (Barberini, Pantocratorul de la Athos), tetraevangheliiile ilustrate și plăcile de fildeș sculptate. Opere, ca manuscrisul Laurentianus, VI, 23; miniaturile tetraevanghelului Universității Catolice din Paris (text copt și arab), tetraevanghelului siriatic de la British Museum și celui din Gelat, au slujit drept izvoare decoratorilor de monumente. Cuprind un repertoriu bogat de forme, care pot fi, și trebuie cercetate și astăzi, cu mare folos. Bizanțul a organizat, într-o singură scenă, sărutarea lui Iuda, arestarea lui Cristos și episodul lui Malchus.

Compozițiile bizantine derivă din cele elenistice, pe care le descoperim la Ravenna: Iuda vine din stînga, soldații și fariseii sînt amestecați cu poporul; Malchus e rănit de Petru, departe de Cristos și la spatele acestuia. Messaritidis descrie pictura din basilica Sf. Apostoli din Constantinopol, și o comentează: « Cine sînt oamenii aceștia cu torțe în mîna? Oamenii aceștia care țin bite în mîni, săbii și lănci? Strigă toți și sînt furioși. Trădătorul vine iute spre Cristos și-l înlănțuie cu amindouă brațele. Generos, acesta se lasă sărutat și-și deschide brațele. Petru taie urechea lui Malchus, și strigătele acestuia atrag atenția lui Cristos, care-l vindecă ». La Dafni, ofițerul care comandă soldații stă drept și așteaptă ordinul fariseului care trebuie să-i arate pe Cristos. În fundul scenei, mozaistul a așezat numeroase personaje. Un secol mai tirziu, la San Marco din Veneția, ofițerul se repede la Cristos și-l amenință cu sabia. E urmat de un evreu și de doi ostași. În mitropolia din Mistra, gestul ofițerului e și mai brutal. Petru atacă cu putere pe Malchus. În Serbia, în sec. XIV, mișcările sînt vii. La spatele lui Iuda, un slujitor ori un fariseu se pregătește să dea în Cristos cu un ciomag. În genere, dramatismul se accentuează (în Serbia și la muntele Athos) sub înflurirea apuseană, care are la bază concepția orientală. Aceasta poate fi cunoscută studiind miniaturile evangheliei lui Rabula și compoziția sculptată pe una din coloanele altarului de la San Marco din Veneția. Iuda, fals și pătimăș, se aruncă și ia în brațe pe Cristos, în timp ce soldații îl îmbrîncesc pe acesta. În Capadocia, Cristos ține într-o mîna sulul legii și binecuvîntează cu cealaltă. Soldații se pierd aproape în mulțimea care i-a urmat și care se pregătește să însoțească pe Cristos pînă în fața judecătorilor. În Orient, ca și la Bizanț, Cristos se distinge prin atitudinea lui calmă și demnă. Știe dinainte ce se va întîmpla și a prevestit lucrurile. Trădarea lui Iuda nu-l tulbură. Nu-l tulbură nici strigătele și învălmășala mulțimii care e împotriva lui. Apară pe apostoli pînă la urmă, oprește pe Petru și-l mustră; vindecă pe Malchus.

Monumentele bizantine despart momentele principale: sărutarea, arestarea brutală și actul apostolului. Picturile orientale înmulțesc numărul părtașilor, soldați, farisei și mulțime; intensifica furia urmăritorilor lui Cristos și ritmul mișcărilor.

La biserica Sf. Nicolae din Argeș, soldați numeroși și înarmați cu lănci se văd în fundul scenei. Iuda vine din stînga și se apropie iute de Cristos. Îl ia în brațe și-l arată astfel celor ce îl caută. Ofițerul ridică sabia și amenință sau se pregătește să dea un ordin. Episodul lui Malchus e pictat în primul plan, la dreapta. În stînga, pe același plan, se vede

un slujitor cu torța aprinsă. Modelul se întilnește, în Apus, pe crucifixul de la San Gimignano. Ne întimpină și în minăstirea Dionysiu, la Athos, și în biserica minăstirii Călu. În Moldova, tema trădării lui Iuda și arestării lui Cristos apare încadrată, la Humor (1530), în peisaj cu copaci numeroși. Aceasta caracterizează de altfel mai toate compozițiile românești; iar coroana conică a copacilor și etajarea colinelor trădează origini italienești (directe, venite prin pictori bizantino-venetieni, sau prin icoane). Friza din biserica Sf. Dumitru de la Suceava este tot așa de caracteristică.

Lepădarea lui Petru

Tema este amintită în Matei (cap. 26, 31—36, 69—75).

În primele paragrafe, relatează prevestirea lui Cristos: «Adevărul îți grăiesc că în această noapte, înainte de a cînta cocoșul de trei ori, te vei lepăda de mine». Iar Petru i-a răspuns: «De-ar trebui să și mor cu tine, însă de tine nu mă voi lepăda». Asemenea au zis și toți ceilalți ucenici. În paragrafele următoare citim: «Iar Petru ședea afară, în curte. Și s-a apropiat de dinsul o slujnică și i-a zis: „Și tu erai cu Isus Galileanul?“. Iar el s-a lepădat înaintea tuturor zicînd: „Nu știu ce grăiești“. Petru s-a lepădat a doua și a treia oară și, „atunci a început Petru a se blestema și a se jura că nu știe pe omul acesta; și îndată a cîntat cocoșul. Și și-a adus aminte Petru de cuvîntul ce-i spusese Isus... Și ieșind afară a plîns cu amar“». Aceleași lucruri sînt cuprinse în povestirea lui Marcu (cap. 14, 66—72). Luca are un text mai pitoresc, în înțelesul că cuprinde elemente picturale, de care s-au și folosit pictorii: «Și prinziind pe Isus, l-au adus... iar Petru venea în urmă departe. Cînd însă aceia au făcut foc în mijlocul curții și au șezut împreună să se încălzească, a șezut și Petru în mijlocul lor». Urmează denunțările celor ce l-au recunoscut pe Petru, lepădările și căința lui (22, 54—62). Ioan, concentrat și concis, nu putea inspira pe pictori, în compunerea lepădării lui Petru (cap. 13, 37—38).

În arta paleocreștină, artiștii s-au îndreptat către comentarii asemenea aceluia al lui Ioan Gură de Aur, pe care-l cităm: «Ce spui tu Petre? N-ai zis mai întii: „Dacă ai nevoie de viața mea, cu ți-o pun la picioare?“ Ce ți s-a întimplat? Nu poți să rabzi nici întrebarea unei portărese?» Fîndcă nu l-a întrebat vreun soldat, ci o biată portăreasă, o femeie modestă. Și aceasta nu i-a zis: «Ești și tu ucenic al înșelătorului acestuia», cu «Ucenic al omului acestuia», cuvinte care arată mai degrabă mila și simpatia. Explicînd mai departe scena și întemeindu-se pe cuvinte ale lui Ioan (cap. 18, 25—27), Ioan Gură de Aur adugă: «Petru se încălzea la focul aprins în ogradă. Oare ce amôrțire îl ținea acolo în timp ce Cristos era dus la judecată? Petru nu se mișcă și se încălzește mereu. Se dovedește slăbiciunea firii lui, cînd îl părăsește Dumnezeu. E întrebat și de alții, și chiar de ruda slujitorului căruia îi tăiasc Petru urechea în grădina Măslinilor... Zbuciumul sufletesc l-a făcut să uite toate, în timp ce Isus, prins și înlanțuit, își ținea privirea asupra ucenicului, întărîndu-l și făcîndu-l să plîngă».

Gîndirea elenistică caracterizează monumentele cele mai vechi. Ne întimpină la Santa Sabina, în Roma, la Sant'Apollinare Nuovo, la Ravenna. Vedem pe Cristos prevestind lui Petru lepădarea. Cocoșul, figurat totdeauna, lămurește înțelesul cuvintelor. Începînd din sec.

STIHIREA DE CRĂCIUN, mozaic, sec. XII (Martorana, Palermo (M))

STIHIREA DE CRĂCIUN, detaliu dintr-un triptic, pictură în tempera pe lemn, sec. XVI (Bica-Minăstireni).





ÎNCHINAREA MAGILOR, frescă, sec. XII (Vic, Franța). (F)

FUGA ÎN EGIPT, pictură murală, sec. XVII (Govora).

ÎNTIMPINAREA DOMNULUI, pictură murală, sec. XVI/XVIII (Tismana)

BAIA LUI ISUS (Stihirea de Crăciun), detaliu, pictură murală, sec. XIII (Nerezi, Iugoslavia).

STIHIREA DE CRĂCIUN, pictură murală, 1683 (biserica Doamnei, București).







SF. IOAN BOTEZĂTORUL INTRĂRI-
PAT, pictură murală,
sec. XVI (biserica epis-
copală, Argeș, Muzeul de
de artă al Republicii).
(IDS)







BOTISVI DOMITILI, pictură murală 1683 (biserică Dominești, Bucești).
CHEMARIJA APOSTOLICOR, pictură murală, 1300 (Piraton, Athos).

ΕΝ ΤΩ ΜΟΝΗ ΧΑΙΡΕ ΟΣΤΑ ΕΝΟΥΥΟΥΚ
ΜΑ ΤΕΥΣΑΤΕ ΠΑΙ ΤΑ ΤΑΕ ΘΗΗ
Ιε Χε



JERTFA LUI AVEL,
frescă, sec. XI (Saint-
Savin, Franța). (F)

VINDECAREA OR-
BULUI, pictură murală,
sec. XI (Sant' Angelo în
Formis, Italia).

VINDECAREA SLĂ-
BĂNOGULUI, pictură
murală în mozaic, sec.
XIV (Kahri-Gjami,
Constantinopol).

PARABOLA NEGHI-
NEI, pictură murală,
sec. XVIII (biserica
Crețulescu, București).











PREDICA DE PE MUNTE, pictură murală, sec. XIV (biserica domnească, Argeș).

PREDICA DE PE MUNTE, pictură murală, sec. XVIII (biserica Colței, București).





IX și pînă în sec. XI, compoziția cuprinde episodul portăresei care întreabă pe Petru. În Capadocia, e pusă în lumină, în chip realist, căința lui Petru, pe care artiștii-l arată gemînd și plîngînd. Îl vedem, în picioare sau stînd jos, singur în ogradă, cuprins de păreri de rău. La Bizanț, din sec. X pînă în sec. XIII, Petru e pictat stînd jos lîngă foc, în ogradă, în fața femeii care îl întreabă. În preajma sec. XIV și după această dată, se stăruie asupra întreitiei lepădării. Cadrul scenei, în monumentele de concepție elenistică, e format din atrium-ul unei case antice care, în Orient, este înlocuit de ograda casei arhierelui. Aci este aprins focul; slujitori și militari sînt în jurul lui. La Sf. Climent din Ohrida, Petru, laolaltă cu aceștia, se încălzește la foc, stînd jos. În fața lui, femeia, pictată în pervazul ușii de intrare, îl arată cu mîna și-l întreabă. Către dreapta, mai în fund, Petru plînge sprijinindu-se de un stîlp și se căiește de slăbiciunea sa. La Matei, în Serbia, Petru e pictat în stînga ușii din pervazul căreia îl întreabă portăreasa. Lîngă foc, la anume depărtare, vedem din nou pe Petru înconjurat de soldați și ofițeri. Apare a treia oară plîngînd, sprijinit de un stîlp. La Mistra, în biserica Peribleptos (sec. XIV), tema cuprinde numai scena cu portăreasa și căința lui Petru. Nu se vede focul. Interesant de observat însă că pictorul a înfățișat un tinăr, în pervazul ușii, la locul portăresei. În biserica Sfinților Teodori (Mistra) apar cele două elemente principale ale temei: lepădarea lîngă foc și căința apostolului. Portăreasa stă jos și arată pe Petru; acesta se apropie, ridică brațele și pare că protestează.

Erminia de la Athos cuprinde următoarea descriere: «Mai la vale de palatul arhierelui Anna, unde e judecat Isus, Petru stă în picioare pe o ridicătură de pămînt. Slujnica, în fața lui, întinde brațele spre el. În apropiere, doi soldați se încălzesc la foc și întreabă pe Petru. Mai departe vedem din nou pe Petru aproape de ușa palatului, îngrozit și cu brațele întinse. O fată îi arată pe Cristos; mai sus, la o fereastră, cîntă un cocoș. Petru e zugrăvit a patra oară plîngînd.» Pictorii Athosului au înfățișat scena în amănunte. Vedem lepădarea lui Petru la ușa palatului, lepădarea lîngă foc și căința. La Lavra, Petru venind din stînga, cu brațele ridicate și mîinile deschise, se înclină în fața femeii care vorbește și face gesturi din pragul ușii de intrare a palatului. Mai departe, într-o a doua scenă, Petru e înfățișat alături de doi militari și doi slujitori, pe o bancă semicirculară. La Diochiariu, deosebim, strînse într-o compoziție concentrată și avînd drept fond un cadru arhitectonic bogat, cele trei momente principale: în stînga, Petru în picioare cu mîinile desfăcute și depărtate una de alta, răspunde portăresei care-l întreabă din pervazul ușii: jos, spre dreapta și în primul plan, Petru e la foc, în fața a trei militari și slujitori. În fund, în ultimul plan, pe dreapta, Petru plînge rezemat de o coloană; în fața lui, cocoșul cîntă. La Dionysiu, aceleași elemente sînt răsfrînte pe un spațiu mare și mai aerat.

Patimile

Sînt ilustrate în amănunte în monumentele Răsăritului; cu deosebire, în bisericile de stil oriental, sirbesc, balcanic, și în țările române. Vedem scenele judecării lui Cristos, batjocorirea și chinuirea lui. Urmînd de aproape textul evanghelic al sinopticelor (Matei, Marcu și Luca) și un prototip, compozițiile nu prezintă caracteristici și deosebiri importante.

Isus pe drumul Golgothei

Izvoarele trebuie căutate în evangheliile canonice și apocrife; în explicațiile oratorilor și imnografilor. Cele dintii înfățișează două versiuni principale: aceea pe care o citim în Matei, Marcu și Luca, și aceea care ne întimpină în Ioan.

Matei descrie concis scena în cap. 27, paragrafele 31—33:

«Iară după ce l-au batjocorit, au dezbrăcat de pe el mantia, l-au îmbrăcat cu hainele lui și l-au dus să-l răstignească. Ieșind însă afară, au întilnit pe un cirinean, anume Simon. Pe acela l-au pus să ducă crucea lui Isus».

Tot concis este și Marcu (15, 20—21); nu aduce nici o notă nouă. Luca introduce amănunte proprii ilustrației picturale.

«Și cind îl duceau să-l răstignească, prinzind pe un oarecare Simon din Cirena, care se întorcea din țarină, i-au pus crucea în spate să o ducă în urma lui Isus. După dînsul, urma mulțime multă de popor și femei, care plîngeau și-l boceau. Iară Isus, întorcîndu-se spre ele, a zis: „Fiice ale Ierusalimului, nu mă plîngeți pe mine, ci plîngeți-vă pe voi și pe copiii voștri. Căci iată vin zile în care se va zice: Ferice de cele sterpe, de pîntecele care n-au născut, și de șîțele care n-au alăptat. Atunci vor începe oamenii a zice munților: cădeți peste noi; și dealurilor: acopeți-ne. Că dacă cu pomul verde se fac acestea, apoi ce se va face cu cel uscat“. Și duceau împreună cu ei doi făcători de rele, ca să-i piarză» (23, 20—22). Întilnim, în textul lui, cortegiul poporenilor care jelesc pe Isus, cuvîntarea lui Cristos care se indreaptă către aceștia și mențiunea celor doi făcători de rele, care aveau să fie răstigniți odată cu el. Cea de-a doua versiune e prezentată de Ioan. Rezumată în cap. 19, 16—17, este caracterizată prin faptul că Isus își duce singur crucea pînă la Golgotha. Evanghelia apocrifă a lui Nicodim adaugă elemente noi. Descrie legarea miinilor și dezbrăcarea lui Cristos de veșminte. Arată pe Ioan vorbind cu Maria, și-i repetă cuvintele. Adaugă apoi: «După ce-au pregătit crucea, i-au dat-o (lui Isus) să o ducă, și au pornit la drum. Au mers așa pînă au ajuns la poarta Ierusalimului. Rănilile grele și povara crucii nu-i îngăduiau însă lui Isus să meargă mai departe. Evreii care doreau să-l răstignească cit mai iute, i-au luat crucea și au dat-o unui trecător anume Simon, ca s-o ducă mai departe».

Fantezia înaripată a lui Ioan Gură de Aur preface în simbol povara impusă lui Cristos: «Isus își ducea crucea asemenea unui trofeu împotriva tiraniei morții. Întocmai ca cei ce-au invins în bătălii, purta pe umeri simbolul izbînzii».

Monumentele ilustrează amîndouă concepțiile. În arta bizantină, Cristos înveșmîntat în mantie siriană sau mediteraneană, pășește spre Golgotha liber, gînditor și neînfricat. Curînd, la Ravenna și la Roma, Simon, care poartă crucea, înaintează grăbit în fruntea cortegiului. Cristos e urmat și aproape stinjenit în mersul lui, de mulțime. O notă nouă apare începînd din sec. VII. La Bizanț, i se leagă miinile, la spate sau în față; în Orient (Capadocia), Cristos e legat la gît, și capătul frînghieii e ținut de un slujitor care arată drumul sau grăbește pe condamnat. La Elmale-Kilisse, poartă coroana de spini și are capul încins de nimbul cruciger. În mină stingă ține un volumen (sulul legii). Un slujitor înarmat cu o lance ține capătul frînghieii; alți doi slujitori înarmați sînt la spatele lui și par a-l sili să meargă iute. În arta sîrbo-bizantină (monumente din sec. XIV), la Nagoricino de pildă, artiștii păstrează notele brutale de origine orientală (frînghia la gît, și slujitorii care

imping pe Isus). Personajele se înmulțesc, începînd din sec. XIII sau XIV. Scenele arată învălmășeală și tind să reproducă jalea și dramatismul relatate de evangheliile apocrife.

Erminia de la Athos înseamnă un număr de precizii picturale: «Munți. Soldați călări și pe jos înconjoară pe Cristos; unul din ei poartă un stîndard. Cristos, sleit de puteri, se prăbușește la pămînt, sprijinindu-se cu o mină. În fața lui, Simon Cirineanul (părul încăruntit, barba rotundă, tunică scurtă) ia crucea și o poartă pe umeri. La spatele lui, Maria, Ioan evanghelistul și alte femei jelind. Un soldat le îmbrînțește cu bățul». Se descriu astfel zugrăveli din sec. XVI și XVII, poate și mai tîrzii, proprii Athos-ului și unei faze de evoluție mult înaintate. În biserica domnească Sf. Nicolae de la Argeș, drumul Golgothei se vede pe cel de-al treilea registru al peretelui de miazăzi, în naos. În fundul scenei un zid (incinta Ierusalimului) și munții hotărăsc cadrul. Un soldat pășește în fruntea cortegiului urmat de cei doi tilhari și de Cristos, purtînd fiecare crucea lui. Soldații grupați în ordine strînsă urmează pe Cristos. Maria și femei multe sînt pictate, la stînga, în coada procesiunii. La minăstirea Humor, în Moldova, scena are drept fond arhitecturi simple; personajele însă, numeroase, sînt grupate așa fel că nu lasă să se vadă în întregime decît cele din primul plan.

Ideea lui Ioan Gură de Aur, Cristos care-și duce singur crucea, asemenea unui triumfător, a fost ilustrată pe un fildeș sculptat în sec. V și aflat la British Museum, precum și în două evangheliere din sec. XI: Parisinus 74, și copia bulgărească a acestui manuscris din colecția Curzon. O aflăm repetată în evangheliarul din minăstirea Sucevița, datat din sec. XVI (copie ușor modificată a celui dintîi). În toate acestea, evreii precedă pe Cristos, care pășește drept, hotărît, iar soldații vin în urma lui. Înveșmîntat într-o tunică largă de purpură duce pe umeri crucea, care nu-l apasă. Concepția s-a răspîndit, din sec. XI, în Italia. Aci, aproape pretutindeni, Cristos, cu capul încins de nimbul cruciger, e înfățișat așa cum l-a imaginat Ioan Gură de Aur. respectat și de dușmani, care abia cutează să-l atingă; și cu crucea simbol, nu povară istovitoare. Din Palestina, și anume prin apocrife, a venit ideea frînghiei legate în jurul gîtului și aceea a umilînțelor (înghesu-ielii, îmbrînceli). Bizanțul pare a fi păstrat o cale de mijloc: un soldat trage de funia cu care îi sînt legate mîinile. Cristos are încă destule puteri și înaintează cu pași mari. Așa este prezentat în Sf. Sofia de la Novgorod (U.R.S.S.), la Mateiê (Serbia) și aiurea. La Mistra, în bisericile Peribleptos și Sf. Sofia, Isus este înveșmîntat într-o tunică lungă de purpură, zdrobit de oboseală și nefericit se încovoie sub greutatea crucii purtate pe umărul drept.

Luca descrie mulțimea care-l urmează și femeile care-l plîng. Evanghelia apocrifă a lui Nicodim adaugă amănunte: Ioan Evanghelistul a adus pe Maria și o însoțește pe drumul pe unde trece cortegiul. Maria nu-i singură, ci urmată de Marta, Maria Magdalena, Salomia etc. Cînd Cristos ajunge în dreptul ei, Maria leșină. Comentarii lămuresc că mama a întîlnit fiul la poarta Ierusalimului. Văzîndu-l atît de împovărat de cruce, n-a putut scoate un cuvînt, ca și cum ar fi fost moartă; Cristos a trecut grăbit și împins de cei de-l duceau, fără să-i vorbească. Apostrofa amîntită de Luca a avut loc mai tîrziu. A dat naștere, în manuscrise ilustrate din veacul al XI-lea, unor scene în care vedem pe Cristos, singur, fără nici un însoțitor și vorbind femeilor; pornind din nou la drum, apoi, înlătuit și păzit de evrei și soldați.

Răstignirea

Suprafețele, în genere mărginite, n-au îngăduit pictorilor să ilustreze patimile în amănunte, cu detaliile pe care privitorii le căutau din cele mai îndepărtate vremi pe zidurile bisericilor (Patimile au fost socotite totdeauna alături de înviere și, într-o măsură, împreună cu nașterea, evenimentele capitale ale vieții lui Cristos și Evangheliei.) Din aceeași pricină, aflăm, în cele mai multe cazuri, imaginea lui Cristos pe cruce, pictată la loc de frunte și pusă bine în vedere. Nu descoperim decît rareori episoadele premergătoare. Nici evangheliile canonice, de altfel, nu stăruiseră asupra acestora. Acolo unde apar, scenele premergătoare prezintă însă note interesante.

Răstignirea este amintită de Matei în chipul următor: «Și ajungînd la locul ce se numea Golgotha, adică locul căpăținei, i-au dat să bea oțet amestecat cu fiere, dar el gustînd nu a vrut să bea» (27, 33—35). Marcu este și mai concis (15, 22—24). Nu dă, întocmai ca Matei, nici o indicație în privința pregătirii crucii și ținuturii lui Cristos. Pomenește doar de cei doi tîlhari răstigniți la stînga și la dreapta. Luca povestește tot concis scena: «Iar dacă au ajuns la locul, numit al căpăținei, l-au răstignit, acolo, pe el și pe făcătorii de rele; unul de-a dreapta și altul de-a stînga. Isus însă a zis: «Părinte, iartă-i căci nu știu ce fac» (32, 33—34). Ioan este și mai concis (19, 18). Pictorii au avut însă la îndemînă evanghelia lui Nicodim (apocrifă) în care e consemnată legenda din Palestina. Aceasta are următorul text: «Au sosit atunci la locul numit Căpățînă, care era pardosit cu piatră, și acolo au înălțat evreii crucea; după aceasta l-au dezbrăcat pe Isus și soldații i-au luat veșmintele și le-au împărțit între ei. L-au îmbrăcat într-o mantie roșie, l-au silit să se urce pe cruce și l-au ținut pe aceasta, au adus apoi doi tîlhari și i-au răstignit pe unul la stînga și pe altul la dreapta sa».

În monumentele cele mai vechi, de concepție elenistică, artiștii se țin de relatările evangheliștilor canonici. Așa a făcut, de pildă, în evangheliile ilustrate. Curînd s-au îndreptat însă către apocrife. Reprezintă un prim moment al scenei, în care Cristos așteaptă să fie înfiptă crucea în pămînt și fixată; are miinile libere ori legate. Un incident pictural: un slujitor înfige o pană la baza crucii. După acesta un al doilea; un evreu urcat pe la spatele crucii se străduie să fixeze tăblița cu inscripția (INRI). Vedem apoi slujitorul care aduce scara destinată urcării pe cruce. Scena, reușită prin simplitatea și noblețea ei, este pictată în biserica Zoodochos Pigi, la Geraki, în Grecia. Isus înveșmîntat în costumul antic și cu capul încins de nimbul cruciger, liniștit, gînditor și resemnat, ține brațele încrucișate pe piept. În dreapta lui și mai la spate, e zugrăvită crucea și o scară rezemată de ea. Incidentul băuturii (oțet cu miere sau cu fiere), de care vorbesc evangheliștii, a inspirat, în unele monumente, un prim episod: Cristos refuză să bea. Vedem aceasta la biserica Sf. Climent din Ohrida. Predicatorii bizantini și orientali au introdus alte episoade și note noi, citeva de ordin realist puțin obișnuit. Cel dintîi este îmbulzeala mulțimii, evreii care se amestecă cu soldații. Cel de-al doilea privește urcarea pe cruce, cu ajutorul scării, și deplină bunăvoie a lui Cristos. Are drept izvor o legendă medievală întemeiată pe cuvintele proorocului Isaia: «Cine va crede ceea ce noi am auzit, și brațul Domnului cui se va descoperi?... Disprețuit, și cel din urmă dintre oameni... , a luat asupra-și durerile noastre și cu suferințele noastre s-a împovărat... Dar el fusese străpuns pentru păcatele noastre și zdrobit pentru fărădelegile noastre...»

Chinuit a fost, dar s-a supus, și nu și-a deschis gura sa; ca o oaie spre junghiere s-a dus și ca un miel fără de glas înaintea celui ce-l tunde, așa nu s-a deschis gura sa. . . » (53, 1—8).

Cristos, spune legenda, s-a urcat singur pe scară cu picioarele și mâinile sale, de bună voie. A uimit pe ofițerul care comanda execuția și care a exclamat: « Ce minune e aceasta, că proorocul acesta vine de bună voie să fie răstignit. Nu se opune nici un fel și nu murmură ».

Așa l-au înfățișat pictorii Balcanilor, în sec. XIV. La Verria (1315) se urcă singur pe cruce, fără să fie ajutat, și fără să fie silit de cineva. La Staro Nagoricino (Serbia), în fund, vedem un peisaj muntos; în stînga, apar « sfintele femei ». Crucea e în primul plan la dreapta. Un slujitor bate o pană la baza ei pentru a o fixa bine în pămînt. Un altul ține un coș cu cuie; iar un al treilea, zugrăvit de aceeași parte, arată cu mîna dreaptă pe evreul care s-a urcat pe la spatele crucii și se pregătește să primească pe Cristos, pentru a-l țintui. Acesta, gol, cu o pînză-tură la mijlocul trupului și cu capul încins de nimbul cruciger, urcă scara singur. Un ofițer îi atinge umărul și parcă îi spune ceva. În minăstirea Marko (Serbia), către mijlocul sec. XIV, în stînga scenei, Cristos e cu brațele încrucișate pe piept și mîinile legate; un slujitor pare a-i oferi buretele muiat în băutura de care vorbește evanghelia și care se dădea celor ce aveau să moară, spre întărire. Cristos întoarce capul liniștit. La spatele lui, și într-un plan mai îndepărtat, e răstignit unul din tilhari; la cealaltă extremitate a frizei, vedem pe celălalt tilhar, pe crucea lui. La mijloc, Cristos, înfățișat ca la Nagoricino, urcă grăbit scara crucii. Asistenții ridică brațele în sus, uimiți sau pentru a-l hulii.

Pictori bizantini au conceput o a doua compoziție: Cristos, sleit de chinuri și obosit de drumul făcut de la locul judecării, nu poate urca scara singur. Doi slujitori îl ajută; unul îi prinde mîna stîngă, cu amîndouă brațele, iar altul îl ține de brațul drept. Cristos e întors spre privitor și cu spatele la cruce. Două scări sînt rezemate de aceasta. Voința de a se urca pe cruce este totuși subliniată și apare în desenul picioarelor. Două monumente importante, biserica din Čurčer (Serbia, sec. XIV) și Theoskepastos din Trapezunt (primii ani ai sec. XV) arată: scările, scăunelul pe care se urcă spre a ajunge la scară, slujitorii ocupați să fixeze crucea și pe cei pregătiți să-l țintuiască. La Mistra (Peribleptos și Sf. Sofia) sînt trei scări. Cristos, pe scară și întors spre privitor, e sleit de puteri, slujitorii sînt nevoiți să-l ridice de brațe.

Țintuirea cu cuie a brațelor și picioarelor a fost aflată, ca prevestire, într-un psalm al lui David: « Căci m-au înconjurat cliini mulți; o haită de nelegiuți m-au împresurat; și au străpuns mîinile și picioarele mele. Toate oasele mi se puteau număra, iar ei se uitau și făceau din mine privesliste » (21, 17—19).

Ideea apare în miniaturile psaltirilor celor mai vechi. Cristos este înveșmîntat în colobium (veșmînt lung, fără cute) și cu nimbul cruciger. Doi slujitori bat cuie în mîinile lui lipite pe cruce; alții doi îi fixează picioarele. În Apus, piese de teatru religioase (misterale) au inspirat deseori pe pictori, care au adăugat amănunte și au accentuat realismul scenei. De acestea, Bizanțul și țările care i-au urmat tradiția, s-au ferit.

Erminia de la Athos descrie astfel scena răstignirii: « Un munte pe care se văd evrei și soldați. În mijlocul lor, o cruce culcată pe pămînt; Cristos este întins pe ea. În jurul lui, trei soldați trag de picioarele și de mîinile lui cu funii. Alții aduc cuie, și i le înfig cu ciocanul în picioare și în mîini. Puțin mai departe se vede din nou Cristos, în picioare, în fața crucii. Un soldat îi duce la gură o cupă cu vin; dar Cristos întoarce capul și nu vrea să bea ». E ușor de observat inadvertența scrii-

torului. Așază după răstignire episodul băuturii oferite lui Cristos. Aceasta putea să-i fie dată înainte de a fi pus pe cruce, așa cum am văzut în picturi mai vechi. Iar cînd se arată că i s-a dat după răstignire, atunci se pretinde că a fost folosit buretele muierii în ea, și fixat în virful trestiei înălțate spre gura lui, așa cum vedem în multe monumente.

În Țara Românească, la biserica domnească din Argeș, Cristos cu mijlocul încins de o pînzătură se urcă singur pe scară. Trăsăturile principale ale compoziției sînt aceleași ca la Nagoricino și Marko, în Serbia. În minăstirea Cozia, doi soldați, urcați fiecare pe cîte o scară, l-au apucat de brațe și-l trag în sus; un al treilea ajută de jos. Cristos e întors cu fața spre privitor (compoziția de la Cușer).

Isus pe cruce

Temă importantă, nu lipsește din decorul nici unui monument răsăritean. Ocupă un loc dintre cele mai potrivite prezentării, în cea mai bună lumină: pe fața de răsărit și în centrul arcului triumfal, ca la Sînta-Mărie-Orlea; pe peretele emiciclului, în absida principală, cum apare în monumente din Roma, Orient (Capadocia) și Transilvania (Țara Hațegului); pe una din semibolțile ori arcadele ferestrelor din naos, cum o vedem în Moldova; ori pe o suprafață luminată de pe pereții naosului. Pictată în friză sau în mai multe scene încadrate, cuprinde și ilustrează textele din care s-a inspirat artistul în amănunte, sau concentrate în trei tablouri, și chiar în unul singur, cînd spațiul nu îngăduie o mai mare dezvoltare.

Izvoarele sînt numeroase și bogate în conținut. Deosebim întîi evangheliile canonice, Sinopticele (Matei, Marcu și Luca) și Ioan. Matei descrie pe larg împărțirea hainelor lui Cristos (27, 35), reflexiile și hula trecătorilor care-l priveau răstignit; batjocura arhierilor, cărturarilor, fariseilor, alături de aceea a tilharilor răstigniți de o parte și de alta (27, 39—44). Impresionant sînt redade intunericul care s-a făcut puțin înainte de a muri Isus, ultimele cuvinte, sfîșierea catapetesmei templului, cutremurul de pămînt și învierea «sfinților răposați» (27, 45—53). Mai departe, mărturia ofițerului care comandase execuția, prezența Mariei și a «sfințelor femei» pline de jale și de groază (27, 54—56). Marcu, rezumat și concentrat, de obicei, întirzie ca și Matei asupra tuturor împrejurărilor și notează aceleași lucruri și episoade (15, 24—40). Luca povestește cum răstignit pe cruce Cristos s-a rugat și a cerut iertarea celor ce l-au dus la moarte: «Părinte, iartă-i căci nu știu ce fac» (23, 34). După ce amintește cele cuprinse în Matei și Marcu, adaugă vorbirile tilharilor și căința unuia dintre ei (23, 39—43). Termină cu cele spuse de ceilalți doi sinoptici (23, 44—49). Textul lui Ioan aduce o notă nouă: «Atunci Cristos văzînd pe mama sa și pe ucenicul pe care-l iubea (Ioan), stînd acolo, a zis mamei sale: «Femeie, iată fiul tău». Apoi i-a zis ucenicului: «Iată mama ta». Și din ceasul acela, a luat-o ucenicul la sine». Ne povestește, după aceasta, cum a băut Cristos însetat oțetul întins în virful unei crengi de isop de un soldat, și ultimul lui cuvînt: «Săvîrșitu-s-a» (19, 20—30).

Ioan Gură de Aur privește moartea pe cruce din punct de vedere teologic. O socotește drept o dovadă a întrupării divine și un semn văzut al puterii lui. «Pe cruce chiar (răstignit), el (Isus) săvîrșea toate fără să se tulbure. Așa a vorbit de mama sa ucenicului; împlinind proorociile și dînd nădejde tilharului. Înainte de a fi răstignit, era totuși acoperit de sudoare, cuprins de groază și de chin. Aceasta, din pricina

slăbiciunii firii omenești. Iar, după aceasta, pentru a se vădi plinătatea puterii lui, fiindcă toate erau în puterea lui, sfârșitul i-a venit când a vrut el, și el l-a vrut numai după ce toate s-au împlinit. . . El nu și-a dat sufletul, ca noi, plecându-și pe urmă, capul; ci, întâi, și-a plecat capul și, apoi, și-a dat sufletul. . . »

Ioan Gură de Aur comentează textul lui Ioan. Izvor de inspirație pentru pictori, e întrecut de Romanos, marele poet și muzicant al lumii creștine din vremea lui Justinian. Acesta arată pe Cristos vorbind cu mama sa pe drumul Golgothei: « De ce plîngi mamă? (Vrei) să nu sufăr, să nu mor? Atunci cum aş mintui pe Adam? Alungă-ți mamă jalea. Nu trebuie să plîngi, fiindcă tu te chemi „Cea plină de dar“. Lacrimile nu trebuie să înceţoşeze numele acesta. Nu te asemeni femeilor cu puţină înţelegere, tu fecioară prea înţeleaptă. Tu ești astăzi, cu mine, în odaia de nuntă; nu-ți ofili sufletul ca și cum ai fi afară de aci. Ziua pătimirii mele nu trebuie să pară tristă, fiindcă pentru aceasta eu, cel blind, m-am coborît acum din cer ca și mama. . . în sinul tău ». Iar Maria îi răspunde: « Uită-te, fiul meu, cum gonesc lacrimile din ochii mei, cum mi se zdrobește inima. . . M-a învins dragostea. Nu mai pot răbda să mă văd în odaie (de nuntă), când tu ești pe cruce; eu, în casă, tu în mormint. Dă-mi voie să te însoțesc. Mă vîdecă vederea ta. Vreau să văd îndrăzneala celor ce cinstesc pe Moise ». Fiul îi răspunde: « Nu plînge mamă, nu-ți fie frică că văzduhu-i tulburat, fiindcă nelegiuirea aceasta va zdruncina toată lumea. Cerul se va întuneca, pămîntul și marea se vor mistui cu grabă. Vălul (catapeteasma) templului se va sfîșia, munții se vor mișca din loc, și mormintele se vor goli. Dacă te va cuprinde groaza, fiindcă ești femeie, cheamă-mă: « Apără-mă fiule, Dumnezeuul meu ».

Evangelhia apocrifă a lui Nicodim descrie durerea și deznădejdea Mariei. Ne-o arată, în fața crucii, stînd în picioare și uitîndu-se. Strigă, plînge, se jelește, ca la priveghiul de moarte. În sec. IX, un predicator celebru, Gheorghe din Nicomidia, descrie chipul și durerea Mariei: « În timp ce picături de sînge cădeau din rănile lui Cristos, riuri de lacrimi țîșneau din ochii ei (Mariei). Ea îi pipăie crucea, îi sărută picioarele și rănile, sugă singele care țîșnește din ele ». Alți predicatori, Theophan Kerameus, Constantin din Rodos, stăruie asupra durerii Mariei, și ne descriu lacrămile și gemetele ei. Cristos ne e arătat gol pe cruce, cu trupul încovoiat și prăbușindu-se sub propria lui greutate.

Apusul avea teatrul religios. În sec. XIII și XV, misterele se reprezentau în preajma catedralelor și în piețele mari ale orașelor. Nevoia de a organiza « scenic » aceste piese de teatru, care cuprindeau decoruri și îngăduiau desfășurarea în timp a unei acțiuni complexe, a introdus cadre arhitectonice și amănunte de povestire. Misterele au înrîurit puternic arta religioasă a Apusului. Cercetători de valoare, în frunte italianul La Piana și profesorul francez Louis Bréhier, au vrut să dovedească, alături de alți istorici, existența misterelor la Bizanț și influența lor asupra artei religioase. Gabriel Millet cugetă mai întemeiat și dovedește, socotim noi, cu ajutorul unui studiu adîncit și precis al monumentelor, că biserica bizantină a rămas de parte de mistere, și că pentru luminarea iconografiei răsăritene nu e nevoie să facem apel la reprezentările teatrale medievale. Textele canonice și liturghiile, evangheliile apocrife, imnurile religioase și comentariile misticilor alături de exegeza « părinților bisericii » și opera predicatorilor, explică singure totul. Aceasta nu privește, firește, note și împrumuturi din mistere venite din Apus, direct prin meșteri occidentali (« lombarzii », în primul rînd), povestiri literare sau stampe; ori, indirect, prin mijlo-

cirea Veneției bizantino-italienizate și Athos-ului. Sint, de altfel, de ordin secundar, și de epocă târzie (sec. XV, XVI ori XVII).

Inspirându-se din formularea lui Ioan Gură de Aur, între alții, și întemeiați pe textul evangheliei lui Ioan, pictorii au înfățișat, în primele secole, pe Cristos înveșmîntat în mantia lungă siriană (colobium), cu mîinile și picioarele țintuite pe cruce; viu, cu capul încins de nimbul cruciger, și cu ochii deschiși. S-a urcat pe cruce, de bunăvoie. Cristos pe cruce, jertfindu-se singur pe sine, apare în fresca celebră din Santa Maria Antica, pe colina Palatină, la Roma. Maria dreaptă, stăpînindu-și durerea și convinsă de adevărul cuvintelor pe care i le-a spus fiul ei pe drumul Golgothei, are un gest emoționant: apropie mîinile acoperite de mantie, și pare a înăbuși un suspin adînc. Ioan, de cealaltă parte a crucii, are o atitudine tot atît de stăpînită. În același spirit este pictat Cristos pe cruce în monumentele Romei din secolele VII, VIII și IX, la Sant'Agnese Fuori le Mura, San Venanzio, oratoriul papei Ioan al VII-lea etc. La San Stefano Rotondo, crucea împodobită cu pietre prețioase (crucea gemată din sec. IV) e încoronată cu medalionul lui Cristos-bust (amintirea discretă a morții pe cruce). La San Clemente, Cristos pe cruce are deasupra, în cerul compoziției, mîna lui Dumnezeu care iese din cercul cerului, iar porumbei încadrează scena. În absida principală a bisericii Sf. Sofia din Salonic (decorată în sec. VIII), vedem pe boltă crucea, pe fond de argint, înscrisă într-un cerc de aur. Închipuie răstignirea și moartea lui Cristos. Portretul Mariei stînd pe tron și purtînd pe Cristos în brațe împlinește înțelesul primei scene. Ilustrează întruparea din Maria, temei al jertfei de bunăvoie. Ideea este cuprinsă în liturghie.

Iconografia siriană s-a inspirat din evanghelia lui Ioan. Întru aceasta, îl arată pe Cristos răstignit între cei doi tâlhari. Urmînd de aproape textul, reprezintă pe Maria și Ioan, lăncierul care a străpuns coasta lui Cristos, soldatul care i-a întins buretele muiat în băutura ce se dădea celor răstigniți și soldații care vor să-și împartă veșmîntul. Din sec. IX pînă în sec. XI, decoratorii monumentelor din Capadocia au zugrăvit scena în chipul arătat. Pictorii armeni și decoratorii apuseni nu s-au îndepărtat, pînă tîrziu după sfîrșitul evului mediu, de acest prototip. La Ciauş-In (Capadocia), în sec. X., un grup numeros cuprinde de o parte pe Maria, Iosif din Arimateea și Ioan; un altul, evrei agitați care hulesc și trupa de soldați cu ofițerul lor în frunte. Acesta, mișcat, ridică brațul drept în sus și proclamă nevinovăția celui sacrificat. Soarele și luna întunecate sînt zugrăvite la partea superioară a compoziției. În catedrala din Aquileia (Italia), către 1300, reapare concepția capadociană. Aci, însă, una din « sfințele femei » prinde de mîini pe Maria care e gata să leșine. Arhitecturi împodobesc fondul scenei.

Bizanțul s-a ferit multă vreme de realismul oriental. În sec. X, XI și XII, ne întîmpină, în picturi murale și lucrări de artă somptuară, prototipul de la Santa Maria Antica din Roma. Severitatea acestei din urmă compoziții, liniștea Mariei, îndeosebi, care se stăpînește atît de tare și nu lasă să străbată nimic din durerea ei, au început, însă, în plin ev mediu, să pară nefirești. Maria își ridică mîinile, acoperite de maforion, către obraji și vrea să-și ascundă fața și lacrimile; Ioan (evangelistul) duce o mîna spre obraji sau spre frunte, gînditor și îndurerat. Deseori, însă, Maria își așază mîna stîngă pe piept, și pare a se înclina ușor către cruce. Își aduce aminte de cuvintele fiului ei și este pătrunsă de taina morții. În biserica Sf. Luca (Hosios Lucas) din Focida (Grecia), mozaistul din sec. XI concepe moartea lui Cristos în spiritul tradiției bizantine și paleocreștine. Trupul se încovoie puțin, pe cruce;

din coastă țîșnește singele și apa, capul i s-a aplecat pe dreapta. Maria intinde spre el mîna dreaptă (brațul e strîns) și face un gest discret de durere. Ioan își sprijină capul înclinat pe mîna dreaptă deschisă, gînditor și adînc impresionat. La Dafni, lingă Atena, prototipul paleocreștin și concepția bizantină sînt bine păstrate și limpede infățîșate. Trupul nu are decît un început de înclinare pe cruce. Maria, ușor întoarsă către fiul său, își încrucișează brațele. Mîna stîngă, care ține năframa, și-o apasă pe piept, dreapta fiind întinsă spre cel răstignit. Dreaptă, păstrează atitudinea cea mai stăpînită, lăsîndu-ne să distingem sfișierea ei sufletească. Ioan, cu fața întoarsă spre privitor, arată spre Cristos cu mîna dreaptă deschisă și atestă nevinovăția lui.

Cristos pe cruce de la Dafni, opera unui mozaist de la sfîrșitul sec. XI sau din primii ani ai celui următor este de o deosebită putere, simplă, concentrată și elocventă. Prototipul bizantin cu ușoare modificări ne întîmpină în pictura rusă. Aceste modificări se ivesc treptat în lumea bizantină, în sec. XII și XIII. Cea dintîi privește trupul care se arcuiește ușor, spre stînga compoziției. Nemaifiind susținut de viață, prin propria greutate, tînde să se prăbușească. Așa-l vedem la Gradač, în Serbia (sec. XIII). Prăbușirea se accentuează în lumea sîrbească, în sec. XIV, la Verria, Gračanica, Studenica, Mateic și la Athos. În aceeași vreme, durerea lui Ioan devine evidentă. Acesta se ascunde, se întoarce, și-și acoperă fața cu mîinile, ori își înalță ochii către Cristos. Modificarea cea mai importantă privește însă pe Maria. Scrierile apocrife au inspirat pe pictorii sîrieni și capadocieni și le-au dat ideea să arate cum aceasta, nemaiputîndu-se stăpîni de durere, leșină. Una sau două dintre femei o sprijină ținînd-o de mîini. Mișcarea e la început indicată cu discreție; mai tîrziu, în sec. XIV și XV, cu putere și chiar cu exagerare. Se observă aceasta în lumea balcanică și în Italia, către sfîrșitul evului mediu.

Bizanțul a organizat o compoziție bogată inspirată din evangheliile canonice. Potrivită mai ales pentru a se desfășura în friză, ea așază, în centru, crucea — pe care este răstignit Cristos — iar de o parte și de alta a acesteia pe Maria și Ioan. Îndărătul celei dintîi sînt așezate « sfințele femei»; alături și îndărătul lui Ioan, ofițerul comandant al trupei de execuție, soldați și evrei. Începînd din sec. IX, nu se mai pictează, în multe monumente, cei doi tîlhari. Vederea lor scădea efectul puternic al motivului central. Dispare și împărțirea veșmintelor. În fața compoziției bizantine, cea orientală, inspirată din apocrife, păstrează episoadele accesorii, multiplică personajele și adaugă motive noi: soarele și luna, la partea superioară a compoziției, îngeri numeroși care zboară în această parte, și două figuri alegorice, personificări ale sinagogii și bisericii, vechiul și noul testament.

La San Marco din Veneția, avem un exemplu caracteristic. Lipsesc alegoriile; vedem însă opt îngeri, la partea superioară a scenei; grupul « sfințelor femei», la spatele Mariei, evrei îndărătul lui Ioan. Sînt infățîșați, de asemenea, lăncierul care străpunge coasta și soldatul care îi duce la buze buretele muiat în băutura întăritoare. În sec. XII și XIII, pictorii bizantini îl arată pe Cristos în clipele care urmează morții. În Georgia, miniaturistii zugrăvesc pe Ioan și Maria cu cele trei mirosoșite la spatele lor, în stînga compoziției; în dreapta, ofițerii, soldații și mulțimea. În Serbia, la Nagoricino, descoperim o notă nouă: Maria și Ioan copleșiți de durere părăsesc Golgotha. La Gračanica, fondul e format din arhitecturi, incinta Ierusalimului; Cristos e răstignit pe o cruce înaltă, doi îngeri zboară deasupra. În stînga și în dreapta sînt cei doi tîlhari răstigniți pe crucile lor mai joase. Lăncierul străpunge

coasta lui Cristos (mişcare violentă, se repede cu putere). Personajele celelalte sînt în plină agitație; ridică brațele în sus, amenință cu ciomege (unii zdrobesc picioarele tilharului din stînga). Nu vedem pe Maria și nici pe Ioan. Nu a fost pictat soldatul cu buretele în vîrfurile crengii de isop. La Gradač sînt cinci mironosițe.

În exemplele citate, e vorba de concepția bizantină și de concepția orientală; de modificarea concepției bizantine (sub înriuriri orientale), pe care o propagă în Balcani și în țările române, începînd din sec. XIII, școala macedoneană. Școala cretană numără monumente pictate la Mistra și la Athos. În acestea, stăruie compoziția de la Dafni. Maria însă este pe cale de a leșina, și de aceea este susținută de mironosițe. Ioan e înfățișat învins de marea lui durere. La Sf. Paul (Athos), unde picturile refăcute în sec. XVII nu pot fi datate cu siguranță, aflăm o compoziție simplificată: arhitecturi în fund, Cristos cu trupul ușor incovoiat și răstignit pe cruce, doi îngeri în zbor deasupra acesteia; Maria urmată de mironosițe în stînga compoziției și Ioan avînd îndărătul lui pe ofițer, în dreapta. Pictorii cretani s-au inspirat din tradiția bizantină, deformînd însă. Exemple caracteristice se văd în pictura rusă și sînt datate din sec. XVII. Redacția originală cretană se păstrează în biserica Peribleptos la Mistra, unde tilharii răstignii au brațele răsucite și țintuite pe spatele grinzii orizontale.

Anume cunoștințe sînt necesare pentru a pricepe amănuntele. Sînt rodul cugetării medievale izvorite din apocrife și hrănită de misticism. Crucea, în primul rînd, era făcută, așa ni se spune, din patru feluri de lemn: cedru, chiparos, palmier și măsline. Îi recunoaștem desenul în planul majorității bisericilor bizantine și orientale și apare, nu numai în interior, ci și la exterior. Viața însăși nu-i decît umbra crucii lui Cristos; dincolo de umbra aceasta, domnește moartea. O figură feminină, alteori un bărbat (ucenic al lui Cristos) înaltă, lingă cruce, o cupă în care picură singele din rana făcută de lăncier. Vasul este cupa în care au băut Cristos și apostolii la cina cea de taină. În Apus, cupa a fost numită sfîntul Graal. În unele monumente, o țîn în miini îngeri în zbor pentru a strînge singele țîșnit din rană.

Personificările sinagogii și bisericii vin din arta paleocreștină. Le vedem pictate în mozaic în sec. IV la Santa Maria Pudenziana din Roma.

Erminia de la Athos concentrează în puține rînduri mai toate episoadele legate de răstignire: tilharii pe crucile lor și apostrofele acestora îndreptate către Cristos, străpungerea pieptului, leșinul Mariei și jalea lui Ioan (evanghelistul). Longinus, ofițerul comandant, ridică mina dreaptă în sus și binecuvîntează; un soldat înaltă buretele muiat în băutură întăritoare și prins în vîrfurile unei trestii. Scribi, farisei, popor numeros se agită. Discută între ei, și arată pe Cristos. Îl privesc cu groază sau cu dispreț; unii-l apostrofează. La picioarele crucii, în gura unei peșteri, se văd capul lui Adam și două oase muiate în singele lui Cristos, care se scurge din rana picioarelor țintuite cu cuie. Aproape de acestea, trei soldați își împart veșmintele lui Cristos.

În Transilvania, Cristos pe cruce este pictat, în monumentele cele mai vechi (Sintă-Marie-Orlea, Strei-Sin-Giorgiu) în legătură cu canonul liturgic. Amănuntele sînt lăsate deoparte. Cristos apare singur, răstignit și evocă, în simplitatea și severitatea prezentării, dramatismul scenei. În Țara Românească se zugrăvesc puține amănunte. Lipsesc episoadele, chiar cînd scena este cuprinsă în seria praznicelor. În genere, stăruie liniștea și solemnitatea de tradiție bizantină. În Moldova, la Sf. Nicolae din Dorohoi, Cristos este înfățișat în clipa cînd moare. Maria, dreaptă, își stăpînește durerea; mîinile singure i se frămîntă și arată

chinul ei sufletesc. Durerea lui Ioan este tot atit de discret indicată. Îngeri zboară deasupra crucii. În fund se văd arhitecturi. La Dobrovăț, la spatele Mariei, e o mironosiță, iar Longinus îndărătul lui Ioan. Îngerii zboară la partea superioară a compoziției și plîng. Regăsim această compoziție în minăstirea Humorului: aci s-au adăugat însă alegoriile bisericii și sinagogii, ca la Nagoričino, în Serbia; îngeri plîngînd zboară deasupra crucii, iar alți doi îngeri însoțesc alegoriile. La Vatra Moldoviței, Cristos e așezat pe cruce între cei doi tilhari răstigniți: din coapsă îi țîșnește sîngele; la spatele Mariei sînt mironosițele. Longinus pictat îndărătul lui Ioan, ridică mina în sus. Alegoriile n-au fost pictate, iar soldați numeroși se văd în stînga și dreapta scenei. O notă curioasă: Moise e pictat, în dreapta, printre soldați. În biserica Sf. Dumitru din Suceava, scena e mai complicată: patru îngeri, zugrăviți la partea superioară a scenei, deschid porțile cerului, iar alți doi zboară deasupra crucii. Vedem și alegoriile bisericii și sinagogii. La Sf. Gheorghe din Hirlău compoziția e încărcată: doi îngeri zboară plîngînd deasupra crucii, iar alegoriile bisericii și sinagogii însoțite de îngeri sînt încadrate de soare și lună. Maria leșină, susținută de mironosițele de la spatele ei. Ioan e copleșit de durere; la spatele lui se văd numeroși soldați și evrei. În fund e zugrăvit zidul Ierusalimului. În linii generale pictorul pare a se fi inspirat din pictura de la Lavra Athosului; lipsește însă, la Hirlău, soldatul care împunge cu lancea. Modelul de la Athos a fost urmat mult mai de aproape la Sf. Gheorghe din Suceava. Compoziția din Hirlău reapare, la Poganovo, în Bulgaria, dar aci pictorul a simplificat lucrurile, și n-a reprezentat nici alegoriile, nici soldații.

Un monument din Țara Românească, biserica Doamnei din București, înfățișează moartea lui Cristos pe cruce (la sfîrșitul sec. XVII), într-o compoziție din cele mai complicate. Răstignitul este încadrat de cei doi tilhari crucificați. În stînga, Moise în picioare țîne în mîini un rotulus desfășurat cu inscripție, din nefericire ilizibilă. În dreapta, e zugrăvit soldatul care străpunge coasta lui Cristos. În stînga, numeroși soldați călări, înarmați cu lănci, și un grup de evrei. În afară de mironosițe, numeroase femei sînt la spatele Mariei, care leșină de durere. În dreapta scenei, regele David, cu coroană pe cap, e în fruntea unui grup de soldați și a altor personaje care privesc mișcări crucea. Țîne în mîini un rotulus desfășurat pe care citim cuvinte scoase din psalmul 21: «Și-au străpuns mîinile și picioarele mele. Toate oasele mi se puteau număra . . .» (21, 17—19). În colțul din dreapta, un prooroc desfășoară un rotulus a cărui inscripție se poate greu desluși. Un al treilea prooroc, Isaia se pare, e zugrăvit în aceeași scenă. Pe pergamentul lui, cu greu se descifrează două cuvinte din cunoscuta citație introdusă în liturghie: «A fost chinuit și s-a supus ca un miel și, ca o oaie fără glas, a fost jertfit; și n-a deschis gura». Scena din biserica Doamnei pare a fi inspirată din parimii (și din slujbele și cîntările săptămîinii patimilor).

Coborîrea de pe cruce. Punerea în mormînt

Evangheliile canonice dau amănunte precise și concise. Citim în Matei: «Iar după ce s-a făcut seară, a venit un om bogat din Arimateea anume Iosif, care de asemenea era ucenic al lui Isus. Acesta, mergînd la Pilat, a cerut trupul lui Isus. Atunci Pilat a poruncit să se dea trupul. Și luînd

Iosif trupul, l-a învălit în giulgiu curat, și l-a pus în mormintul său cel nou, care era săpat în stîncă. Și, prăvălind o piatră mare pe ușa mormintului, s-a dus. Și era acolo Maria Magdalena și o altă Marie, care ședeau în preajma mormintului» (27, 57, 61). Marcu adaugă că Iosif a pogorit singur pe Isus de pe cruce (15, 43—47). Luca nu aduce nimic nou (23, 50—56). Arată însă că femeile, care veniseră cu Isus din Galileia, l-au urmat pe Iosif și au asistat la punerea în mormint. Ioan menționează că Iosif a fost ajutat de Nicodim, «cel ce venise mai înainte la Isus, noaptea». Acesta a adus smirnă și ulei pentru îmbălsămarea trupului. Evanghelistul înseamnă și o notă pitorească: «La locul însă unde a fost răstignit era o grădină și în grădină un mormint nou, în care nimeni niciodată nu fusese pus. Deci, acolo au pus pe Isus, pentru că era vinerea iudeilor și pentru că mormintul acesta era aproape» (19, 38—42).

Izvorul ilustrației a fost, de fapt, evanghelia apocrifă a lui Nicodim. Aci durerea Mariei este descrisă în chip realist și dramatic. Poetii muzicanți s-au inspirat din cuvintele lui Nicodim. Cîntările din simbăta mare le-au amplificat și îmbogățit cu note menite să impresioneze: «... Munți și văi împădurite, și lumea toată, plîngeți și jeliți cu mine, mama Dumnezeuului nostru». Mironosițele, Iosif și Nicodim plîng zbciumați, îngerii înșiși sînt copleșiți de durere: «Văzînd pe Isus mort și întins, îngerii se învelesc în aripile lor». Din apocrife, s-a inspirat predicatorul Gheorghe din Nicomidia: «Cînd trupul lui a fost coborît și culcat pe pămînt, Maria s-a aruncat pe el, și l-a udat cu lacrimile sale mai fierbinți...! iată, Doamne, taina de mult vestită s-a implinit. Întroparea ta s-a sfîrșit. Sărut gura, buzele nemișcate a(le) aceluia ce a creat tot ce se vede pe lume. Sărut ochii închiși a(i) aceluia care a redat vîzul orbilor». Maria a învelit trupul într-un giulgiu de mare preț spunîndu-i lui Cristos: «La sînul meu ai dormit de atîtea ori somnul copilăriei, dormi acum somnul morții». Alte scrieri medievale descriu amănunțit punerea în mormint: «După ce au smuls cuiele picioarelor, Iosif a coborît cu grijă trupul lui Cristos pe care, cu ajutorul celorlalți, l-a așezat pe pămînt. Maria i-a luat capul și umerii și l-a sprijinit pe pieptul ei, Magdalena l-a ținut de picioare... Ceilalți împrejur, plîng și-l jelesc...»

În monumentele vechi creștine de ordin somptuar (manuscrite cu miniaturi și fldeșuri sculptate), artiștii au urmat amănuntele apocrifelor. În biserica Sf. Apostoli din Constantinopol (sec. VI), pictorii n-au înfățișat decît pe «sfintele femei» în fața mormintului. Trupul lui Cristos nu se vedea. În sec. X, la Toqale-Kilisse, vedem coborîrea de pe cruce și punerea în mormint. În această din urmă scenă Iosif și Nicodim sînt în veșminte antice. Unul poartă picioarele, celălalt ține de umerii lui Cristos; se îndreaptă către mormint. La Mateic, în Serbia, Peribleptos și Sf. Sofia (Mistra), mormintul e păzit de soldați; două mironosițe stau jos, la oarecare depărtare.

Erminia de la Athos descrie în citeva linii demersul lui Iosif la Pilat: «Un palat. În interiorul acestuia, Pilat stînd pe tron. Un soldat stă la spatele lui și ține o sabie în teacă. În fața lui Pilat, Iosif bătrîn, închinat și cu mîinile întinse spre el, ofițerul, între Iosif și Pilat, vorbește acestuia din urmă».

Coborîrea de pe cruce, temă principală, este figurată în monumente cu deosebită grijă. Decoratorii urmează de aproape izvoarele, pe predicatorul Gheorghe din Nicomidia, în primul rînd: «Iosif cere și primește voia de a lua trupul. După ce a împodobit mormintul se grăbește să-l coboare de pe cruce. De fapt, în picioare, sta mama...

Ajuta cu mâinile ei. Primea cuiele smulse; lua în brațe și săruta mâinile. Vrea să-l coboare ea singură de pe cruce». Alte izvoare medievale, acestea din sec. XIII, adaugă amănunte: «Au pus două scări pe cele două părți ale crucii. Iosif se urcă pe scara din dreapta și se silește să tragă cuiul din mână: după ce a smuls cuiul, Ioan (evangelistul) îi face semn lui Iosif să i-l dea lui, ca să nu-l vadă Maica Domnului. Nicodim scoate apoi cuiul din mâna stângă, și-l dă tot lui Ioan și se coboară să scoată cuiele de la picioare. Iosif sprijinea trupul. Fericit Iosif, care s-a învrednicit să ia în brațe trupul lui Isus». Maria a luat apoi «mâna dreaptă, care atârna în jos, și a lipit-o de obrazul ei. A privit-o și a sărutat-o cu lacrimi și suspin».

În Orient, în Capadocia, și anume în picturi din sec. X, Iosif susține trupul lui Cristos cu amândouă mâinile: îl ține la pieptul lui și are capul acestuia lângă al său. Îl poartă în brațe. Tot în Capadocia însă, către mijlocul veacului al X-lea, Iosif ține pe Cristos de mijloc, iar Maria apucă brațele drepte și paralele ale fiului ei; și-i atinge capul cu capul său. La Monreale, în Sicilia (1186), regăsim aceeași compoziție. Curînd Maria singură primește în brațe trupul, fiindcă Iosif rămîne pe scară. Bizantinii pictează pe Cristos prins încă de cruce cu mâna stîngă, pe care i-o desface Nicodim; Iosif primește în brațe trupul și-l ține de mijloc. Începînd din sec. IX, decoratorii urmează textul lui Gheorghe din Nicomidia: Maria sărută mâna dreaptă desfăcută de pe cruce; Nicodim scoate cuiul din cea stîngă, Iosif ia în brațe trupul. Amîndoi se slujesc de o scară scurtă sau de un scănel. Ioan (evangelistul) e impietrit de durere. În minăstirea Nerezi din Serbia, coborîrea de pe cruce a fost pictată în 1164. Iosif, cu fața spre privitor, coboară încet, sprijinîndu-se de scară, trupul pe care-l ține de mijloc. Pieptul și capul lui Cristos sînt lipite de capul și umărul stîng al Mariei. Ioan adînc înclinat sărută mâna stîngă a lui Cristos, abia desprinsă de pe cruce. În sec. XIV, la Peribleptos și la Sf. Sofia (Mistra), Maria sprijină cu capul ei capul lui Isus, iar o mironosiță sărută mâna dreaptă a acestuia.

Erminia de la Athos descrie astfel scena: «Munți. Crucea înfiptă în pămînt, și o scară sprijinită pe cruce. Iosif urcat sus pe aceasta ține pe Cristos în brațe de mijlocul trupului, și-l coboară. Jos, Maria primește în brațe trupul, și-i sărută obrazul. La spatele Maicii Domnului, mironosițele cu mireisme. Maria Magdalena sărută mâna stîngă a lui Cristos. La spatele lui Iosif, Ioan evangelistul, în picioare, sărută mâna dreaptă a lui Cristos. Nicodim înclinat smulge cuiele de la picioare cu ajutorul cleștelui; lângă el un coș. Dedesubtul crucii, capul lui Adam».

La Lavra, Iosif stă pe treptele scării; în stînga sînt mironosițele. Una din ele ridică mâinile în sus; alta își acoperă fața, iar o a treia, mai la spate, privește în altă parte. În Macedonia, la Mateic și Cucer, pictorii iau, drept teme, modelul oriental.

Plîngerea Domnului

Utrenia din sîmbăta mare cuprinde plîngerea domnului. Se citesc cei șase psalmi, se «zice» ectenia mare, și se cîntă troparul proscomidiei și al văhodului cel mare.

Plîngerea domnului este inspirată din evanghelia lui Luca. Simion, ținînd pe Cristos în brațe, binecuvîntează pe Maria și-i spune: «Iată acesta este pus spre căderea și sculara multora în Israel... Ca să se descopere cugetele din multe inimi, și chiar prin sufletul tău va trece sabia» (2, 34—35). Cuvintele acestea devin, în evanghelia apocrifă

a lui Nicodim, izvorul unui cîntec de jale. Maria cîntă plîngînd: « Cum să nu te jelesc, fiul meu. Cum să nu-mi sfișii fața cu unghiile? Iată ce mi-a proorocit dreptul Simion, cînd te-am dus în templu la patruzeci de zile (de la nașterea ta). Iată sabia care-mi străbate acuma sufletul. Lacrămile, dulcele meu fiu, cine mi le va șterge? Tu singur, cînd vei învăța după trei zile, așa cum ai spus». Cosma din Maiuma, marele poet muzicant (melodul), scrie la rîndul lui: « Acum, Doamne, cînd te văd mort și fără suflare, sabia durerii mă străbate îngrozitor. Învie, ca să fiu preamărit ».

În biserica Răsăritului, în vinerea mare, seara, preoții și cîntăreții cîntă « prohodul » țînînd luminări aprinse în mîini. Maria jelește pe fiul ei mort, coborît de pe cruce și pregătit pentru înmormîntare: « Primăvară dulce, fiul meu cel dulce, frumusețea unde ți-a apus ». Slujitorii cîntă în jurul unui catafalc. Pe acesta se vede desfășurat epitaful, imaginea lui Cristos mort, acoperit de flori și înconjurat de făclii aprinse. Predicatorul Gheorghe din Nicomidia a parafrazat apocriful în chip dramatic: « Și cînd trupul sfînt a fost coborît și culcat pe pămînt, ea (Maria) s-a aruncat pe el, și l-a udat cu lacrimile ei fierbinți. Cu glasul blînd, ea se jelea: « Iată, Doamne, s-a împlinit taina cea proorocită. Întruparea ta s-a sfîrșit. Sărut gura, buzele înmărmurite a(le) aceluia care a făcut tot ce se vede pe lume. Sărut ochii închiși a(i) aceluia ce-a făcut pe orbi să vadă ».

Un mare număr de monumente, de diferite ordine, ilustrează plîngerea domnului: picturi murale, gravuri, broderii, sculpturi etc. Sînt cunoscute epitafele. Unele din acestea sînt de ordin liturgic, și nu lipsesc din nici o biserică a Răsăritului. Sînt purtate în procesiune, în vinerea mare. Altele, numeroase, au fost brodate luxos și destinate să împodobescă pereții și încăperile caselor minăstirești de recepție, sau saloanele palatelor domnești. Plîngerea domnului a fost apoi pictată pe lemn, ori gravată pe plăci de aur împodobite cu pietre scumpe.

În cele mai vechi monumente, Cristos mort e așezat pe pămînt. Așa l-au înfățișat, înconjurat de Maria și « sfințele femei » care-l plîng, artiștii Apusului în sec. XII și XIII. În lumea bizantină și în Orient s-a statonnicit o altă tradiție, legată de « piatra roșie » (lespedea roșie), păstrată la Constantinopol în biserica Pantocratorului. Fusese adusă aci din bazilica de la Efes. Pe ea — se spune — fusese așezat și îmbălsămat Cristos, după ce l-au coborît de pe cruce. Cînd a fost adusă la Constantinopol, împăratul Manuil Comnenul ar fi dus-o singur, pe umeri, din port pînă în biserica Farului, unde a fost, la început, așezată. La Ierusalim, se arată « piatra ungerii », lespede de marmură pătată de sîngele lui Cristos, și purtînd urmele trupului lui. O vedem înfățișată pe icoana georgiană de la Samokmedi, datată din sec. XI. Iosif și Nicodim înfășoară trupul cu miresme și pinzeturi pregătindu-l pentru înmormîntare. La Samari, în Mesania, piatra este acoperită cu un giulgiu pe care stă întins Cristos. Tema ilustrează, începînd din sec. XI sau XII, plîngerea domnului, scenă de evocare a unei istorii și, în același timp, jertfa lui Cristos, motiv liturgic.

Epitafele brodate oferă cele mai frumoase și mai înțelese exemple. « Plascanica » din Novgorod, datată din sec. XV, arată trupul lui Cristos întins pe « piatra ungerii ». Maria stînd pe un scaun, îi îmbrățișează capul plîngînd; Ioan (evangelistul), adînc plecat, e la picioarele lui Isus. În centru și în al doilea plan, este schițat « ciborium-ul » * cu

* *Ciborium* — o boltă sprijinită pe 4 colonete; adăpostește « sfința masă » (altarul). Construcția e de lemn înflorat, de lemn învelit în plăci, de metal aurit sau de marmură.

candela. Evocă și înfățișează altarul. Numeroși îngeri, în zbor și plingind, în picioare, cu aripile strinse ori ingenuncheați și înălțind ripide, implinesc ilustrația. Artistul a înfățișat laolaltă scena plingerii și tema liturgică a jertfei. Același lucru îl aflăm și în epitaful (plascanica) din Chutin (sec. XVI). Îngerii apar, în amindouă monumentele, în legătură cu textul «prohodului». În lucrări brodate din sec. XV și XVI vedem serafimi printre îngeri. Prezența lor se explică tot prin textul plingerii domnului (prohodului). Începând din sec. XV personajele se înmulțesc. Sînt înfățișați, în afară de Maria și Ioan (evangelistul), Iosif și Nicodim și «sfintele femei» (mironosițele). Elementul istoric-legendar precumpănește pe cel liturgic. Elemente din punerea în mormint sînt asociate temei plingerii în cea mai mare parte din picturile murale. La Nerezi, în Serbia, plingerea domnului zugrăvită în 1164, ilustrează, în chip exclusiv, jalea Mariei. Aceasta se aruncă asupra lui Cristos, abia coborît de pe cruce și întins pe giulgiu. O mînă îi inconjoară gitul, iar cealaltă îi strînge brațul drept. Capul e lipit de acela al fiului ei. Ioan (evangelistul), adînc înclinat, ține cu amindouă mîinile mina stîngă a lui Cristos pe care o duce la obraz. Durerea Mariei și aceea a discipolului sînt redată cu adevărat dramatism. La Cucer, Maria în picioare, de cealaltă parte a trupului lui Cristos, petrece mina dreaptă pe sub capul acestuia, se înclină adînc și-l sărută. Două mironosițe sînt la spatele ei îndurerate, o păzesc parcă și stau gata să o ajute. O a treia (Magdalena) ridică brațele și-și strigă durerea. Ioan se apleacă spre Cristos și plinge. În fundul scenei, dîndărătul munților, se înalță doi îngeri. În biserica din Gračаница, Maria care leșină e susținută de mironosițe. Una din acestea (Magdalena) ingenuncheată, în primul plan, își smulge părul. La Sf. Apostoli, în Veneția, Maria îmbrățișează bustul lui Cristos cu amindouă mîinile și îi sărută capul. Trei mironosițe îndurerate sînt la căpătiul acestuia și în spatele ei. Ioan (evangelistul) ia mîna stîngă a lui Cristos și o lipește de obrazul său. Iosif și Nicodim sînt la spatele evangelistului, în latura din dreapta a imaginii. În primii ani ai sec. XV, la Sf. Sofia din Trapezunt, Maria, impietrită de durere, stă jos la căpății; se apleacă ușor deasupra trupului fiului ei, iar Ioan sărută mina acestuia din urmă. Iosif ține picioarele lui Cristos. În biserica din Rudenica, zugrăvită în aceeași vreme, pictorul a înfățișat plingerea în primul plan și coborîrea de pe cruce, în al doilea, în fundul scenei.

Erminia de la Athos descrie plingerea cum urmează: «O lespede mare de piatră pătrată. Deasupra acesteia, pe un giulgiu, este întins trupul gol al lui Cristos. Sfînta Fecioară, în genunchi, se apleacă deasupra lui, și-i sărută chipul. Iosif sărută picioarele, iar Ioan evangelistul, mina dreaptă. La spatele lui Iosif, Nicodim sprijinit de scară, privește pe Isus. Lîngă fecioară, Maria Magdalena cu brațele ridicate plinge; celelalte mironosițe își smulg părul. În fundul scenei, crucea cu tăblița ei. La picioarele lui Cristos, coșul lui Nicodim cu cuiele, cleștele și ciocanul; alături, un vas în formă de sticluță».

Scena din Rudenica răspunde indicațiilor iconografice din erminie, pe care au urmat-o în linii mari și pictorii «cretani» de la Athos. Deosebim însă amănunte interesante. La Lavra, fondul înfățișează două creștete de munți și, între acestea, arhitecturi (cetatea Ierusalimului); în centru, și într-un plan apropiat, crucea și patru îngeri în zbor. În dreapta ei, un lucrător sapă și potrivește pereții interiori ai sarcofagului așezat orizontal. În primul plan, Cristos este culcat pe giulgiu și lespede de piatră. Maria stă jos, îmbrățișează capul lui Cristos și-și lipește obrazul său de-al acestuia. Ioan (evangelistul), pictat de cealaltă parte a lespedei, se sprijină cu mina stîngă pe piatră și cu dreapta

apucă mina stângă a lui Cristos. Iosif, zugrăvit la picioare, întinde giulgiul. Grupul mironosițelor, patru la număr, e zugrăvit în stînga scenei, de cealaltă parte a pietrei. La Vatopedi, crucea și îngerii în zbor decorează planul central din fund. În primul plan, Cristos e întins pe pămînt, deasupra giulgiului. Ioan (evangelistul), pictat în stînga, se înclină adînc la picioarele lui Cristos. Maria plînge la căpătîi, în dreapta, fără să atingă pe Isus; la spatele ei, grupul de « sfinite femei » și Maria Magdalena cu brațele ridicate în sus. La Dionisiu se repetă scena de la Lavra, fără modificări. Descoperim același tip iconografic și în biserica Peribleptos de la Mistra. Aci, scena este însă ordonată și echilibrată; personajele nu sînt inghesuite, și grupările sînt alcătuite cu multă știință.

Epitafele moldovenești din sec. XV și din prima jumătate a sec. XVI, prezintă o interesantă sinteză a temeii istorice și a temeii liturgice. În epitaful de la Putna (1490), de pildă, Cristos mort e întins pe piatra roșie de la Efes. Maria, la căpătîiul lui Cristos, Ioan (evangelistul) Iosif și Nicodim (aceștia din urmă la picioare), ilustrează tema evanghelică. Maria ridică ușor capul, cu amîndouă miinile, și-l lipește de al său; Ioan plîngînd, ține mina stîngă a lui Cristos. Opt îngeri cu ripide, și simbolurile evangheliștilor brodate la colțurile epitafului ilustrează, la rîndul lor, canonul liturgic. Epitaful din Moldovița (1494) reproduce exact același tip iconografic. De asemenea și cel din Putna datat din 1516. În acesta din urmă sînt adăugate amănunte deosebite: stelele, izvoare de « lumină cerească » și doi îngeri, în genunchi, la stînga și dreapta vasului în care se văd cuiele cu care a fost țintuit Cristos pe cruce. Unul din acești îngeri ține ramura de isop, cu buretele în vîrf, și lancea. Epitaful din Serghieva Troițkaia Lavra (1561) este inspirat din aceeași idee. Prezintă însă, la partea superioară, cercul de lumină al cerului. La Diochiaru, epitaful din 1605 grupează mironosițele, îndărătul Mariei, la căpătîiul lui Cristos, și multiplică îngerii. Printre aceștia, se văd serafimi și tronuri. Un înger, brodat la picioarele lui Cristos, cădește. Compoziția este evident inspirată din imnul heruvimilor care se cîntă în simbăta mare. Elementul liturgic e precumpănitor. Îngerii oficiază. Pe marginile epitafului sînt brodați apoi prooroci, precum și apostolii Petru și Pavel. Epitaful din Chilandar, datat din sec. XV, ilustrează și mai de aproape plîngerea și înmormîntarea lui Isus. Inscricția cuprinde cuvintele: « În mormînt viață pus ai fost Cristoase și s-au spăimîntat oștirile îngerești, plecăciunea ta cea multă proslăvind ». Cuprinde o notă originală și interesantă: portretele celor patru evangheliști, Matei, Marcu, Luca și Ioan, în picioare, la cele patru colțuri ale lespezii pe care e culcat Cristos. Sînt « stilpii ». Amintesc evangheliile care se citesc la morți. Cu această notă ne apropiem de ultima modificare esențială introdusă în infățișările plîngerii Dîmnului. Aceasta apare în picturi murale din sec. XVII și în epitafele domnitorului Șerban Cantacuzino, din Țara Românească. În acestea, coborîrea de pe cruce și plîngerea sînt juxtapuse. Familia domnitoare, în genunchi, în primul plan, amintește slujba prohodului din vinerea mare.

Invierea

Temă deosebit de importantă, invierea a evoluat timp de mai bine de o mie de ani în limite canonice și pe temeiul unor izvoare literare deosebit de grăitoare pentru pictori, pentru a înregistra, într-o ultimă epocă, alunecări cu totul nepotrivite, de care vom vorbi.

ISUS CRISTOS (Floriile), detaliu, fresca, sec. XII (cripra catedralei din Auxerre, Franța). (F)



FLORIILE, pictură murală, 1683 (biserica Doamnei, București).

FLORIILE, pictură murală, sec. XVI (Dobrovăț).

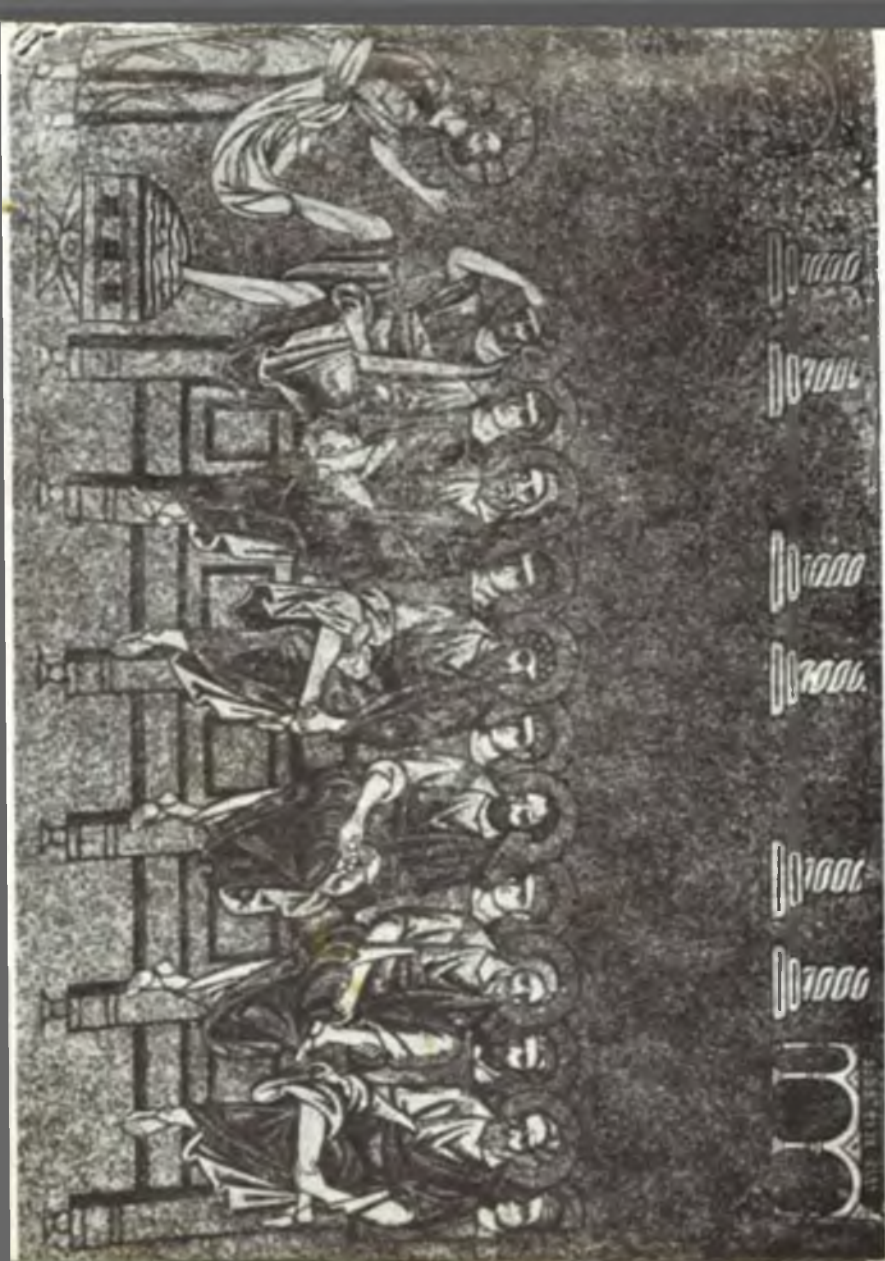
FLORIILE, pictură murală, sec. XVIII (Cristești).

SPĂLAREA PICIOARELOR, mozaic, sec. VII (San Apollinare Nuovo, Ravenna). (M)

SPĂLAREA PICIOARELOR, pictură murală, sec. XV (Votroneș).











IZVORUL INTELPECIUNII LUI IOAN GURA DE AUR; SPĂLAREA PICIOARELOR, RUGĂCIUNEA DIN GRĂDINA MĂSLINILOR, ARESTAREA LUI ISUS CRISTOS, pictură murală, 1500 (Pogonovo, Bulgaria). (67)

CINA CEA DE TAINĂ, frescă, sec. XII (Vic, Franța). (17)

CINA CEA DE TAINĂ, pictură murală, sec. XIV (Peribleptos, Mistra). (GM)



TRĂDAREA LUI IUDA, mozaic, sec. XII (Monreale, Sicilia). (M)

TRĂDAREA LUI IUDA, mozaic, sec. XII (Dafni, Grecia). (M)

TRĂDAREA LUI IUDA, frescă, sec. XIII (biserica superioară din Assisi, Italia). (M)



BATJOCORIREA LUI
ISUS, pictură murală,
sec. XIV (Starm-Nagorci-
cino, Iugoslavia). (M)

PRINDEREA LUI
ISUS, pictură murală,
sec. XVI (biserica Sf.
Gheorghe, Iltidju).
(IDS)





BATJOCORIREA LUI ISUS, pictură murală, sec. XVI (Dobrovăt).

BATJOCORIREA LUI ISUS, pictură murală, sec. XVI (Humor).

ISUS JUDECAT DE ARHIEREI ȘI DE PILAT, BATJOCORIREA, pictură murală, sec. XVI (Vatra Moldoviței).





JUDECATA LUI ISUS, pictură murală, sec. XVIII (biserica Crepulescu, București).

JUDECATA ARHIEREILOR, pictură murală, sec. XVIII (Finațe).



ΠΙΣΤΕΥΟΜΕΝΟΝ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ
ΔΗΜΗΤΡΙΟΝ ΤΟΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝ

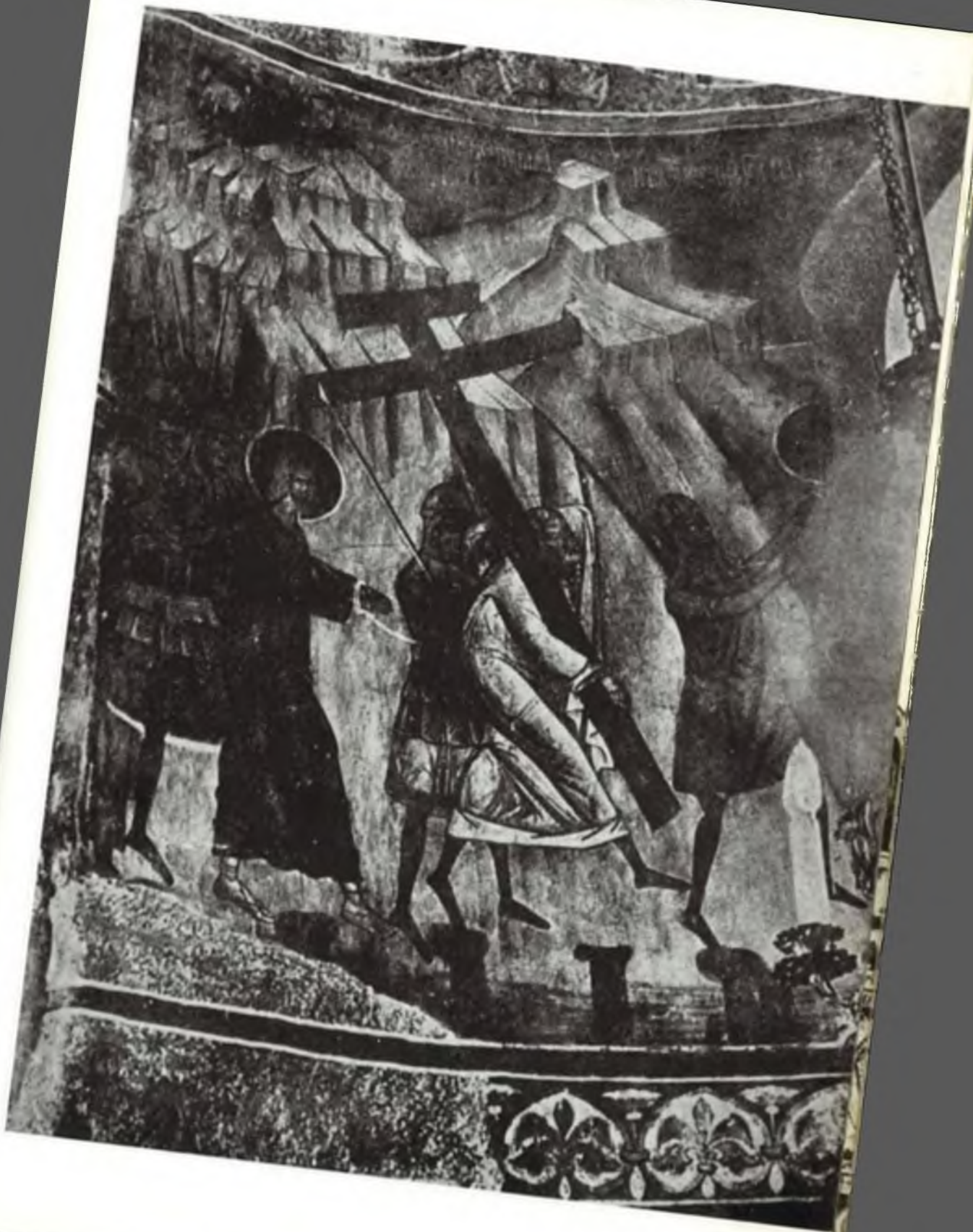


ISUS ÎȘI DUCE CRUCEA, pictură murală, sec. XIV (biserica domnească, Argeș).

ISUS ÎȘI DUCE CRUCEA, pictură murală, sec. XV/XVI (Sf. Ilie, Succava). (IDS)

ISUS ÎȘI DUCE CRUCEA, pictură murală, sec. XV (Popăuți). (IDS)





ISUS PE CRUCE, mozaic, sec. XI (Hosios Lucas, Focida, Grecia). (M)

ISUS PE CRUCE, pictură murală, sec. XIII (Catedrala din Aquileia, Italia). (M)

ISUS PE CRUCE, mozaic, sec. XII (Dafni, Grecia). (M)







ISUS PE CRUCE, pictură murală, sec. XVI (Moldovița).

ISUS PE CRUCE, pictură murală, sec. XVI (Dobrovița).

ISUS PE CRUCE (biserica Săbănișeni).







COBORÎREA DE PE CRUCE, pictură murală, sec. XII (Sf. Pantelimon, Nerezi, Iugoslavia) (M).

COBORÎREA DE PE CRUCE, pictură murală, sec. XVI (bolnița Coziciei).

COBORÎREA DE PE CRUCE, pictură murală, sec. XVI (Vatra Moldovitei). (IDS)

COBORÎREA DE PE CRUCE, pictură murală, sec. XV/XVI (Popăuți).

COBORÎREA DE PE CRUCE, pictură murală, sec. XVI (Athos).

PLÎNGEREA DOMNULUI, pictură murală, sec. XII (Sf. Pantelimon, Nerezi, Iugoslavia).





PLÎNGEREA DOMNULUI, pictură murală, sec. XVI (Pătrăuți).



PLÎNGEREA DOMNULUI, icoană, tempera pe lemn, sec. XVI (biserica episcopală, Argeș, Muzeul de artă al Republicii).





ÎNVIEREA (Coborîrea la iad), pictură murală, sec. XIII/XIV (Ohrida, Iugoslavia). (M)

ÎNVIEREA DOMNULUI (Ioan. XX), pictură murală, sec. XIV/XV (Cinciș).

ÎNVIEREA (Coborîrea la iad), pictură murală, sec. XV (Popăuți). (IDS)

ÎNVIEREA, triptic, detaliu, sec. XVI (Bica-Minăstireni).







NECREDINȚA LUI
TOMA, pictură murală,
sec. XVI (bolnița Cozicel).

CINA DE LA EMAUS,
pictură murală, sec.
XVI (Lavra, Athos). (A)

ÎNĂLTĂREA, pictură
murală, sec. XV (Pan-
tanassa, Mitră). (SM)

RESALIILE, pictură
murală, sec. X (Jeled-
şlar, Capadocea, Turcia).







Izvoarele. Evanghelia după Matei: «Iară după ce a trecut ziua odihnii, când se lumina spre ziua cea dintii a săptămînii, a venit Maria Magdalena și cealaltă Marie să vadă mormîntul. Și iată s-a făcut cutremur mare, căci îngerul domnului, pogorîndu-se din cer și venind, a prăvălit piatra de pe ușa mormîntului și a șezut pe dînsa. Înfățișarea lui era ca fulgerul și îmbrăcămintea lui albă ca zăpada. Și de frica lui s-au cutremurat străjerii și s-au făcut ca niște morți. Iar îngerul vorbind a zis femeilor: «Nu vă temeți, căci știu că pe Isus cel răstignit îl căutați. Nu este aicea, căci s-a sculat, cum a zis. Veniți de vedeți locul, unde a zăcut Domnul...» (28, 1—6). Îngerul a sfătuit femeile apoi să se ducă să vestească pe ucenicii lui Isus. Alergînd spre aceștia, le-a ieșit în cale Cristos, care le-a spus: «Nu vă temeți. Mergeți de spuneți fraților mei să meargă în Galileia, și acolo mă vor vedea» (28, 7—10). Matei povestește mai departe cum preoții au cumpărat pe ostașii de pază și i-au învățat să spună peste tot că, noaptea, pe cînd dormeau, au venit ucenicii lui Cristos și l-au furat (28, 11—15). Cristos s-a întîlnit în Galileia cu ucenicii și le-a vorbit. Le-a poruncit să meargă și să învețe popoarele botezîndu-le. Și le-a făgăduit că va fi cu ei pînă la sfîrșitul veacului (28, 16—20). În evanghelia lui Marcu, povestirea cuprinde și mai multe elemente pitorești: «Iară după ce a trecut simbăta, Maria Magdalena, Maria lui Iacov și Salomia au cumpărat miresme, ca să meargă să ungă pe Isus. Și în ziua întii a săptămînii, foarte de dimineată, cînd răsărea soarele, au venit la mormînt, zicînd una către alta: «Cine ne va prăvăli piatra de pe ușa mormîntului?» Dar privind ele, au văzut că piatra, care era foarte mare, era prăvălită. Și intrînd în mormînt, au văzut pe un tinăr șezînd în dreapta, îmbrăcat în veșminte albe și s-au înspăimîntat...» (16, 1—5). Tinărul, un înger, le-a arătat că Isus nu mai e în mormînt și le-a spus să vestească pe Petru și pe ceilalți ucenici că Isus li va vedea în Galileia. Cristos s-a arătat Mariei Magdalena, mai apoi la doi ucenici și, în sfîrșit, celor 11 apostoli, care ședeau la cină. Cristos i-a trimis să răspîndească evanghelia, și i-a îmbărbătat, înălțîndu-se, după aceasta, la cer (14, 6—20).

Evanghelistul Luca introduce două elemente noi. Cel dintii privește pe Petru, care s-a dus singur la mormînt, auzind cele spuse de «sfințele femei» și a găsit mormîntul gol cu giulgiurile întinse. Cel de-al doilea a devenit izvorul uneia din scenele învierii. Numită, îndobîzătoare, *Cina de la Emaus*, arată cum doi apostoli erau pe drum către acest sat (Emaus), nu departe de Ierusalim. În cale li s-a alăturat Cristos, care le-a și vorbit, și pe care ei nu l-au recunoscut, decît tîrziu cînd au cinat împreună. La masă, Cristos a luat plînea, a binecuvîntat-o, a frînt-o și le-a dat să mănînce. Atunci li s-au deschis ochii și l-au cunoscut. El însă s-a făcut nevăzut de ei (24, 1—35). Luca povestește în amănunte și dramatic venirea lui Cristos la locul unde erau adunați toți apostolii (cei 11), și vorbele pe care el le-a spus (16, 36—50). Sfîrșește, povestind cum s-a înălțat la cer, la Vitania (16, 50—52). Învierea este cuprinsă și în evanghelia lui Ioan (cap. 20). Deosebim episodul Mariei Magdalena, care stătea la mormînt și plîngea. Doi îngeri în veșminte albe erau la capetele sarcofagului. Isus el însuși i-a apărut, în chip de grădinar. Maria vrînd să se apropie de dînsul, acesta a oprit-o spunîndu-i cuvintele celebre: «Nu mă atinge, căci încă nu m-am suit la tatăl meu...» (*Noli me tangere*), care au inspirat multe tablouri cunoscute din vremea Renașterii și de mai tîrziu (20, 1—18). Aflăm mai departe din text arătarea lui Cristos ucenicilor adunați laolaltă și stînd cu ușile încuiate de frica iudeilor; îndoiala lui Toma, care n-a crezut pînă n-a pipăit rănile (20, 19—31). În cap. 21, Ioan descrie pescuirea minunată (1—13),

vorbirea dintre Cristos și Petru (« Simone a lui Iona, mă iubești tu oare . . . ») și încredințarea dată de Cristos acestuia « Paște oile mele » (21, 15—18). Sfirșește prin a vorbi de sine însuși, ucenicul « care mărturisește despre acestea și a scris acestea » (21, 20—24).

Textele au slujit de izvor și întemeiere pictorilor. În miniaturi, gravuri și sculpturi, în pictura murală cu deosebire, aceștia le-au interpretat, în operele lor, de-a lungul vremurilor, din sec. VI pînă aproape de timpul nostru, în frize sau tablouri, concentrînd povestirea ori alegînd din ea esențialul. Alături de acest prim tip iconografic, aflăm un al doilea, în pictura murală și în miniaturi, inspirat din cele 11 evanghelii ale învierii. Este de ordin liturgic, și strîns legat de ordinea slujbelor. Înfațisează o ilustrație aproape completă a învierii așa cum este prezentată de « pericopele » celor 11 evanghelii*.

Un al treilea izvor este format din studiile « părinților bisericii » (comentarii).

Ioan Gură de Aur explică în amănunte împrejurările: « Cu bucurie nesfîrșită („sfintele femei“) aleargă spre el (spre Cristos), îi apucă picioarele și le pipăie; se conving astfel că a înviat cu adevărat ». Vorbind de Maria Magdalena spune, într-o a doua predică a lui, următoarele: « Osîrdia ei a fost recompensată, fiindcă ea a văzut cea dintîi ceea ce ucenicii n-au văzut: îngerii stînd pe mormînt, unul la picioare, celălalt la cap. Îngerii au mingliat-o și au îmbărbătat-o. De ce plîngi, o întreabă unul din aceștia? Cu dragoste și foc, ea răspunde: « Mi-au luat pe Domnul, și nu știu unde l-au pus ». Abia a spus aceste cuvinte, și Cristos s-a ivit la spatele ei, uimind pe îngeri, care privind au arătat prin gesturile și atitudinile lor că-l văzuseră. Atunci a băgat de seamă și femeia, care a căzut la picioarele lui și l-a atins, atrăgîndu-și din partea lui Isus cuvintele: « Nu mă atinge ». În sec. XII, Teophan Kera-meus povestește la rîndul lui: « Odată cu cealaltă Marie (Maria Magdalena) a văzut chipul iubit, i-a apucat picioarele lui frumoase, și a auzit glasul lui blînd. Îngerii care stau la colțurile mormîntului s-au ridicat ». Melodul Romanos, alături de alți scriitori, socotește că Maria a văzut cea dintîi pe Cristos după înviere. Ideea aceasta a fost susținută de Grigorie Palamas (sec. XIV) și expusă într-o predică din duminica mironosițelor. Numai Maria, mama lui, s-a învrednicit, după dînsul, să pipăie picioarele lui Cristos, ea singură, fiindcă în ea se întrupase. Maria Magdalena nu era demnă de aceasta. Palamas citează, în sprijin, cuvintele lui Cristos: « Nu te atinge de mine, căci încă nu m-am suit la tatăl meu, ci du-te la frații mei, și le spune: Mă sui la tatăl meu și tatăl vostru » (Ioan, 20, 17). Grigorie Palamas parafrazează textul lui Ioan: « Cugetul tău nu s-a înălțat încă pînă la taina mea și n-a înțeles mintea ta că fiind Dumnezeu eu ți-am ieșit înainte acum într-un trup care are înfațisare dumnezeiască . . . Nu mă atinge, fiindcă trupul care mă învăluie e mai tare ca focul ».

Iconografia învierii la Bizanț, în Orient și Apus, a cules amănunte și idei plastice și dintr-un alt izvor, și anume din « moaște ». Preocuparea legată de acestea, în evul mediu, formează un fenomen dintre cele mai interesante. Interpretări diferite arată « moaștele » drept lespedeza altarului pe care oficia episcopul în săptămîna patimilor, în Ierusalim, la gura peșterii mormîntului lui Cristos. Alții socotesc că e lespedeza funerară (un fragment dintr-însa) prefăcută în bancă și lipită de peretele interior al mormîntului. Apare în monumente, picturi, gravuri și

* Matei 28, 16—20; Marcu 16, 1—8; 9—20; Luca 24, 1—12; 12—35; 36—53; Ioan 20, 1—10; 11—18; 19—31; Ioan 21, 1—14; 15—25.

sculpturi, sub diferite aspecte, fiindcă nu pare a fi fost văzută cu ochii proprii de artiști. Numeroase alte « moaște » s-au bucurat în evul mediu, la Bizanț, în Orient și în Apus, de respect religios. Sub diferite forme și, deseori, închise în cutii sau cruci sculptate, așa cum se păstrează pretinsele fragmente din crucea lui Cristos, le regăsim în picturi murale, miniaturi, sculpturi și gravuri.

Un nou izvor s-a bucurat de prețuirea excepțională a iconografiilor și artiștilor. I-a inspirat și a dat naștere la un mare număr de opere de artă. E vorba de evanghelia apocrifă a lui Nicodim. Aci este descrisă coborîrea la « Limbi » * a lui Cristos. Povestirea se datorește, după tradiție, lui Carinus și lui Leucius, fiii lui Simion, cel ce a ținut pe Cristos în brațe cînd a fost adus de Maria la templu și cel ce a făcut cunoscutele proorociri privitoare la Cristos. Leucius și Carinus, morți de mai multă vreme, ar fi înviați în ziua morții lui Cristos, cînd s-au deschis mormintele. Trăiau în Arimateea, fără să se întâlnească cu nimenea, închiși în casa lor. Chemați de preoți la templu și obligați să lămurească taina vieții lor au scris ceea ce văzuseră după moarte:

« Ne găseam cu părinții noștri în adîncul întunericului morții cînd, deodată, am fost învăluți de o lumină aurită asemenea aceleia a soarelui, și luminați de o lucire împărătească. Adam, părintele neamului omenesc, a tresărit de bucurie deîndată și, laolaltă cu patriarhii și cu proorocii, a spus: „Lumina aceasta este lumina fără amurg și fără sfîrșit, pe care ne-a făgăduit-o creatorul luminii veșnice“ ».

« Cînd am auzit cuvîntul lui puternic, zicea el, m-am înfiorat. N-am putut să-l oprim pe Lazăr; smucindu-se cu iuțeala vulturului, a plecat dintre noi ». « Cum vorbea așa, a răsunat un glas asemenea tunetului și zvonului furtunii: „Ridicați-vă porțile, stăpîni (ai iadului), deschideți-vă porți veșnice, ca să intre împăratul slavei . . . ». Stăpînul iadului a zis însă nelegiuitorilor lui slugi: „Închideți porțile de aramă și puneți zăvoarele de fier; luptați vitejește“. Și din nou a răsunat glasul cel de asemenea cu tunetul: „Deschideți porțile, dați de oparte porțile veșnice, ca să intre împăratul slavei . . . “. Și împăratul mării s-a ivit, sub chip de om, și a luminat întunericul veșnic. A zdrobit lanțurile, și puterea lui de neînvins ne-a cuprins pe toți, pe noi cei ce eram scufundați în adîncul întunericului păcatelor, și în umbra de moarte a greșelilor noastre ».

Stăpînul iadului (moartea) și toate puterile cele de jos ar fi fost cuprinse de spaimă: « Cine ești tu și de unde vii », strigau lui Isus, iar acesta: « Veniți la mine, toți sfinții, voi ce ați purtat chipul și asemănarea mea ».

« Cînd au isprăvit de scris, Carinus și Leucius au dat pergamentul lui Nicodim, care era însoțit de Iosif. Îndată după aceasta s-au schimbat la față și au stat înveșmîntați în lumini orbitoare, și nu i-am mai văzut ».

Exegeții au observat că istorisirea lui Nicodim amintește un verset din Isaia și un pasaj din epistola către Coloseeni a lui Pavel.

Învierea a fost înfățișată în monumentele de artă sub două aspecte, care constituie tipuri esențiale. Cel dintîi arată biserica învierii de la Ierusalim, un înger înveșmîntat în lumină și două « sfinite femei ». Îl aflăm în mozaic la Ravenna. Își are izvorul în evangheliile canonice. Cel de-al doilea, inspirat din evanghelia apocrifă a lui Nicodim, ne întîmpină pentru prima dată în sec. VI pe una din coloanele de alabastru sculptat ale baldachinului de altar din San Marco, la Veneția. Aci,

* « Limbi », pragul, pridvorul de la intrare al iadului.

Cristos, cu barbă și capul acoperit de mantie, calcă în picioare alegoriile iadului și morții, iar Adam, tânăr și imberb, îi apucă mina. În biserica San Clemente din Roma, Cristos, înveșmîntat în costumul antic și purtînd o cruce mare în mina stîngă, vine din stînga și înaintează cu pași mari spre dreapta. Încadrat într-un nimb mare de lumină (în formă de mandorla — migdală), apucă cu dreapta brațul drept al lui Adam și îl trage spre el. Prăbușit la pămînt, la picioarele lui Cristos, se vede stăpînul iadului. La Dafni, lîngă Atena, Cristos are o cruce mare în mina dreaptă, și înaintează la fel, cu pași mari. Zdrobește porțile iadului și personificarea acestuia (Hades); întinde mina lui Adam și-l ajută să se ridice din mormînt. În picioare, la stînga lui Adam, Eva imploră pe Cristos, cu brațele învelite în maphorion. La spatele lui se vede Ioan (botezătorul), cu un rotulus închis în mina stîngă; cu dreapta pare a întări vorbele pe care le pronunță. Mai mulți prooroci, David, Solomon și alții cu capul înconjurat de nimb ca și Ioan Botezătorul, sînt în fruntea «dreptilor», pictați în stînga și dreapta scenei.

E necesar să studiem monumente caracteristice din amîndouă tipurile, deosebirea dintre gîndirea grecească și bizantină, față de cea orientală. În primele secole ale Bizanțului, peisajul înfățișează un deal, în coasta căruia este săpat mormîntul lui Cristos. Îngerul stă pe lespede (dată deoparte) care-l acoperea și «sfintele femei» îl privesc. Artiștii urmăresc înfățișarea textului istoric. În miniaturi și gravuri, îngerul, cu mina dreaptă ridicată în sus, vorbește mironosițelor. În Orient, în același gen de monumente, în tetraevanghelii de pildă, patru copaci cu coroană conică încadrează un altar cu arhitravă, colonete și ciborium; cu tapiserii din cele ce încadrau «sfinta masă» și cu candela de deasupra acesteia. Este evident că e vorba tot de o reproducere istorică, și anume a altarului de liturghii de la intrarea mormîntului. În alte miniaturi, «sfintele femei» cădesc ingenuncheate. Îngerul, cu aripile strînse și minile întinse, le privește stînd pe lespede mormîntului. În sec. XI, în Apus și, în cel de-al XIV-lea, în Orient, e zugrăvit și sarcofagul lui Cristos, așa cum se vede și în catedrala din Monreale.

La Maly i Grad (1369), în fund, se vede un munte sau un deal înalt și fragmente din partea superioară a incintei Ierusalimului. Trei «sfinte femei» sînt în stînga și privesc scena din dreapta. Aci, îngerul așezat pe lespede de marmură a mormîntului, le arată giulgiul și bentițele în care a fost înfășurat Cristos, rămase în mormîntul gol pictat în stînga și la spatele îngerului. În biserica Sf. Nicolae din Castoria (din aceeași vreme ca precedentă), pictorul a înfățișat sarcofagul pieziș, în coșul din dreapta scenei. La căpătușul din dreapta acestuia e așezat îngerul. «Sfintele femei» privesc mormîntul gol în care a rămas giulgiul întins. Un al doilea înger, așezat dincolo de sarcofag, în centrul scenei, arată «sfintelor femei» sarcofagul și ceea ce e într-însul. În mînăstirea Dyonisiu de la Athos aflăm o înfățișare mai complicată a învierii, concepută și compusă însă după același tip: două dealuri înalte, în trepte, indică peisajul. Sarcofagul, cu giulgiul gol înfășurat în bentițe, e pictat în dreapta. Îndărătul lui stă un înger; iar în primul plan, tot în dreapta, se văd soldații adormiți. În stînga, un al doilea înger vorbește «sfintelor femei». La fel a fost zugrăvită scena și în mînăstirea Sf. Pavel (paraclisul Sf. Gheorghe). Observăm modificări de amănunte: un singur înger, în loc de doi, și lespede care a acoperit sarcofagul, așezată în primul plan, în fața sarcofagului. La Peribleptos, în Mistra, reapar note vechi, pe care le aflăm și la Roma. Tradiția bizantină se păstrează însă în liniile ei mari. La Marco, în Serbia veche, îl vedem pe Cristos cu capul încins de nimbul cruciger; în picioare,

întors spre privitor și cu amândouă brațele întinse. În stînga și dreapta lui, două «sfinte femei» ingenuncheate. În fund, dealuri și copaci.

Povestirea învierii din evangheliile canonice a fost pictată (în mozaic) pe pereții bisericii Sf. Apostoli din Constantinopol (sec. VI). Descrierea contemporană a lui Messarites ne ajută să înțelegem episoadele. Maria Magdalena și cealaltă Marie se îndreaptă către mormînt cu gîndul de a unge trupul lui Cristos cu miresme și de a-l ridica, fără știrea păzitorilor. Ajunse acolo, și adînc impresionate, se tem de păzitori; se întreabă cine va da deoparte lespeda care-l acoperă. Într-un al treilea moment, privind spre cer, își dau seama, fără să știe cum, că piatra a fost urnită. Văd îngerul așezat pe aceasta. Acum sint și mai îngrozite, par statui de lemn ori de piatră. Îngerul însă le îmbărbătează. În biserica Sf. Teodori la Mistra, revedem scenele din Sf. Apostoli cu ușoare modificări.

Messarites spune că în mozaicurile monumentului studiat de el, pictorul înfățișase și scena cînd «sfintele femei» pornesc în grabă să vestească pe apostoli de ceea ce au descoperit; și cum Cristos le iese în cale și le vorbește. Evangheliile ilustrate din veacurile X, XI și XII au dezvoltat povestirea evanghelică și au înfățișat cicluri complete ale evenimentului. De asemenea, psaltirile ilustrate (Chludov, Pantocrator etc.).

Evangheliile învierii, și legendele cuprinse în acestea, au fost respectate și ilustrate în țările de tradiție bizantină, pînă tîrziu, în sec. XIV și XV. La Volotovo, în U.R.S.S. (regiunea Novgorodului), mormîntul, sarcofag prismatic, este pictat în dreapta scenei, înconjurat de soldați adormiți. În fund, peisajul muntos este distinct. În stînga și în primul plan, scena «Noli me tangere»: Cristos, înveșmîntat antic și cu capul încins de nimbul cruciger, întărește cu mîna stîngă întinsă înțelesul cuvintelor pe care le spune Mariei Magdalena. Aceasta, ingenuncheată la pămînt, îi atinge piciorul stîng cu mîinile. Pictura e datată din 1360. Din aceeași regiune se păstrează în muzeul din Novgorod o pictură din veacul al XI-lea, care înfățișează necredința lui Toma. Arhitecturi luxoase, un edicul și un zid de incintă, au la spate cedrii încovoiați de vînt. În primul plan, Cristos, în picioare pe un podium, cu sulul legii în mîna stîngă, își dezvelește partea dreaptă a pieptului, pentru ca Toma să poată pipăi rana. Apostolii formează două grupe, în stînga și în dreapta tabloului. Pictura dovedește continuitatea și legătura dintre tradiția iconografică a primelor secole și sec. XIV.

În biserica domnească din Argeș, evangheliile învierii sînt zugrăvite pe peretele emiciclului, în absida principală (originale din sec. XIV). Scene ale învierii se văd, în absida principală, și în mînaștirile Cozia și Govora. Tradiția se întilnește la Athos, la Chilandari, unde vedem ilustrate trei evanghelii, în același loc ca în Țara Românească (Cristos se arată apostolilor, pescuirea minunată și Cristos care apare în fața mironosițelor). Descoperim același tip de decor, în biserici sîrbești, la Banja, lingă Mileșevo, de pildă, unde o friză cuprinde scena de la Emaus și necredința lui Toma. În Moldova, nu aflăm aceasta decît la Vatra Moldoviței și Cetățuia. În cel dintii monument (1536), pe latura de miazănoapte a absidei principale, se vede mormîntul lui Cristos pecetluit și vegheat de soldați. În cel de-al doilea, decoratorii au folosit «figuri» ale învierii (învierea fiicei lui Iair, nunta din Cana și învierea lui Lazăr). Iaroslav (U.R.S.S.), în biserica Sf. Ioan Botezătorul, decorată în anul 1680, ca și la Cetățuia, învierea este reprezentată prin «figuri» (Iona în pîntecele chitului, învierea lui Lazăr și aceea a fiului văduvei).

Cel de-al doilea tip iconografic are de izvor evanghelia apocrifă a lui Nicodim. Textul, bogat în elemente dramatice și pitorești, s-a impus cu putere iconografilor, artiștilor și credincioșilor. Predicatorii, exegeții și melozii l-au comentat și s-au inspirat dintr-însul. În artă, apare, încă din sec. VI, pe una din coloanele altarului de la San Marco din Veneția. Cristos, cu barbă și capul acoperit de mantie, călcând în picioare personificările iadului și morții. Întinde mina dreaptă lui Adam, figurat în picioare și în stînga sa. În biserica San Celemente din Roma (sec. VII), Cristos este înconjurat de un nimb mare (mandorla) și ține în mină o cruce. La Dafni, lângă Atena, Cristos, cu o cruce mare în mina dreaptă, înaintează cu pașii mari. Zdrobește cu picioarele porțile iadului și pe stăpînul acestuia. Întinde mina lui Adam și-l ajută să se ridice din mormînt; Eva, pictată în stînga lui Adam, îndreaptă mîinile acoperite de maforion către Cristos. Ioan (botezătorul) e la spatele lui Cristos cu un rotulus în mina stîngă și cu dreapta ridicată (face un gest prin care întărește cuvintele pe care le spune). Prooroci, David, Solomon, cu capul înconjurat de nimb ca și Ioan botezătorul, precum și alte personaje, formează grupuri, în stînga și dreapta scenei. Tema, sub această înfățișare, poartă numele de coborîrea la «limbi» sau coborîrea la iad. La Torcello, în sec. XII, o vedem la partea superioară a judecării din urmă. Aci, Cristos, cu capul încins de nimbul cruciger, ia mîinile lui Adam, figurat în dreapta sa. Ioan botezătorul, cu o cruce mare în mină, e în stînga. Grupurile proorocilor și dreptilor sînt pictate, pe o parte și alta, în ultim plan. În primul, se văd morminte deschise din care se înalță cei înviați. Doi arhangheli, în costume imperiale bizantine, sînt zugrăviți la extremitățile scenei.

Erminia lui Dionisie arată iadul asemenea unei peșteri întunecate, în fund de munți. «Îngeri strălucitori de lumină înlănțuiesc pe Belzebuth, căpetenia întunericului; lovesc pe demoni, ori îi gonesc împungîndu-i cu lăncile. Mulți oameni, goi și înlănțuiți, se uită în sus. Un mare număr de incuietori zdrobite. Ușile iadului sînt date deoparte. Cristos le calcă în picioare; apucă pe Adam, cu mina dreaptă, iar cu stînga, pe Eva. În stînga lui, Ioan botezătorul îl arată celorlalți, cu mina. Lîngă el e David, alți regi, „drepti”, încoronati cu capul înconjurat de nimb. În stînga, proorocii Iona, Isaia, Eremia; dreptul Avel și multe alte personaje cu capul încins de nimb. Jur împrejurul tuturor și în întreaga scenă, lumină strălucitoare și un mare număr de îngeri».

Așa a fost zugrăvită scena ce se vede pînă astăzi, la Athos, în catholiconul Lavrei. Așa apare în multe biserici din Balcani și în cele mai multe monumente vechi ale Moldovei. Prototipul se recunoaște de-a lungul secolelor. Nu cuprinde, în diferitele realizări murale, nici o modificare esențială. La Chios, în Nea-Moni, coborîrea la «limbi» este pictată în mozaic (sec. XI). În bazilica Protaton, la Caries (1310), Cristos ține într-o mină sulul legii și cu cealaltă ajută pe Adam să se ridice din sarcofag. Lîngă acesta din urmă se văd Eva și Ioan (botezătorul), iar David, Solomon și proorocii la spatele lui Cristos. La Chilandari (Athos), Cristos, înconjurat de un nimb mare, are deasupra, în cerul compoziției, doi îngeri îngenuncheați în nori, care țin în mîini crucea, lancea și creanga de isop cu buretele în virf. Cristos întinde mina dreaptă lui Adam, zugrăvit în stînga lui, și mina stîngă Evei, zugrăvită în dreapta. David și Solomon sînt îndărătul lui Adam; Ioan botezătorul la spatele Evei. La Boiana, în Bulgaria, coborîrea la iad e încadrată de Cristos pe cruce și «sfintele femei» la mormînt. Cristos nu e înconjurat de nimb. Cu fața spre privitor, ține crucea în mină și calcă pe porțile zdrobite ale iadului. La Poganovo (1500) vedem

patru sarcofage. Cristos este inconjurat de nimb. Doi ingeri in zbor sint zugrăviți la partea superioară a compoziției; unul din ei poartă crucea. Cosma Melodul apare, în fund, la stînga, dindărătul unui munte, cu un rotulus desfășurat cu inscripția: « Privește jur împrejurul tău ».

În Moldova, coborîrea la iad n-a suferit modificări de seamă, de-a lungul veacurilor. Compoziția e simetrică. Se văd două sarcofage, unul în dreapta, altul în stînga (ale lui Adam și ale Evei). Cristos, încadrat de un nimb mare, înaintează iute; mantia-i flutură la spate. Ține în mînă crucea și un rotulus închis. La Popăuți (sfîrșitul sec. XV), porțile iadului sint înlocuite de alegoria lui Hades înlănțuit. În fund sint munți. Îngerii lipsesc.

Bizanțul și Orientul au conceput două tipuri iconografice. Le-am descris și le-am arătat în diferitele monumente principale, începînd de la sfîrșitul epocii paleocreștine pînă în veacul al XVI-lea și al XVII-lea. Erminia lui Dionisie, compusă din descrieri ale picturilor murale care se vedeau la Athos pe pereții bisericilor, la vremea cînd a scris cartea sa, înregistrează și un al treilea tip iconografic, de care se cuvine să vorbim. Citim într-adevăr următoarele: « Mormîntul întredeschis; doi ingeri înveșmîntați în alb, se văd la capetele acestuia. Cristos în picioare pe lespezea care i-a acoperit mormîntul. Cu mîna dreaptă binecuvîntează, iar în stînga ține un stindard cu o cruce de aur. La partea inferioară a compoziției, soldații fug; unii sint așternuți la pămînt, ca morți. În depărtare, se văd femeile mironosițe ».

Cu autoritatea erminiei, acest de-al treilea tip iconografic, nesprîjinit pe nici unul din izvoarele canonice sau apocrife ale tradiției bizantine și orientale, s-a impus în Țara Românească și Moldova, ca și în unele monumente ale Balcanilor. Originea lui trebuie căutată în Apus. Aci, pînă în sec. XIII, unele picturi murale și sculpturi au înfățișat pe Cristos ieșind din mormînt; soldații de pază dorm adînc însă în jurul sarcofagului. Curînd, după această epocă, și anume întii în vitralii, vedem pe Cristos ieșind din mormînt, în timp ce e privit de cîțiva soldați, martori ai evenimentului. Cristos înviază, în unele vitralii, în fața a cinci soldați: doi sint uluiți cînd îl văd, un altul parcă încearcă să priceapă ce vede, iar un al patrulea urmărește cu privirea pe Cristos care se înalță în zbor. Cel de-al cincilea soldat pune însă mîna pe lance și se străduie să străpungă pe Cristos. Socotim că ne aflăm în fața unei compoziții inspirată de teatrul religios medieval. Descoperim astfel caracterul compozit și tardiv al erminiei lui Dionisie din Furna. Ni se lămurește și originea unui tip iconografic, altul decît cel cuprins în izvoarele canonice, precum și în tradiția mai mult decît milenară a bisericii bizantine și lumii orientale.

Inălțarea

Nu este amintită în evanghelia lui Matei. În cea după Marcu citim numai cîteva cuvînte: « Deci Domnul, după ce a grăit cu dîșii, s-a înălțat la cer și a șezut de-a dreapta lui Dumnezeu » (16, 19). Luca e și mai concis: « . . . Și cînd îi binecuvînta, a început a se îndepărta de ei și a se înălța la cer » (4, 51). În evanghelia după Ioan nu aflăm nici un cuvînt despre înălțare.

În artă, înălțarea apare în sec. V pe ușile bisericii Santa Sabina din Roma. Scena cuprinde dealuri așezate în mai multe planuri. La partea superioară, doi ingeri țin pe Cristos de mîini, și-l ridică la cer. Sforțarea lor este evidentă. Un al treilea, cu aripile desfășurate, stă

lingă Cristos, și pare gata să-l ajute. La partea inferioară, trei apostoli stau jos, iar un al patrulea e în picioare. Împună se uită la Cristos și fac gesturi de uimire. Pe sarcofage sculptate din Arles, vedem pe Cristos imberb, urcînd la munte. E aproape de vîrf. Mîna lui Dumnezeu iese din cercul cerului și ajută pe Cristos. Doi apostoli stau la poalele muntelui: unul face un gest de uimire privindu-l, iar celălalt își ascunde fața. La Veneția, pe una din coloanele de alabastru ale altarului de la San Marco, artistul a sculptat pe Cristos imberb cu o carte în mînă, stînd pe un fel de scaun. E cuprins într-un medalion, pe care îl înalță doi îngeri în zbor. Șase personaje, printre ei doi sau trei apostoli, sînt maratorii scenei. Tradiția Ierusalimului este păstrată de gravurile de pe sticlulele de miresme de la Monza din Italia. Patru îngeri în zbor duc la cer, pe acestea, medalionul în care se vede Cristos. Pe pămînt, sînt martorii, apostolii avînd în mijloc pe Maria orantă. În catedrala din Monreale, Cristos e înfățișat cu barbă, pe arcul de lumină al cerului. Medalionul care-l cuprinde e înălțat de doi îngeri în zbor. Maria orantă e pictată din față și încadrată de doi arhangheli lăncieri. Apostolii, uimiți și admirativi, formează două grupuri simetrice în stînga și dreapta scenei. În sec. XIII și XIV, tema apare în absida principală, pe peretele emiciclului. Așa o vedem la Brontochion, la Peribleptos, Sf. Sofia, Evanghelistria și Pantanassa (Mistra). În biserica Brontochion, înălțarea e pictată alături de un serafim, pe al cărui ripidion sînt scrise primele cuvinte din imnul serafimilor. În biserica Peribleptos, tema este încadrată în ciclul liturgic, ca și la Evanghelistria (aci, e pictată între Cristos care se arată apostolilor, după înviere și împărtășirea apostolilor).

În biserica domnească de la Argeș, înălțarea e zugrăvită pe bolta absidei principale, alături de rusalii. Pictura datează din veacul al XVIII-lea și nu știm dacă reproduce dispoziția originală a sec. XIV. La Ciuturoaia, în Oltenia, înălțarea reproduce o temă iconografică veche. Cristos e fără barbă și binecuvîntează cu amîndouă mîinile. Înfățișarea lui ne duce la cele mai vechi monumente ale artei creștine (sarcofagul din Clermont, coloana altarului de la San Marco din Veneția etc). În bolnița de la Cozia, tema este zugrăvită în bolta absidei principale, alături de înviere. În Moldova, la Sucevița și Dragomirna, aflăm compoziții ale școlii «cretane». În cel dintîi monument, Maria, cu fața spre privitor, e între doi arhangheli și în mijlocul apostolilor. Medalionul lui Cristos e înălțat de doi îngeri în zbor. La partea superioară a compoziției, David și Isaia țin rotuli cu inscripții. La Dragomirna scena e mai complicată. În fund, arhitecturi de orașe; la partea superioară, Sf. Treime, încadrată de serafimi, deasupra medalionului lui Cristos. E vorba de înriurirea icoanelor rusești din sec. XVI.

Erminia de la Athos dă următoarele indicații cu privire la înălțare: «Munte cu mulți măslini. Sus, apostolii uimiți cu mîinile întinse, cu ochii spre cer. În mijlocul lor e Maria între doi îngeri, înveșmîntați în alb, care arată apostolilor pe Cristos ce se înalță. Îngerii țin pergamente desfășurate. Cel din dreapta poartă cuvintele «Galileeni, de ce stați înmărmuriți, cu ochii la cer»? Pe cel din stînga citim: «Isus acesta, care vă părăsește acum ca să se înalțe la cer, va veni a doua oară în același chip cum îl vedeți acum înălțîndu-se». Deasupra lor, Cristos, stînd pe nori, se înalță spre cer. E primit de îngeri mulți cu trompete, timpane și alte instrumente de muzică». Anume amănunte din această descriere amintesc de aproape un monument din Salonic (Kuciuk Haghia Sofia), în a cărei cupolă a fost zugrăvită (în mozaic) înălțarea. Toate personajele (apostolii, îngerii și Maria) sînt despărțite aici, unele de altele, prin cîte un măslin. Reproduce compoziția din Peribleptos de la Mistra.

Sînt inspirate dintr-un text din *Faptele apostolilor* (2, 1—21): «Cînd a sosit ziua sărbătorii cincizecimii, apostolii erau, toți într-un cuget, adunați la un loc. Și fără de veste s-a făcut din cer un sunet ca de o suflare de vînt vijelios, și a umplut toată casa unde ședeau ei. Și li s-au arătat, despărțindu-se, niște limbi ca de foc. S-a lăsat cite una pe fiecare din ei. Atunci s-au umplut toți de duh sfînt și au început să grăiască în alte limbi, cum le da duhul să vestească». Citim, mai departe, că la auzul zvonului făcut în văzduh au alergat oamenii cucernici din Ierusalim și s-au umplut de nedumerire auzind pe apostoli grăind fiecare în limba sa (glosso-lalia). Mirindu-se, au fost întîmpinați de Petru cu cei 11. Acesta a ridicat glasul, și le-a explicat că domnul a vestit de mult, prin prorocul Ioil, acele ce se întîmplă astăzi și multe alte minuni: «Soarele se va prefăce în întuneric și luna în sînge, înainte de a veni ziua Domnului cea mare și slăvită. Atunci tot cel ce va chema numele Domnului va fi mîntuit» (3, 4).

Textul apostolic cuprinde numeroase elemente pitorești. A inspirat imagini bogate și frumoase. Una din cele mai vechi datează din sec. VI și ilustrează evangheliarul zis al lui Rabula. Miniatura, pe pergament, arată, în cadrul unei vegetații bogate, grădinile din preajma Ierusalimului, pe cei 12 apostoli și pe Maria. Pictorul a zugrăvit interiorul încăperii, aerat și bine luminat. Figurile, personale și însemnate cu pecetea reflexiunii și conștiinței de ceea ce se întîmplă, sînt întoarse către privitor. Expresivitatea este atît de variată și de diferită la fiecare din cele 13 personaje, încît apar asemenea unei colecții de portrete. Porumbelul Sf. Duh coboară din cer și e zugrăvit cu simț de proporție și exactitate. Limbile de foc sînt văpăi: aeriene și ușoare, pîlpîie și evoacă un fenomen neobișnuit; solul pictat cu grijă, cu simț de realitate și adevăr. La Queledjlar, în Capadocia, scena e din veacul al X-lea sau al XI-lea. Decorează o semiboltă cilindrică. Tema răsare în chip impunător. Apostolii stau în picioare în evangheliarul lui Rabula; aci, sînt așezați pe scaun: șase, cu fața spre privitor, în centrul planului mediu al bolții; și în două grupe de trei, ușor întorși spre aceștia din urmă, pe laturile din stînga și dreapta. Înveșmîntați în toga siriană, cu capul înconjurat de nimb, țin fiecare cite o carte închisă cu scoarțele luxos decorate. În «cerul» compoziției, închis într-un medalion de lumină, vedem tronul «celui de sus», și crucea în vîrfurile căreia stă porumbelul cu aripile întinse. Raze de lumină, pictate în chip de ramuri fără frunze, pornesc de la periferia medalionului (12 la număr) și se opresc deasupra capului fiecărui apostol. La baza compoziției, numeroși asistenți în picioare (printre care distingem și două femei) privesc uimiți, în sus, chemați de zvon și tulburați. Au venit din Ierusalim și se străduiesc să priceapă. Relevăm știința și simțul artistic cu care pictorul a redat cuprinsul încăperii în care stăteau apostolii; lumina și atmosfera de altă esență, în care apare tronul «Celui de sus», de unde pornesc razele, alături de cea de-a treia atmosferă a grădinii în care se imbulzesc cei veniți din Ierusalim. Capetele sînt individualizate, au viață și expresie. Nici unul nu pozează și nu e înțepenit. Trupurile sînt zugrăvite sculptural; iar draperiile uimesc prin două însușiri rar asociate în pictură: realitatea și calitatea materiei, moliciunea stofei și culoarea, diferită în umbră și lumină; chipul cum îmbracă trupurile, ordinea cutelor și în genere eleganța stilului. Scena întregă are viață și înțeles.

În sec. XIII, s-a pictat în mozaic, pe cupola centrală, rusaliele, în condiții pline de interes. Flăcările de lumină țîșnesc din centrul cupolei și se opresc, una cite una, pe capul fiecărui apostol. Lumea venită din Ierusalim, și care-i ascultă cu uimire, este înfățișată prin cite un personaj caracteristic. Poartă fiecare costumul regiunii și are chipul rasei. Vedem, astfel, parți, mezi și locuitori din Elam; evrei, mesopotamieni și frigieni; egipteni, libieni, locuitori din Pont; cretani, arabi și italieni.

Tema cuprinde, în monumentele vechi bizantine și orientale, peisaje și medii diferite: interiorul încăperii în care se găseau apostolii, lumina cerească în care apare tronul « Celui de sus » și de unde pornesc limbile de foc, grădinile în care aleargă și se adună cei veniți din Ierusalim. În unele monumente aflăm un al patrulea mediu, peisajul arhitectonic al Ierusalimului, figurat în depărtări. În acest cadru bogat și variat sînt pictate 12 portrete ale apostolilor și chipul Mariei; numeroase alte figuri ale celor ce ascultă glossolalia (vorbirea în limbi). Un al treilea factor este de prim ordin: emoția și expresiile pătrunse ale apostolilor, curiozitatea și înmărmurirea cetățenilor din Ierusalim. Puțini meșteri au putut minui aceste elemente bogate și realiza lucrări de seamă. Compoziția s-a transformat repede, s-a « bizantinizat », în înțelesul pe care l-am dat acestei expresii peiorative.

Manualele de pictură și erminiiile au înfrurit puternic această evoluție. În aceea a lui Dionisie de la Athos, citim următoarele: « O casă. Cei 12 apostoli sînd în cerc. Dedesubtul lor, o boltire mică în centrul căreia se vede un bătrîn cu coroană pe cap și cu o pînzătură în mîini. Într-aceasta sînt 12 suluri (de pergament, rotuli) strînse. Dedesubtul lui, o inscripție: « Lumea (Cosmos) ». La partea superioară a casei, Sf. Duh în chip de porumbel și, jur împrejurul lui, lumină mare. 12 limbi de foc pornesc de la porumbel și luminează pe capul fiecărui apostol ». Meșterii, urmînd manualul, s-au mărginit să picteze bătrînul, personificarea « Lumii » venită să asculte pe apostoli. În loc de un număr relativ mare de personaje cu costume și expresii deosebite, prezentate în atitudini variate și în cadrul grădinilor din preajma Ierusalimului, o singură figură, care a devenit cu totul neînțeleasă pentru privitorii. Pe pînzătură, 12 suluri care, la origine, reprezentau simbolic cele 12 limbi în care au vorbit apostolii după rusalii. Dar și acest amănunt a devenit neînțeles foarte iute. În multe monumente, nu mai apare nici tronul « Celui de sus », nici prorumbelul. Scena se transformă într-una din cele mai șterse realizări din pictura murală a ultimilor patru sau cinci secole.

În catoliconul de la Chilandari, la Athos, în locul lumii (Cosmos-ului) vedem pe profetul Ioil cu coroană de rege. Aceasta în legătură cu o prorocire a profetului (3, 1—4): « Iar, după aceea, vărsa-voi tot trupul și fiii și ficele voastre vor profeti; bătrînii vostri visuri vor visa, iar tinerii vedenii vor vedea. Așîderea peste robi și peste roabe vor vărsa duhul meu . . . »

Adormirea Maicii Domnului

În rîndul praznicelor împărătești este înscrisă pretutindeni, la Bizanț și în Orient, precum și în lumea care a moștenit aceste tradiții, Adormirea Maicii Domnului.

Textele evanghelice nu ne spun nimic în privința Mariei și vieții ei după rusalii. Sf. Epifanie scrie, în anul 376: « Cine cercetează scrip-

turile, nu află nimic despre moartea Mariei și nimic despre supraviețuirea ei. Nu ni se spune nici c-a fost înmormintată, nici că n-a fost».

Ion Damaschinul, scriind în sec. VIII, pune pe socoteala lui Juvenal, arhiepiscopul Ierusalimului, relația următoare: «O străveche tradiție arată că în clipa fericitei morți a sîntei maici a lui Dumnezeu toți sfinții apostoli, împrăștiați în lume pentru mîntuirea neamurilor, au sosit deîndată la Ierusalim călătorind prin văzduh. Cînd au ajuns lîngă ea, au aflat-o înconjurată de îngerii și au auzit dumnezeiasca melodie a puterilor de sus. Așa, impresurată de slava dumnezeiască și cerească, ea și-a dat, fără cuvînt, sîntul ei suflet în mîinile lui Dumnezeu. Iar trupul ei, în care a sălășluit dumnezeirea, a fost dus, în mantie de ceremonie, și însoțit de cîntecele îngerilor și apostolilor, la Getsemani, unde a fost așezat într-un sarcofag. Trei zile a stat aci, și în tot timpul ingerii au cîntat și au dănuțuit în jurul mormîntului. La capătul celor trei zile, cîntarea îngerească s-a oprit, apostolii toți fiind de față. Toma singur a sosit după ziua a treia. Și fiindcă a vrut să se închine la trupul Mariei, apostolii au deschis sicriul. Dar n-au găsit înlăuntru decît giulgiile. Iar cu apostolii erau de față și Timotei, cel dintîi episcop al Efesului, Dionisie Aeropagitul și Hierotei».

Cîntările bisericești și slujba adormirii din luna august, mineele și cartea de cuvînt parafrizează descrierea de mai sus, îmbogățită cu elemente noi. Principalul este înfățișarea lui Cristos, care, înconjurat de îngerii, heruvimi și serafimi, și cuprins în nimbul luminii «necreate a Taborului», vine să închidă ochii mamei lui și prezidează slujba înmormintării. Un inger primește din mîinile sale sufletul Mariei, inchipuit de o fetiță în fașă. De la acesta, pe mîini de ingeri, ajunge la ceruri ale căror uși sînt deschise și unde e primit în slavă.

Cel mai vechi monument care înfățișează Adormirea Maicii Domnului este sculptura de pe sarcofagul Sf. Engracia din Saragossa (Spania). Este datat (îndoielnic) din sec. VIII. La Dafni tema este pictată în mozaic (anul 1100). Maria înveșmintată în maforion instelat, cu nimb în jurul capului, este așezată pe un luxos pat mortuar. Petru e la căpătii și cădește. Apostolii formează două grupe, în stînga și dreapta catafalcului, în cel de-al doilea plan. Sînt înfățișați doi episcopi cu omofoare albe împodobite cu cruce albastre; au capul gol. Scena este în parte ruinată: lipsesc patru apostoli și probabil și al treilea episcop. Drapați monumental, larg și în stil, apostolii au chipuri personale, expresii îndurerate, gînditoare ori uimite, și atitudini diferite. Dramatismul și solemnitatea sînt concentrate, iar emoția exprimată în chipul cel mai discret. În biserica Martorana din Palermo (sec. XII), apostolii sînt aproape la fel grupați. Cristos are capul înconjurat de nimb, dar nu este cuprins în «gloria» de lumină, care apare mai tîrziu în alte monumente. Ține sufletul Mariei și, întors către stînga, îl încredințează mîinilor a doi îngeri în zbor. Nici unul din apostoli nu are capul înconjurat de nimb, și nu vedem decît doi episcopi. În fundul scenei se văd arhitecturi.

Către 1250, a fost zugrăvită Adormirea Maicii Domnului pe pereții mînăstirii Sopoćani din Serbia. Este una din operele caracteristice ale școlii macedonene și Renașterii bizantine. În centrul peretelui și scenei vedem pe Cristos cu capul înconjurat de nimb; lumina cerească a Taborului îi cuprinde întreaga făptură. Cu mîinile acoperite de mantie, și întors la stînga, ține sufletul mamei sale sub chipul unei fetițe înfășate și cu capul nîmbat. Îngerii numeroși, purtînd făclii sau cîntînd, îl înconjoară. Maria în maforion bogat este zugrăvită întinsă pe patul mortuar. Apostolii, cei 12, și cei 70 sînt pictați în colțurile de

jos și încadrează motivul central. Vedem trei episcopi: cel dinții, așezat la căpătiul Mariei, cădește (în locul lui Petru). Arhitecturi de palat domnesc, cu colonade, portice și capitele sculptate, prezintă terasa pe care apar în genunchi femei îndurerate. Unele plîng, altele fac gesturi cu mâinile și jelesc. În cerul compoziției, vedem pe Maria în slavă. De o parte și de alta, în corăbii de nori, sînt pictați apostolii, fiecare însoțit de un înger. Nicăieri poate, în arta bizantină, nu întîlnim o compoziție mai larg tratată, mai savant ordonată și mai plină de emoție. Note realiste stăpînite și acordate de discreția și simțul grecesc dau temei un caracter impresionant, și prevestesc Renașterea italiană.

În Arilje, în Serbia, compoziția din Sopočani apare mai puțin ordonată; elementele sînt, aci, înghesuite. La Zîca, au fost zugrăviți patru episcopi și 12 apostoli care oficiază. Cristos, în centrul tabloului, ține sufletul mamei sale pe brațul stîng, și e încadrat de doi îngeri. În minăstirea Nagoričino, pictorul a înfățișat cortegiul de înmormîntare. Apostolii preced trupul Mariei și unii dintre ei îl duc. Sînt zugrăviți apostoli și înlăuntrul gloriei lui Cristos. Lăsînd deoparte cîteva amănunte, descoperim compoziția din Gračanița. La Mistra, Adormirea Maicii Domnului este încadrată de teme secundare; în biserica Brontochion, de Maria luîndu-și rămas bun de la prietenele și însoțitoarele sale.

Evul mediu a cunoscut, în Apus, o scrisoare atribuită Sf. Ieronim. În aceasta, citită la slujba Adormirii Maicii Domnului, tradiția privitoare la adormirea și proslăvirea Mariei sînt declarate îndoielnice. Cruciății, întorși din Siria și Palestina, povesteau însă pretutindeni că au văzut mormîntul Mariei în valea Iosafatului. Îl împodobeau cu candelile de aur.

A apărut o a doua povestire, aceasta atribuită de credincioși lui Ioan evanghelistul sau unui ucenic al lui. Textul, foarte vechi după toate semnele, păstrat în scrieri arabe și copte, cuprinde cîteva lucruri noi. Întîi, înduioșătoarea vestire a morții. Un înger s-a ivit în fața Mariei la vremea cînd aceasta împlinise 60 de ani. Avea o creangă de palmier în mină. « Marie, mă închin ție, i-a zis el, și ți-aduc o creangă de palmier culeasă din rai. Să poruncești să fie dusă înaintea sicriului tău, trei zile după moartea ta, căci fiul tău te așteaptă ». Aflăm, în al doilea rînd, cum s-a petrecut sosirea apostolilor care erau răspîndiți în lume. S-au simțit, ne spune textul, luați de o putere tainică și duși în odaia unde Maria, întinsă pe pat, aștepta moartea. Tirziu, după miezul nopții, a apărut și Cristos însoțit de mulțimi de îngeri, mucenici, sfinți mărturisitori și fecioare. Cetele îngerești cîntau, iar Cristos a zis mamei sale: « Vîno, tu pe care te-am ales, vîno, te voi pune pe tronul meu . . . » Iar Maria i-a răspuns: « Vin fiindcă e scris să împlinesc voința ta ». « Și așa a ieșit sufletul din Maria, și a zburat în brațele fiului său. Iar cetele fericitorilor au dus-o prin văzduh către cer cîntînd . . . » În mozaicul de la Dafni, textul a fost ilustrat în amănunte.

Un al treilea episod înfățișează înmormîntarea Mariei, și așezarea trupului ei în sarcofag. Elemente secundare au fost inspirate din aceleași izvoare orientale. Așa e, de pildă, sărbătoarea așezării sau punerii briului Mariei, înscrisă, pînă astăzi, în calendar.

În biserica domnească de la Argeș, Adormirea Maicii Domnului ocupă o zonă întreagă pe peretele de apus, și ilustrează aproape toate episoadele. În centru, Maria e culcată pe patul de moarte. Cristos, în picioare și cuprins în nimbul luminii « necreate », ușor întors către capul mamei sale, ține sufletul pe brațul drept. Îngeri numeroși, cu făclii aprinse, se văd înlăuntrul unui al doilea nimb mare de lumină,

pictat la exteriorul gloriei lui Cristos. Doi apostoli, zugrăviți de aceeași parte cu el, sînt aplecați asupra trupului Mariei. Doi episcopi se văd la căpătiul ei, iar un al treilea la picioare. Apostolii sînt pictați în colțul drept al compoziției, iar îngerii în colțul stîng. Apostolul Petru cădește. În primul plan, un arhanghel taie cu sabia mîinile lui Jefonias, căpetenia evreilor care au tulburat ceremonia înmormîntării (episod frecvent în Balcani și în țările române). Patru episoade implinesc scena principală: îngerul care vestește moartea, și rugăciunea Mariei (în dreapta scenei principale). Maria care-și împarte veșmintele, și priveghiul apostolilor (în stînga). În «cerul» compoziției vedem sosirea apostolilor (în stînga). În episodul vestirii e zugrăvit un interior în formă de emiciclu; un arhanghel întinde Mariei creanga de palmier. Aceasta, pe jumătate întoarsă către el, duce o mîină la piept, în semn de supunere, și cu cealaltă își acoperă fața. În scena rugăciunii vedem munți și copaci. Maria se roagă cu mîinile întinse. Din cer iese o mîină care o binecuvîntează. Al treilea episod ne arată pe Maria oferind o mantie unei femei care i se închină. În scena priveghiului, apostolii, tăcuți și triști, stau jos într-o odăie. Unul singur e în picioare și pare că vorbește celorlalți. Apostolii sosesc, însoțiți fiecare de un înger, purtați de nori ca într-o corabie. Proslăvirea e înfățișată într-un medalion (în care e cuprinsă Maria) dus în zbor de doi îngeri. Se îndreaptă spre porțile deschise ale cerului. Adormirea din biserica Kahrié-Djami din Constantinopol (primii ani ai sec. XIV) se apropie de compoziția din biserica domnească de la Argeș, însă nu vedem episoadele secundare; nu apare nici scena tăierii mîinilor lui Jefonias.

În biserica Peribleptos de la Mistra sîntem mai aproape de pictura de la Argeș. A fost zugrăvită sosirea apostolilor și proslăvirea. La Bačkovo, în Bulgaria, nu s-a pictat decît scena centrală (Maria pe catafalce și slujba). Portretele a doi melozi, care țin rotuli cu inscripții, ne fac să ne gîndim la înriurirea cîntărilor bisericești. În mînăstirea Dobrovăț, picturile murale au fost executate la începutul sec. XVI, și la o dată posterioară, mai greu de precizat. Adormirea Maicii Domnului datează, socotim, din prima perioadă. Cuprinde un element extrem de interesant neîntîlnit de noi, pînă acum, într-altă parte. Aci oficiază într-adevăr, îngerii, și nu apostolii. Pictorul s-a inspirat din Ioan Damaschinul și a urmat de aproape textul: «La Gethsemani, îngerii au cîntat și au dăntuit trei zile de-a rîndul». La slujba înmormîntării oficiază îngerii și apostolii, dar timp de trei zile cei dintîi sînt singuri la mormîntul Mariei. Cristos ține (la Dobrovăț) sufletul pe brațul drept.

În erminia lui Dionisie de la Athos, Adormirea Maicii Domnului este descrisă astfel: «O casă. În mijloc sfînta fecioară moartă, culcată pe un pat, făclii mari și luminări aprinse în jurul ei. În fața patului, un evreu ale cărui mîini tăiate sînt lipite de pat și, lingă el, un înger cu sabia ridicată. La picioarele fecioarei Maria, Sf. Petru cădește. La căpătiul ei, Sf. Paul și Ioan Evanghelistul, care o sărută. Jur împrejur, ceilalți apostoli și episcopi, Dionisie Areopagitul, Ierotei și Timotei cu evanghelia în mîină. Femei plîngînd. La partea superioară. Cristos ține în brațe «sufletul» Sf. Fecioare, înveșmîntat în alb. Lumină multă și mulți îngeri. În văzduh se văd cei 12 apostoli călătorind pe nori. Pe acoperișul casei din dreapta, Ioan Damaschinul ține un pergament desfășurat cu cuvintele: «Cuvine-se să fii primită, din viață, în cer, cerească fecioară, altar dumnezeiesc. . .». În stînga, Cosma Melodul ține și el un pergament pe care citim: «Te înfățișezi asemenea unei femei muritoare, dar apostolii cei străluciți te văd cum ești în adevăr, maica lui Dumnezeu, cea fără pată».

Erminia descrie în patru rânduri punerea în mormint și, într-un text tot așa de concis, proslăvirea. Rezumă și concentrează picturi datorite meșterilor «cretani». Izvoarele au secat cu vremea și manualul a ajutat și grăbit «bizantinizarea» temei.

«Minunile» și parabolele lui Isus

Decorul pictat al naosului ilustrează, în principiu, viața lui Cristos, învățătura, «minunile», patimile și învierea sa. Nașterea, moartea pe cruce și învierea sînt temele în jurul cărora se grupează istoria evanghelică. Considerații de ordin exegetic, și nevoi de ordin practic, au introdus criterii de selecție, gradare și grupare. La origine, pictorii erau îndatorați și se străduiau să înfățișeze întreaga istorie evanghelică. Suprafața disponibilă nu îngăduia însă aceasta decît într-o măsură relativă. Au intervenit exegeții, care au așezat în locul dintii patimile. Nicolae Cabasilas, liturgist al sec. XIV, reia o idee mai veche și lămuirește că patimile lui Cristos au o însemnătate cu mult mai mare decît minunile. Minunile, zice acesta, sînt numai demonstrații și dovezi. Patimile ajung astfel să formeze seria principală; iar minunile, grupul secundar de teme. Curînd, a intervenit un nou factor, și anume înrîurirea liturgiilor. Temele au fost alese și rînduite în pictura murală și în miniaturi, în cea dintii cu deosebire, în relație strînsă cu riturile (ceremoniile), rugăciunile și cîntările. Așa s-au organizat praznicele, de care ne-am ocupat pînă acum. «Minunile» și învățătura lui Cristos (parabolele) au trecut în rîndul al doilea. Au fost alese și înfățișate acelea ce au părut mai direct legate de praznice sau mai semnificative. Numărul lor nu putea fi prea mare, fiindcă cuprinsul naosului trebuia să fie împlinit cu o a treia serie de imagini, portretele sfinților mucenici, expres amintite în definiția bisericii. S-a explicat că ilustrația patimilor lui Cristos a luat naștere și a evoluat în relație cu două izvoare: teologia grecească și cultul sfințelor locuri din Palestina. Cea dintii arăta că moartea lui Cristos a «îndumnezeit» firea omenească; iar cultul sfințelor locuri din Palestina a hotărît viața omenească a lui Cristos și suferințele lui. Cele ce se leagă de copilăria lui Cristos, au drept centru pe Maria, în care s-a întrupat Cristos. În Capadocia s-a organizat și a evoluat un al doilea tip iconografic, caracterizat prin importanța dată episoadelor inspirate din apocrife și prin trunchierea ciclului evanghelic. În iconografia bizantină au fost alese, la început, șapte praznice, apoi zece și mai tîrziu douăsprezece. În sec. XII au fost hotărîte optsprezece praznice. Descoperim prin urmare ordine și criterii. Este mai greu de aflat criteriul de selecție al parabolelor și minunilor și acela al organiza-

La Mistra, minunile sînt așezate în rîndul al doilea, în absidele laterale ale naosului, laolaltă cu istoria Mariei și a mucenicilor Dimitrie, Cosma și Damian. În bisericile cu cinci cupole, la San Marco din Veneția, de pildă, praznicele, patimile și învierea sînt pictate pe trei din bolțile semicilindrice pe care se sprijină cupola centrală. Minunile ocupă cea de-a patra și cupolele secundare (unde sînt vecine cu istoria Mariei). Întîlnim și diferențieri importante. În sec. XI patimile lui Cristos sînt zugrăvite uneori în nartex. Tradiția s-a hotărît însă în sec. XIV: praznicele pe bolți, la partea superioară a pereților. Urmează, de sus în jos, patimile și minunile. La Protaton (Athos), în primii ani ai sec. XIV, praznicele sînt în centrul naosului, patimile în transeptul basilicii; iar minunile, în paraclisele din colțuri. În bisericile mari sîrbesti, la Nago-

ricino, Gračanica, Matejo, ne întimpină, dimpotrivă, o altă ordine: praznicele, învățătura și minunile, învierea și patimile.

În erminia lui Dionisie din Furna, aflăm ordinea următoare între praznice, și anume după chemarea primilor apostoli (Petru, Andrei, Ioan, Iacov) urmează minunea de la Cana, când Cristos ar fi prefăcut apa în vin. Este urmată de convorbirea dintre Cristos și Nicodim și cu samarineanca la fântină. Vindecarea fiului unui centurion roman precede scena lui Cristos printre învățații templului. Iar aceasta e urmată de vindecarea unui « îndrăcit » în sinagogă, vindecarea leproșilor, a slujitorului centurionului, și de o serie întreagă de minuni: învierea fiului văduvei, vindecarea soacrei lui Petru, potolirea furtunii, scoaterea dracilor și trimiterea lor în porci, vindecarea paralticului, a Hemoroisei; a fetei lui Iair și a surdomotului. O serie bogată: « mina uscată, orbul din naștere, paralticul de la Viteza, înmulțirea piinilor » etc. precede « schimbare la față, » urmată de minunile săvârșite înainte de intrarea în Ierusalim, « învierea lui Lazăr » fiind cea din urmă. Se vede astfel că erminia a urmat textul evangheliarului liturgic.

În Transilvania, temele din vechiul testament sînt numeroase și ocupă mare parte din suprafețele de pictat ale naosului și pronaosului, laolaltă cu scene din patimi. Rămîne puțin loc pentru minuni. Aceasta în pictura murală a bisericilor de lemn, care reproduc, în principiu, o tradiție. În bisericile de « piatră », minunile apar și mai rar. În majoritatea monumentelor nu e înfățișată nici una. Începînd din a doua jumătate a sec. XVI, cu deosebire în sec. XVII—XVIII, picturile murale din sud-vestul, sudul și sud-estul Transilvaniei reproduc ordinea iconografică a bisericilor din Țara Românească sau pe cea urmată în monumente apusene ale Italiei meridionale. Subiecte legate de viața regilor canonizați de biserica romană catolică ocupă loc în naos și pronaos, și exclud minunile.

În Țara Românească, pictorii ilustrează praznicele, sau minunile și patimile. Ansamblul cel mai important, cel din biserica domnească din Argeș, e format din minuni și patimi. Descoperim însă o ordine turburată. Aceasta datorită, în mare parte, amestecului de picturi originale (executate în sec. XIV) cu picturi din secolele următoare și cu zugrăveli restaurate. Vedem scene din copilăria lui Cristos, inspirate din protoevanghelia lui Iacov, și teme pictate de două ori, așa cum este rugăciunea pe muntele Măslinilor. Din evangheli, după călătoria la Bethleem, recensămîntul lui Quirinus, întîmpinarea Domnului, magii, fuga în Egipt, botezul, nunta din Cana, gonirea negustorilor din templu, femeia păcătoasă, fica lui Iair, Hemoroisa, înmulțirea piinilor și un număr de parabole. Ordinea amintește, în parte, erminia de la Áthos și o altă călăuză. Minunile sînt în număr mic și sînt mai ales în absida principală (legate de jertfa lui Cristos). La Snagov vedem vindecarea orbului, pescuirea minunată, vindecarea soacrei lui Petru și două alte scene mai greu de identificat. În biserica cea mare a mînăstirii Cozia apar 11 minuni, în ordinea din erminie. În paraclisul Coziei și în biserica domnească de la Tirgoviște au fost ilustrate minunile, « figuri » ale jertfei legate de înviere.

În Moldova, întîlnim două sisteme iconografice. În cel dintîi, reprezentat prin biserica Sf. Nicolae din Dorohoi (decorată în 1495), minunile lipsesc. Medalioane de sfinți mucenici se văd la partea superioară a pereților, deasupra frizei patimilor. Sub aceasta din urmă sînt zugrăvite portretele de sfinți militari, și ctitori. În cel de al doilea sistem, minunile ori praznicele împodobesc zona superioară a pereților naosului, iar patimile zona următoare (exemple: Bălinești, Pătrăuți, Sf. Ilie,

Sf. Paraschiva din Roman, Neamțu și Sucevița; și în sec. XVII, Dragomirna, Hlincea, Cetățuia și Golia).

Frizele moldovenești din sec. XV și de la începutul celui următor au arhitecturi drept fond: ziduri de apărare, porți monumentale și «edicule». Meșterii se pricep să organizeze suprafețele și să folosească elementele compoziției. Personajele sînt puțin numeroase și pictate în așa fel ca să apară limpede construcția trupurilor, chipurile și drapelele. În biserica din Popăuți, munții și arhitecturile se înalță pînă la limita superioară a compoziției și tind să suprimе fondurile neutre. Deosebim astfel preocupări picturale păgubitoare, căutări de efect și virtuozitate. Tema nu mai are limpezime și solemnitate. În minăstirea Humorului apar, pentru prima dată, arhitecturi complicate și amănunte neînțelese. Din distanță în distanță sînt pictați copaci. Personajele se înmulțesc: unele se agită prea mult, iar altele rămîn țeapene.

Interesantă alegerea minunilor și parabolilor. În Transilvania, la Streiu, unde se păstrează unul din cele mai vechi decoruri pictate, absida principală singură îngăduie observări de amănunt. În naos și pronaos, în afară de judecata din urmă și cîteva portrete de sfințe și sfinți, nu putem deosebi compoziții clare. La Sîntă-Mărie-Orlea nu aflăm nici parabole ilustrate, nici minuni. Am arătat, în altă parte, particularitățile decorului pictat al acestui monument, care explică multe lucruri. În minăstirea Prislopului, la Crișcior, Streiu-Sin-Giorgiu, Ribița, Densuș, Cinciș, Ostrovul Mare, lucrurile se petrec la fel. Temele liturgice, praznicele ori subiectele legate de ordinea penticostarului exclud, alături de evangheliile apocrife, parabolele și minunile. La Leșnic, monument numărat printre cele mai vechi ale Transilvaniei de miazăzi-apus (restaurat parțial în anul 1768), minunile sînt pictate în zona superioară a naosului, la miazăzi. Ruinate, nu oferă posibilități de studiu în amănunte. În biserica din Făgăraș, înălțată în 1698 de domnitorul Constantin Brâncoveanu al Țării Românești, distingem în naos două minuni. Au fost zugrăvite în primul registru, la miazăzi, deasupra patimilor. La vremea cînd le-am cercetat, nu se distingeau bine. La Tălmăcel, vindecarea orbului se vede pe marele arc de la apus (în naos), încadrată de gonirea negustorilor din templu și de nunta din Cana.

În Transilvania e vorba de ilustrarea liturgică inspirată din penticostar. Din acesta au fost alese minunile, așa cum învață și erminia de la Athos. La Râșinari, la fel, minunile sînt pe zona superioară a pereților naosului. Urmează patimilor.

În Țara Românească, în biserica Sf. Nicolae domnesc de la Argeș, în naos, predica de pe munte și înmulțirea pînilor sînt zugrăvite într-o friză compusă din cinci episoade (peretele de miazănoapte, în prima zonă). La miazăzi, în zona doua, o scenă de vindecare e încadrată de patimi. Pictorii au urmat ordinea liturgică. O parabolă, bogătașul care-și construia hambarul, e la miazănoapte, în zona a treia a naosului. Pe latura de miazăzi a arcadei, care se sprijină pe stîlpul nord-vest, vindecarea unor îndrăciți și parabola neghinei au fost pictate, ca și temele precedente, în sec. XIV.

Decorul monumentului este compus din scene originale, scene restaurate și teme repictate în sec. XIX. Din pricina aceasta, ordinea iconografică apare complicată și tulburată. Nu e greu de deosebit însă că biserica domnească de la Argeș, unul din cele mai importante ansambluri picturale ale țării, ideea călăuzitoare a fost inspirată din evangheliile patimilor și penticostar.

Hemoroisa arată (la Argeș) arhitecturi și munți în fundul zării. Persoane numeroase: apostoli în stînga, evrei în dreapta, înconjoară

ADORMIREA MAICII DOMNULUI, frescă, sec. XII (Le Liger, Franța). (I)

ADORMIREA MAICII DOMNULUI, detaliu, frescă, sec. XII (Le Liger, Franța). (F)





ADORMIREA MAICII DOMNULUI, detaliu, mozaic, sec. XII (Dafni, Grecia). (M)

ADORMIREA MAICII DOMNULUI, mozaic, sec. XIV (Kahrie-Giami, Constantinopol).







ADORMIREA MAICII
DOMNULUI, pictură
murală, sec. XIII (So-
poćani, Iugoslavia). (M)

ADORMIREA MAICII
DOMNULUI, detaliu
(Sopoćani).

ADORMIREA MAICII
DOMNULUI, pictură
murală, sec. XIV (bise-
rica domnească, Arges),
(CMI)

ADORMIREA MAICII
DOMNULUI, pictură
murală, sec. XIV (Sf.
Petru și Pavel, Titnovo,
Bulgaria).

ISUS DORMIND,
ADORMIREA MAICII
DOMNULUI, PRINCI-
PELE MARCU CTI-
TOR, pictură murală,
sec. XVI (holița Coziei).
(IDS)





ADORMIREA MAICII DOMNULUI, detaliu din triptic, tempera pe lemn, 1555 (Agirbici).



Portretul împăratului Justinian (527—565). Mozaic, sec. VI (San Vitale, Ravenna, Italia).







SEBASTOCRATORUL
CALOIAN, pictură mu-
rală, sec. XIII (Boiana,
Bulgaria)

SEBASTOCRATORI-
ȚA DESSISLAVA, pic-
tură murală, sec. XIII
(Boiana, Bulgaria).

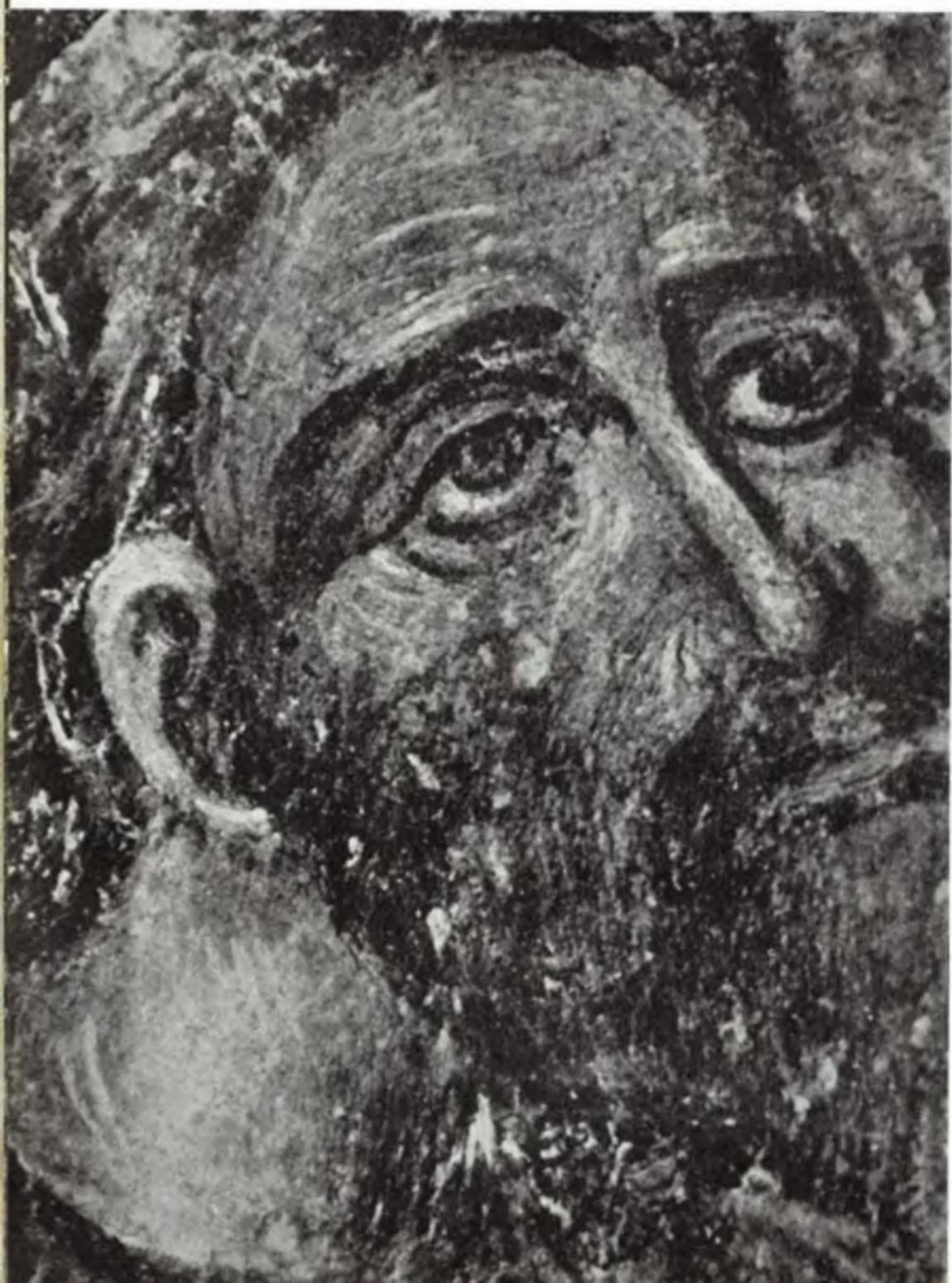
IMPĂRĂTEASA IRI-
NA, pictură murală, sec.
XIII (Boiana, Bulgaria).

JUPAN BILEA, pictu-
ră murală, sec. XIV
(Crisicint). (IDS)

MAGISTER PAULUS,
portret mural, 1415
(Dicitu). (IDS)



PORTRETUL CTITORULUI, detaliu, pictură murală, sec. XIV (biserica dețencă, Argeș).



CTITORI. ÎNGENUNCHIAT LA PICIOARELE LUI ISUS, pictură murală, sec. XIV (biserica domnească, Argeș).



RUXANDRA ȘI STANA, fiicele lui Neagoe Basarab și ale Despinei, de pe icoana Sf. Simion și Sava (1522).
(Schitul Ostrov, Muzeul de artă al Republicii)

ȘTEFAN CEL MARE, pictură murală, sec. XVI (Dobrovăț). (IDS)







RUXANDRA, fiica lui Neagoe Basarab, detaliu, pictură murală, sec. XVI (biserica episcopală, Argeș, Muzeul de artă al Republicii).

LOGOFĂȚUL TĂUTU, detaliu, pictură murală, sec. XV (Bălinești).





SPĂȚARUL MOGOȘ, portret mural, sec. XVI (biserica cimitirului din Stănești).

JUPÎNIȚA VILALĂ ȘI FIICA EI, pictură murală, sec. XVI (biserica cimitirului din Stănești).

LUCA ARBORE ȘI FAMILIA SA, pictură murală, sec. XVI (biserica Arbore).





PETRU, BARKS SE
FAMILIA SA, pinnac
marchi, 1890, XVI (Vista
Maddalena).





MARIA, DOAMNA LUI IEREMIA MOVILĂ, pictură murală, sec. XVI/XVII (Sucevița). (IDS)

RADU BUZESCU, MARE SPĂATAR, ȘI SOȚIA SA ANA, pictură murală, sec. XVI (Căluțiu).





Ν
ΠΩ. ΕΥΘΕ

ΕΒΔΑΚΗ·ΣΠΑΤΥ





JUPAN STROE, pictura murală, sec. XVI (bolnița Coziei).

MATEI BASARAB, pictură murală, sec. XVII (Cornetu).

CONSTANTIN BRÎNCOVEANU ȘI FII SĂI, pictura murală, sec. XVII (Surpatele). (IDS)

CONSTANTIN BRÎNCOVEANU, detaliu, pictura murală, sec. XVII (Hurezi).





MARIA, DOAMNA LUI CONSTANTIN BRÎNCOVEANU, eu înecle, pictură murală, sec. XVII (Surpatele).

PORTRETELILE CANTACUZINILOR, pictură murală, sec. XVII (Hurezi).





PORTRETELE FICELOR LUI CONSTANTIN BRÎNCOVEANU, pictură murală, sec. XVII (Hurez).

BANUL BARBU CRAIOVEȘCU, detaliu, icoană, sec. XVI/XVIII (bolnița Bistriței. Muzeul de artă al Republicii).





ARHIMANDRITUL IOAN, portret mural, sec. XVIII (Hurezi).



pe Cristos. Acesta se întoarce și vorbește femeii bolnave, îngenuncheate în colțul din stînga, cu o mină pe poalele mantiei lui Cristos. În scena vindecării fiicei lui Iair, Cristos e în colțul din stînga. Mai marele sinagogii, îngenuncheat în fața lui, îl roagă să-i vie în casă, fiindcă fiica sa e pe moarte. În dreapta, o vedem moartă pe un pat, învelită cu o pînză albă. Au fost figurați mai mulți apostoli. Nu ni se arată deci momentul cînd Cristos a intrat în casă, fiindcă cu el nu se găseau aci, ne spune evanghelia, decît apostolii Petru, Iacov și Ioan; apoi tatăl și mama copilului. Nu vedem nici clipa cînd Cristos deșteaptă fata.

Înmulțirea pîinilor este pictată într-o friză mare. Datează din sec. XIV și este bine păstrată. Într-un prim episod, în colțul de nord-vest, în fund, se văd arhitecturi și un munte. Cristos, așezat în dreapta, înalță pe miinile sale acoperite de mantie, cinci pîini rotunde puse una peste alta. Două personaje fără nimb, probabil apostoli, sînt în fața lui, cu brațele întinse și miinile acoperite de poalele togelor. Cristos înalță capul către cer și se roagă. O rază se coboară din văzduh deasupra lui. Pe pămînt sînt două coșuri cu pîini. La dreapta, într-o a doua scenă, Cristos împarte pîinea, ajutat de doi apostoli. Mulțimea stă pe jos și așteaptă în tăcere. Din fund și dindărătul creștetului de munte, o femeie privește ceea ce se întîmplă. Al treilea episod arată doi apostoli care duc pîine și o împart unui grup de persoane. Cel de-al patrulea episod ne arată pe Cristos stînd jos în fața a două panere cu pîine. În mîna stîngă ține sulul legii. Cu dreapta subliniază cuvintele pe care le spune persoanelor, pictate în picioare și înclinate în fața lui. Îndărătul muntelui, se vede, și aci, capul și bustul unui bătrîn. În ultima scenă, femei, bărbați și doi copii întind mîinile către bătrînul apostol care se pregătește să le împartă pîinea adusă într-un coș. În al doilea plan, un alt apostol bătrîn, cu coșul plin pe umărul stîng, e tras de mantie de un copil care cere.

Înmulțirea pîinilor a fost ilustrată, cu mult mai multe amănunte, în frizele-miniaturi ale manuscriselor evanghelice Parisinus 510, Parisinus 115 și Laurentianus VI, 23. Cu vremea, exigențele monumentelor au adus concentrarea și rezumarea episoadelor. Scena din biserica domnească de la Argeș se apropie mult, și pare a fi avut drept model pictura în mozaic de la Kahrié-Djami din Constantinopol. În amîndouă monumentele, izvoarele au fost textul evanghelistului Matei și miniaturile evangheliei Laurentianus VI, 23. În tetraevanghelia aflată în Biblioteca Națională din Paris (Codex grecesc nr. 54) și în tetraevanghelia minăstirii Iviron (Athos), nr. 5, se văd pictate mai puține personaje, iar acestea sînt așezate în adîncime pe mai multe planuri. Decorurile murale sîrbești din Manassia și Calinic amintesc și ele compoziția din Kahrié-Djami și biserica domnească de la Argeș.

În Moldova, parabola fiului risipitor a fost zugrăvită la Humor, Arbore și Sf. Gheorghe din Suceava, pe zidul exterior de miazăzi (sec. XVI). La Voroneț, parabola aceasta apare pe zidul de miazănoapte, la stînga ușii de intrare. La Humor și Sf. Gheorghe din Suceava, tema este larg dezvoltată. În friză, deosebim patru scene: Cristos primind în brațe pe fiul risipitor, care i se închină umilit, Cristos ducîndu-l în casă, unde doi îngeri vin înaintea lor; jertfa vițelului, banchetul, muzicanții și hora bucuriei; Cristos, un al doilea personaj și un pustnic. Tema are drept izvor textul lui Luca (15, 11—32). Pictorul a ilustrat însă o interpretare sau o ticluire, deoarece părintele fiului risipitor este aci Cristos însuși, iar fiul risipitor înfățișează pe cei ce se căiesc și cer iertare pentru păcatele lor.

Parabola fiului risipitor devine o «figură» a răscumpărării și ca atare, e legată de judecata din urmă. La Sf. Gheorghe din Suceava, pe zidul de miazăzi (la exterior), parabola cuprinde o primă scenă în care e înfățișat Cristos la masă, cu o altă persoană: în dreapta vedem un cal alb și pe fiul risipitor care se pregătește să plece. Într-o a doua scenă, acesta din urmă rătăcește singur în munți. În al treilea tablou e zugrăvită întoarcerea și întâlnirea cu tatăl, figurat de Cristos. Al patrulea, ne arată banchetul, muzicanții și hora. Într-o ultimă scenă, Cristos vorbește cu un pustnic. Un zid, asemenea incintelor minăstirești din nordul Moldovei, încadrează ilustrația. Fondul scnelor e albastru verde. Spațiul este larg tratat, iar personajele sînt corect desenate.

Vindecarea soacrei lui Petru este zugrăvită la Sf. Ilie din Suceava, la miazănoapte, în naos, între înviere și alungarea negustorilor din templu (potrivit ordinii din penticostar).

În biserica episcopală de la Roman (decorul original a fost executat în mijlocul sec. XVI) cele două zone superioare ale naosului ne arată minunile: vindecarea slăbănogului, Hemoroisa, smochinul blestemat, pescuirea minunată, înmulțirea pîinilor, nunta din Cana, samarineanca. Zona inferioară e ocupată de patimi. În biserica cea mare a minăstirii Neamțului, la apus, pe pereții camerei mormintelor, sînt pictate nunta din Cana, Hemoroisa și slăbănogul, încadrate de patimi, potrivit ordinii liturgice. Aflăm același lucru în biserica Goliei la Iași și la Cetățuia (în a doua jumătate a sec. XVII). De asemenea, la Dragomirna, unde, în 1609, s-a urmat ordinea evanghelică: s-au zugrăvit minunile, la locul lor, în cursul vieții și faptelor lui Cristos.

Sfinții mucenici

Tema este tratată, pe larg și în amănunte, în cele câteva vieți de sfinți, originale, pe care le posedăm; în operele metafraștilor, minee, sinaxare și cărțile de cuvînt. Avem, în al treilea rînd, prețioase lămuriri și povestiri, datorite predicatorilor și innografilor. Sînt ilustrate, cu o rară bogăție de amănunte și în ordine, pe pereții monumentelor din țările române.

În naos, în legătură cu definiția bisericii, ne întîmpină în monumentele bizantine, orientale, balcanice, rusești și românești, un număr de portrete de mucenici; sfinți reprezentativi ale diferitelor categorii: militari, «doctori fără de arginți», mărturisitori și pustnici. În majoritatea cazurilor, sfinții Gheorghe, Dimitrie, Teodor, Tiron și Teodor Stratilat, alături de alți sfinți militari; Cosma și Damian, reprezentanți ai sfinților «anargyri» (doctori fără de arginți) ca Maxim Mărturisitorul, Antonie cel Mare și Pahomie, sfinți pustnici. Numărul crește în relație cu suprafața pe care o oferă monumentul (de fapt, ultima zonă a naosului). Sfinți de însemnătate și renume național ori regional iau des loc printre aceștia și subliniază particularitățile iconografice ale diferitelor țări și epoci istorice.

Tradiția prezintă un mic număr de puncte de sprijin. Portretele de importanță și valoare istorică sînt extrem de rare. Pictorii, în al doilea rînd, de multă vreme obișnuiți să nu recurgă și mai ales să nu întirzie în cercetarea izvoarelor, s-au mulțumit sau au fost nevoiți să se reducă la copierea unor modele, copii ale altor copii de portrete avînd drept teme lucrările restaurate de la Athos. S-au călăuzit mai ales de erminia lui Dionisie din Furna. Indicațiile privitoare la cei 70 de apostoli, sînt sumare și cu neputință de folosit; de același gen

sînt și lămuririle referitoare la sfinții episcopi și sfinții diaconi. Acelea, în relație directă cu subiectul de care ne ocupăm, nu sînt mai interesante. Cităm textual:

«*Sfinții mucenici și caracterele figurii lor*

Sf. Gheorghe: tînăr, imberb

Sf. Dumitru: tînăr și cu mustați

Sf. Procopie: tînăr imberb

Sf. Teodor ofițerul (Stratilat): tînăr, părul în cirlionți, barba „jonciformă“ (ca papura)...

.....
Sf. Mercurie: tînăr, barba mijeste

Sf. Artemie, asemenea lui Cristos

Sf. Nichita: la fel

Sf. Mina, egiptean: bătrîn, barba rotundă

Sfinții doctori fără de arginți

.....
Cei din Roma, Cosma și Damian: tineri, barba ascuțită

Cei din Asia Mică: tineri și imberbi».

.....
Nici un fel de date despre costum; nimic asupra peisajului în care să fie încadrați. Nici o indicație asupra caracterului figurii, frunții, nasului, ochilor etc.

Există totuși mijloace de informație, icoane, care nu trebuie ocolite, prezentînd avantajul de a ne pune, de multe ori, în fața unor opere de valoare artistică reală. Este nevoie, însă, să ne întoarcem în timp și să cercetăm portretele sfinților mucenici din monumentele paleocreștine, bizantine și orientale. Vom descoperi lucruri extrem de interesante.

Ioan Gură de Aur este înfățișat în veșmînt episcopal, la Constantinopol, în Sf. Sofia. Portretul lui, în mozaic, datează din sec. X. Chipul prelung, cu fruntea înaltă, obrajii supti, ochii mari, nasul puternic, bărbia rotunjită și expresia ascetică, dovedesc observație. Reproduce portrete mai vechi. După mai bine de cinci secole, și din copie în copie, caracterul originalului s-a alterat, în chip firesc. A rămas totuși caracteristic și plin de viață. Îl regăsim pe frontispiciile predicelor lui, alături de împăratul Nichifor Botaniatul, în manuscrisul Coislin 79, aflat în Biblioteca Națională din Paris. Miniatura datează din a doua jumătate a sec. XI. Diferă de mozaicul din Sf. Sofia prin note de amănunt. Tăietura chipului, fruntea, poziția ochilor, nasul și bărbia sînt aceleași în amîndouă portretele; de asemenea, expresia. Vasile cel Mare este pictat pe zidul absidei principale, la Ohrida, în catedrala Sf. Sofia (sec. XI). Are o fizionomie caracteristică de orient, cu nasul curmat la legătura cu fruntea, ochii adînciți și apropiați, obrajii supti, chipul prelung, urechile mari și privirea lăuntrică. Îl regăsim în Capela Palatină din Palermo.

Apostolul Petru a fost zugrăvit (în mozaic) la începutul sec. VI, în biserica Santi Cosma e Damiano, la Roma. Reproduce un portret tradițional sau este inspirat dintr-unul asemenea; plin de viață și de mișcare. La Roma, și într-o epocă atît de veche, chipul greu putea fi inventat. Îl vedem, mai stilizat, în Capela Palatină la Palermo. Paul trăiește viu într-un portret puternic, datat din primii ani ai sec. VI, la Santi Cosma e Damiano, în Roma: și, într-altul, în biserica San Teodoro (din aceeași vreme și același oraș). Scund de statură, cu ochi mari, umerii obrajilor pronunțați și barba ascuțită, care accentuează lungimea chipului, păstrează în mod evident trăsături datorite unui

canon portretistic al meșterilor vremii. Un observator nu poate trece cu vederea însă însușirile esențiale care trimit înapoi în vreme la un original. Un meșter de seamă s-a inspirat din aceleași izvoare și a zugrăvit pe Sf. Paul în Capela Palatină, aproape cinci sute de ani mai târziu, la Palermo. Stilizarea accentuată nu a izbutit să răpească chipului notele din portretul cel vechi de la Roma.

Apostolul Andrei e zugrăvit în Santa Maria Antica, la Roma. Portretul datează din primii ani ai sec. VIII. Distingem grija de a păstra esențialul unui model. Apostolul Iacov (« al lui Alfeu ») se vede, la rîndul lui, în baptisterul din Parma. Costumul, figura și caracterul figurii s-au transmis de-a lungul veacurilor. Nu au fost, de bună seamă, inventate în veacul al XI-lea, de cînd datează fresca din Parma, ci ne apropie de portrete mai vechi. Sf. Dumitru are un portret (sec. VI) în bazilica din Salonic, care îi poartă numele. Costumul este evident istoric iar chipul nu putea fi plăsmuit din imaginație, la Salonic, orașul al cărui protector a fost. Într-o vreme relativ apropiată de vremea cînd a trăit, nu s-ar fi îngăduit aceasta.

Cosma și Damian au și ei portrete frumoase în bazilicile Romei.

Nu putem numi toate izvoarele. Pereții bisericilor bizantine și orientale, din răsărit și apus, păstrează chipuri interesante, zugrăvite în veacurile IV, V și VI și, mai târziu, pînă în veacurile XI, XII și XIII. Un studiu comparativ ar putea strînge laolaltă și compara portretele apostolilor și sfinților din diferitele biserici și manuscrise vechi cu miniaturi. Rînduite cronologic și examinate cu atenție, îngăduie observări utile. Trecerea vremii, înriurirea epocii, spiritul artistului și condițiile decorului (material, lumină, distanță și locul în ansamblu) atenuază note multiple; întăresc trăsături secundare și adaugă altele noi. Un număr de însușiri, cele esențiale, sînt însă respectate și constituie « cano-nul ». Cu nesfîrșit folos se poate și trebuie să ne întoarcem, în vreme, pentru a afla portrete semnificative. Vom descoperi, în acest fel, costu-mul și atributele cele mai apropiate de adevăr. Artistul nu va fi nevoit să inventeze și nici să repete greșeli împrumutate dintr-o pictură recentă. Numim recente, picturile posterioare veacului al XV-lea sau chiar al XIV-lea, de cînd, din pricini multiple, s-au introdus inovații numeroase în această materie. Cu privire la adevărul chipurilor e nevoie, socotim, să subliniem un fapt important.

Portretele, în principiu și în toate epocile, au avut ca punct de pornire modelul: personajul pe care au vrut să-l zugrăvească. Din cele mai vechi vremuri, în Orient, începînd din arta egipteană, ne întîmpină însă o tendință tulburătoare. Pictura nu e menită să reproducă chipul și trăsăturile personajului așa cum se prezintă ochilor. Destinat fiind să veșnicească ceea ce piere și să hotărască ce e mai viu și mai frumos, portretul hotărăște cele cîteva trăsături esențiale care se modifică puțin cu vîrsta și care reproduc, pînă târziu în viață, ceea ce se numește caracterul: ovalul feței, planul frunții, inserția ochilor, tăietura gurii, bărbia și umerii obrajilor. Acestui temei organizat, pictorul adaugă notele secundare care implinesc înfățișarea personajului, sau au compus-o, la vîrsta socotită de plină vigoare (40 de ani pentru bărbați; 25—30 de ani pentru femei). Trăsăturile de temei sînt cele durabile; iar cele de la această din urmă vîrstă sînt cele care vădesc energia maximă. Cu acest chip vrea să apară, fiecare, în fața lumii și a veșniciei. Pe acesta se străduiește să-l realizeze pictorul.

Din arta egipteană, principiul « iconografic » a trecut în arta bizan-tină și orientală. În acest spirit, și anume pentru a-l satisface, au fost picrate portretele sfinților. Formează cea dintîi pricină de alterare a

chipului istoric. Intervine, în al doilea rând, înriurirea firească a vremii și a copiilor după copii, care tocesc lucrurile esențiale și întunecă pe cele secundare. Comparația și studiul ne ajută însă să distingem, de-a lungul istoriei, un număr mai mic ori mai mare de caractere constante. Intorcându-se în timp și studiind portretele interesante, meșterul e în măsură să evite erorile de costum, alterările cadrelor arhitectonice și ale peisajului.

Cea dintii pricină a depărtării de adevăr, în zugrăvirea portretelor, este «idealizarea». Cunoaștem o a doua pricină. «Ședințele» de poză pe care se întemciază portretele, în epocă modernă și astăzi, nu erau la îndemina pictorilor în evul mediu. Ideea de a fixa pe scaun modelul, personajul care trebuia zugrăvit, nu pare a fi fost practică. Observații, schițe și desene pregătitoare au existat, poate, însă în înțelesul unor notații fugare. Gîndul de a privi în față chipul unui împărat ori înalt demitar însemna o îndrăzneală neîngăduită. Cit e vorba de înalte personaje, cinstite în urmă de biserică, lucrurile s-au petrecut la fel. Iar personajele canonizate, pustnici, mucenicii morți în chinuri, în arene și în închisori, aceștia îndepărtează și mai tare concepția de portrete izvorite din studiu atent. De fapt, s-au format tipuri ori figuri-tip de sfinți tineri și de sfinți mai în vîrstă, de origine apuseană ori răsăriteană. Erau zugrăvite mai pretutindeni și constituie serii. De aceea, aflăm întîi figura-tip de apostol ori de proroc, de sfinț militar, mucenic ori sfinț ierarh. În scenele în care apar portrete numeroase, ne e ușor să distingem repetarea uneia și aceleiași figuri și familiile de chipuri. La aceasta a doua pricină a «idealizării», copierile și lucrul pe dinafară, din memorie, adaugă pe cea de-a treia.

În naos, de obicei la mieznoapte, în ultima zonă, pictorii au zugrăvit, în majoritatea monumentelor de tradiție bizantină și orientală chipurile împăraților Constantin și Elena. Apar, din al XVI-lea secol, în Balcani și în țările române, ca și la Muntele Athos, în picioare, în costume împărătești și cu coroanele pe cap, de o parte și de alta a unei cruci mari. Sub acest aspect, chipurile lor, în rare cazuri însemnătoare ori caracteristice, se înscriu alături de chipurile tot atît de puțin caracteristice ale sfinților mucenici și «doctori fără de arginți». Sînt un fragment redus dintr-o temă plină de viață care, de la origine și pînă în veacul al XIII-lea ori al XIV-lea, a înfățișat istoria crucii. Ilustrează povestirea legată de aflarea și înălțarea crucii pe care a fost răstignit Cristos. Cel din urmă eveniment se vede zugrăvit, cu amănunte și deosebite merite picturale, în biserica Sîntă-Mărie-Orlea, din Țara Hațegului. În centru e crucea; un cleric o înalță în pragul unei peșteri. În stînga, împărăteasa o atinge cu mîna stîngă, iar cu dreapta face gestul rugăciunii. E îmbrăcată într-o tunică lungă înflorată și într-o mantie fără mîneci, împodobită cu mărgăritare.

Pictura din Sîntă-Mărie-Orlea, bine păstrată, strălucește și impresionează. Culorile par puse de curînd, iar portretul împărătesei Elena e caracteristic. Pe vîlul alb care-i acoperă părul, e așezată o coroană. «Doamne de onoare» bogat înveșmîntate o însoțesc. Soldați de gardă sînt zugrăviți în colțul din stînga al compoziției. Împăratul e îndărătul crucii, iar patriarhul în dreapta acesteia.

Înălțarea crucii este sărbătorită în ziua de 14 septembrie, iar praznicul datează, se pare, din sec. IV. E legat de aflarea crucii, eveniment atribuit cercetărilor și zelului împăratului Constantin cel Mare și mamei sale Elena. Înălțarea se celebra încă din sec. IV. Iar la 14 septembrie 614, ceremonia înălțării s-a oficiat cu pompă mare la Constantinopol.

La Muntele Athos aflăm scena, în catoliconul Lavrei, sub o formă redusă. Patriarhul Macarie înalță o cruce în miinile sale. La stînga lui, și în primul plan, e împărăteasa. La Diochiaru, se repetă aceleași date. La Sintă-Mărie-Orlea deosebim și elemente din aflarea « sfintei cruci ». În biserica din Pătrăuți, deasupra intrării (în pronaos), se vede o procesiune de sfinți călări, printre care se disting Procopie, Mercurie, Nestor, Artemie, Eustație, și în frunte Gheorghe și Dimitrie. Arhanghelul Mihail precede pe împăratul Constantin cel Mare, înveșmintat ca împărat roman și purtînd coroana pe cap. O cruce albă strălucește pe fondul albastru al cerului. Scena amintește bătălia cîștigată de Constantin, « sub semnul crucii ».

Legenda « sfintei cruci » a fost ilustrată de Piero della Francesca (1406—1492), la San Francesco d'Arezzo. Ansamblul e compus dintr-un mare număr de scene; unele curioase, îngroparea lemnului crucii din ordinul lui Solomon și întîlnirea lui Solomon cu regina din Saba. Pictorul a zugrăvit pe Eraclius, împăratul bizantin, în fața Ierusalimului; victoria împotriva lui Maxentius, și victoria lui Eraclius asupra perșilor; visul împăratului, descoperirea și dovedirea adevăratei cruci. Apoi, procesiunea în frunte cu Eraclius împăratul, care duce crucea la Ierusalim. Înălțarea n-a fost pictată.

Am pomenit în rîndurile care precedă de criteriile de alegere ale sfinților mucenici în bisericile de tradiție bizantină și orientală, și am remarcat predilecția pentru sfinți, anume aleși într-o regiune sau epocă. Descoperim favoarea de care s-au bucurat cei cu celebritate regională ori națională. Aceasta a condus, în țara noastră, la năzuința de a face loc sfinților « noștri », curînd canonizați. Faptul conferă decorurilor o pecete istorică nu lipsită de interes.

Dreptul judecător

În Țara Românească, începînd din sec. XVII, vedem mai totdeauna pictată în ultima zonă a naosului, la miazăzi, scena numită « Dreptul judecător ».

Înveșmintat după moda antică sau în saccos cu omofor și mitră, Cristos stă pe tron, între Maria și Ioan (botezătorul), zugrăviți în picioare, înclinați și rugîndu-se. Tema poartă numele, în iconografie, de « deisus sau deisis ». Maria și Ioan « mijlocesc »; intervin la Cristos și se roagă pentru îngăduința și iertarea păcatelor oamenilor.

În erminia de la Athos, tema este cuprinsă în judecata din urmă. De aci a fost extrasă, și pictată în naos. Explicația acestei procedări stă în faptul că judecata din urmă făcea parte, în anume timp și regiuni ale lumii, din decorul naosului. Așa o vedem, în Transilvania, în Hațeg, la Sintă-Mărie-Orlea (pe peretele de miazăzi, în al doilea registru). Tot aci se vede și în biserica din Leșnic (la apus de orașul Deva), la Cetatea Colțului (pe peretele de apus al naosului) și la Nucșoara, în vechiul Zarand. Sîntem în fața unei tradiții și a unui tip iconografic venit din Orientul asiatic în Bazilicate (sudul Italiei) și, prin Transilvania, în Țara Românească. În această din urmă regiune iconografică, tema dreptului judecător a rămas singură să reprezinte judecata din urmă (în naos). Observăm însă că Cristos e înfățișat în veșmînt antic.

În Țara Românească, și într-o epocă apropiată de noi, pictorii așază pe peretele de miazănoapte, ca « pandant » al « Dreptului judecător », pe « Maica Domnului » singură sau cu Isus în brațe, stînd pe tron, între doi arhangheli ori îngeri figurați în picioare. Fără altă

legătură cu ansamblul naosului și fără justificare iconografică, tema ocupă un loc important și împiedică zugrăvirea unor figuri necesare. Din pricina unor asemenea adause, se tulbură programul.

Hramul

«Hramul» se vede, în rîndul icoanelor împărătești, la timplă, în dreapta (către miazăzi-răsărit). Dacă biserica este închinată unui sfînt sau unei sfinte, portretul acestora figurează uneori și pe peretele de miazăzi al naosului. O scenă ori mai multe din viața sfîntului hotărîsc luarea aminte a cercetătorului și a privitorilor. Dacă hramul e un praznic, scena ori scenele se încadrează în program. Am citat exemple și amintim pe cele din Sf. Apostoli, la Constantinopol; San Marco din Veneția, Pătrăuți, Sucevița și Dragomirna, din Moldova.

Ioan Botezătorul

Portretul și viața lui Ioan Botezătorul au fost cuprinse în decorul absidei principale sau al naosului. Amintim că este invocat în molifta lîtiei și în liturghia proscomidiei. În evanghelii, activitatea lui de predicator, cel din urmă prooroc și de vestitor al lui Cristos, este pe larg descrisă.

În Capadocia, portretul său însoțește pe acelea ale apostolilor în paraclisul Sf. Eustație. În Capela Palatină din Palermo, «inaintemergătorul» se îndreaptă către Maria, figurată în picioare și ținînd pe Isus în brațe. Pe pergamentul din mina sa, se citesc cuvintele «Iată mielul lui Dumnezeu». În același loc îl aflăm la Dafni. Vesteste împlinirea proorociilor și venirea lui Cristos. În biserica Sf. Teodori din Mistra e pe peretele de miazănoapte (în capela de la sud-est). În sec. XIV îl regăsim la biserica domnească din Argeș, unde au fost pictate trei scene din viața lui: închisoarea, tăierea capului și înmormintarea. În picioare, se vede, în naos, pe peretele din dreapta iconostasului. În minăstirea Snagovului s-a zugrăvit vestirea lui Zaharia. Face parte dintr-o ilustrație dezvoltată. În catoliconul Lavrei e zugrăvit în diaconicon, iar în biserica domnească de la Argeș îl vedem și în fața lui Irod. Exemplele citate formează un prim tip iconografic, în care portretul sau scenele sînt legate de liturghie și apar în absida principală, lingă iconostas ori în vecinătatea acestuia, cum e cazul la Argeș (aci, trebuie să socotim însă și așezarea tîmplei, care nu e cea originală). În minăstirea Hlincea, din Moldova (decorul din sec. XVI a fost restaurat în a doua jumătate a sec. XVII), viața lui Ioan ocupă o friză pe peretele absidei principale și amintește exemple bizantine și orientale.

În cele mai multe din monumentele citate, portretul și scenele sînt în anexele absidei principale; ca și la Neredița în U.R.S.S. Un al doilea tip iconografic se întilnește la Bălinești. Aci, Ioan, înaripat și încadrat de doi serafimi, împodobește arcul transversal, de la apus, al naosului. Aripile i-au fost date în relație cu o proorocie a lui Maleachi, care îl numește vestitor al lui Dumnezeu; (vestitorii lui Dumnezeu sînt ingerii). La Vatra Moldoviței, tot în naos și anume în glaful ferestrei de la miazăzi, portretul «inaintemergătorului» se află alături de acela al proorocului Ilie. Apropierea dintre Ioan și Ilie este făcută în evanghelia lui Luca (1, 17—18): «Acesta (Ioan) va merge înaintea lui, cu duhul și puterea lui Ilie, ca să întoarcă inimile părinților spre fiii lor . . .» Pe arcul cel mare de la apus al naosului, portretul lui Ioan

este pictat și la Sf. Dumitru din Suceava (prima jumătate a sec. XVI), unde e încadrat de șase scene din viața lui. La Voroneț (sec. XV), îl vedem pe intradosul unui arc de la baza cupolei.

Purtându-și capul a fost zugrăvit la Dobrovăț. În același chip îl vedem figurat și la exteriorul unor monumente (în sec. XVI și primii ani ai celui următor), la minăstirea Sucevița de pildă.

Portretul și viața lui Ioan Botezătorul au format, la origine, obiectul unor preocupări largi. Au fost înfățișate, în friză sau tablouri, în amănunte și la loc de vază. Fragmente din ciclul complet sînt păstrate la San Marco în Veneția (în paraclis) și în monumente de tradiție bizantină.

Am deosebit tipul liturgic, potrivit căruia portretul și scenele sînt așezate în absida principală; și tipul evanghelic, după care sînt pictate în naos, la baza cupolei, pe arcul cel mare de apus al bolții, ori pe pereți. În erminia de la Athos, sub titlul de « minunile înaintemergătorului » sînt rînduite: vestirea nașterii lui Ioan (vestirea lui Zaharia), nașterea, fuga mamei sale Elisabeta (cu copilul) în pustiu, predica pe malurile Iordanului, învățămîntul dat de el popoarelor care-l întîmpină, botezul acestora, vestirea lui Cristos; Ioan dus la închisoare, tăierea capului, prima aflare a capului, a doua și a treia aflare. În total 13 scene. Amănuntele și preciziile amintesc un ciclu complet și existența unui al doilea ciclu, trunchiat dar destul de larg dezvoltat. Vestirea lui Zaharia, care apare și la Snagov, ne arată pe acesta în picioare în fața altarului, și în templu. În mîna dreaptă cu o cădelniță ține ochii îndreptați spre cer și se roagă. Deasupra altarului, arhanghelul Gavril poartă un pergament cu inscripție: « Nu te teme Zaharia, fiindcă rugăciunea ta a fost împlinită ». Afară, în jurul templului, evrei care se roagă. Nașterea lui Ioan este compusă asemenea nașterii Mariei.

Pe malurile Iordanului, Ioan arată un copac cu toporul înfipt la rădăcină. Pergamentul pe care-l ține în mîini poartă apostrofa din evanghelic. Botezul, muștrarea lui Irod, întemnițarea sfîntului, descrise pe scurt, ne sînt cunoscute dintr-un mare număr de icoane date din sec. XVI și XVII; rusești, balcanice și românești. Patimile « înaintemergătorului » și aflarea capului său, de trei ori ascuns în pămînt, au fost iarăși zugrăvite pe pereții multor monumente de tradiție bizantină. Le vedem astăzi în icoane.



PRONAOSUL (nartexul)

Decorul mural al acestei încăperi este rezervat în monumentele de tradiție bizantină, bisericii. În centrul bolții se zugrăvește portretul Mariei rugătoare; de obicei cu Cristos la pieptul ei (liber sau într-un medalion), încadrat de îngeri în zbor și de portretele sfinților melozi, marii poeți muzicanți ai lumii creștine (Roman, Iosif, Ioan din Damasc, Ioan Kucuzel, Teofan etc.). Simbolizează biserica întemeiată de Cristos. Îngerii cîntă în ceruri slava lui Cristos; sfinții melozi sînt autorii imnurilor închinate Mariei. Unul din acestea, cîntat la sfîrșitul canonului în liturghia lui Vasile cel Mare, numește pe Maria « biserica sfințită ». Pictorii l-au ilustrat des și au înfățișat o grădină în mijlocul căreia se înalță o biserică, bazilică cu cinci cupole, cu trei sau cu una singură. Ne întîmpină și în arta moldovenească a sec. XVI, pe pereții pronaosului.

Cel mai bogat și mai celebru imn închinat Mariei este acel numit al bunevestiri sau „acatistul“. A fost executat cu acompaniament de orchestră, în cursul procesiunii organizată în sec. VII pe străzile și zidurile de incintă ale Bizanțului, cînd perșii lui Chosoes, după un lung asediu, erau gata să cucerească cetatea. Este compus din kondace și icoase, în număr de 24 și are un cuprins de ordin epic și liric. În erminia de la Athos, e descris sub titlul « Cum trebuie să reprezentăm cele 24 de „stațiuni“ ale Mariei ». Primele trei sînt inspirate din buna-vestire (apariția îngerului în fața Mariei, care toarce stînd pe tron; vestirea arhanghelului, și discuția dintre acesta și Maria). A patra privește « umbrirea » de către duhul sfințit; a cincea, întîlnirea Mariei cu Elisabeta. Într-a șasea sînt arătate învinuirile lui Iosif. A șaptea, a opta și a noua scenă ilustrează nașterea lui Cristos și închinarea Magilor. Urmează fuga în Egipt, Cristos încadrat de tetramorf și binecuvîntînd din ceruri sfinții, și Maria cu Isus în brațe « cinstită » de sfinți. Scenele următoare sînt inspirate din celelalte kondace și icoase și amănunțit ilustrate.

Imnul acatist

A fost pictat în trapeza de la Chilandar, la Athos. Reproduce ordinea din erminie. O a doua ilustrație completă ne întîmpină în trapeza de la Lavra. Diferă, de cea dintîi, prin cîteva note. La Chilandar, în primele scene, Maria se ridică de pe scaun uimită, și protestează împotriva cuvintelor îngerului. Acesta îi lămurește însă că e ordinul lui Dumnezeu. Doi îngeri desfășoară o draperie în spatele ei, ilustrînd astfel « umbrirea ». La Lavra, Maria toarce. În loc de trei scene (ale bunevestiri), aflăm aci patru. Imnul acatist a fost ilustrat la Molivoklisia, Diochiaru și Xenofon.

În Țara Românească îl aflăm în multe biserici. Cele mai de seamă ilustrații se păstrează în minăstirile Snagov și Cozia. În Transilvania, se vedeau pînă acum cîteva ani multe scene, pe peretele de miazănoapte al pronaosului, în minăstirea Prislopului. În Moldova, cea mai frumoasă înfățișare e la Vatra Moldoviței. Buna-vestire e în patru scene. Cea dintîi arată pe Maria la fîntînă în clipa cînd îngerul înaintează spre ea cu pași mari. Aflăm aci Sf. Treime; « Cel vechi de zile » și Cristos stau alături pe o bancă; porumbelul simbol al sfîntului duh și crucea, în același cuprins.

La Humor a fost zugrăvită Sf. Treime, ca la Moldovița. De asemenea, Cristos pe cruce, învieră și alte cîteva scene. Cea mai frumoasă stilizare a imnului se vede pe zidul de miazăzi (la exterior) al bisericii minăstirești Sf. Gheorghe din Suceava. Vremea și restaurările au rui-

nat-o. La Sucevița, Cristos « vechi de zile » binecuvintează din înaltul cerurilor pe Cristos stînd pe o bancă și ținînd evanghelia, Cristos sfîșiiînd pergamentul pe care sînt scrise păcatele oamenilor și Maria « Apărătoarea Doamnă ». Chipul acesteia din urmă este înfățișat în pragul unui cort mare militar, înălțat în cimpul împodobit cu copaci; episcopi i se închină. Cea din urmă strofă este ilustrată în chipul următor: înlăuntrul unei biserici cu cinci cupole, Maria « rugătoare » e în centru; Cristos o binecuvintează, din înălțimi, cu amîndouă miinile; doi îngeri în zbor întind un văl deasupra capului ei. Apostoli, episcopi și mucenici se văd în picioare de o parte și de alta. La partea inferioară a scenei un mare preot, cu capul înconjurat de nimb, ține un rotulus cu inscripție; sfinți și sfinte și numeroase alte personaje îl înconjoară.

Imnul acatist a fost pictat în miniaturi pe manuscrise. Unul din cele mai frumoase poartă numărul 113, și se află în colecțiile Academiei Republicii Socialiste România. Artistul s-a inspirat din imnul acatist și din picturile de la Athos. Un studiu al temei de care ne-am ocupat, pentru a fi complet și lămurit, trebuie să urmeze și să analizeze ilustrațiile murale sirbești și pe cele rusești de pe pereții monumentelor, manuscrise ilustrate și icoane. O temă accesorie, asediul Constantinopolului de către perși, este animată, în monumentele moldovenești din sec. XVI, imnului acatist. Explicația stă în legătura pe care am arătat-o la început dintre imn și salvarea Bizanțului în sec. VII.

Pronaosul este înclinat bisericii pe care o simbolizează, în chipul arătat, Maria. Învățătura bisericii a fost hotărîtă și precizată în sinoadele ecumenice. Din această pricină, și potrivit unei tradiții mai ales de origine orientală, pictorii au înfățișat la partea superioară a pereților cele șapte sinoade ecumenice, urmînd un canon. Potrivit acestuia, împăratul și patriarhul apar în primul plan și în centru, în costume de ceremonie și pe scaun. La stînga și la dreapta lor, pe mai multe rinduri, apoi la spate, sînt pictați « părinții » membri ai sinodului, înveșmîntați în ornatele de ceremonie. Se înfățișează, în acest chip, « ședința » de deschidere ori cea de închidere. Rotuli desfășurați poartă inscripții și arată data reunirii și, deseori, problema principală discutată ori hotărîrea luată. Soldați înarmați, garda împăratului, implinesc scena.

Sinoade ecumenice

Cele mai vechi înfățișări de sinoade ecumenice, păstrate pînă astăzi, se află la Betleem și datează din sec. XI. În erminia de la Athos sînt descrise în amănunte, începînd cu cel dintîi, ținut la Niceea sub Constantin cel Mare în anul 325. « Case. În înălțime, sfîntul duh. Sf. Constantin stă pe tron în mijloc. În dreapta și stînga lui, în veșminte episcopale, sfinții Silvestru al Romei, Alexandru al Alexandriei, Eustație din Ierusalim, Pafnutie Mărturisitorul, Iacov din Nisiba, Paul din Neocesareea și alți episcopi și părinți stînd pe scaune pe trei rinduri. În mijlocul lor, un filozof uimit. În fața lui, Sf. Spiridon, în picioare, întinde o mină către el, iar cu cealaltă strînge o cărămidă din care țîșnește apă și foc . . . Arie, în picioare, în haine preoțești și el. Sf. Nicolae întinde mina ca să-l palmuiască. Ereticii (discipolii lui Arie) sînt la un loc, mai jos, Sf. Atanasie, diacon, tinăr și imberb, stă jos și scrie: „Cred în Dumnezeu . . . și în duhul sfînt“. Sînt descrise, în același chip, sinodul al doilea ecumenic din Constantinopol (381), al treilea (431) din Efes, al patrulea din Calcedonia (451), al cincilea din Con-

stantinopol (553), al șaselea din Constantinopol (680) și al șaptelea din Niceea (787).

În biserica domnească de la Argeș vedem ilustrate sinoadele pe bolta nartexului; pictate în sec. XIV, sînt în parte ruinate. În biserica cea mare a minăstirii Cozia apar, la partea superioară a pereților de miazănoapte, apus și miazăzi, în nartex; deasupra acatistului buneivestiri; în minăstirea Snagovului, la fel. Nu aflăm sinoadele la Stănești și nici în biserica din Ostrovul Călimăneștilor, Surpatele și alte biserici.

În Moldova, la Bălinești, sinoadele au fost zugrăvite la partea superioară a pereților: se disting cele trei, de la apus. La Popăuți, patru sinoade sînt pictate pe timpanele pronaosului, iar alte trei pe a doua zonă a pereților de apus și miazănoapte. În minăstirea Humorului, șapte timpane arată sinoadele și formează prima zonă de picturi, în pronaos. În biserica Sf. Gheorghe din Hirlău, tema e împărțită pe pereții de apus și miazănoapte ai pronaosului. Nu lipsește din mai nici unul din monumentele moldovenești ale sec. XVI și XVII.

În Țara Românească, sinoadele ecumenice sînt pictate uneori la partea superioară a pereților exonartexului (al tindei din afară). În legătură cu acestea se zugrăvește și minunea Sf. Eufimia, pe care o vedem în biserica Scaune din București și în icoane din veacurile XVII și XVIII.

Calendarul

Istoria bisericii e povestită în amănunte în viețile sfinților și în minee și compune «calendarul» care a fost ilustrat din vremuri vechi pe pereții monumentelor și în manuscrise ilustrate. Istoria aceasta a inspirat cicluri pe pereții unor monumente din primele epoci ale artei creștine. Le aflăm concentrate și rezumate în serii și zone de pictură, izvorite din viețile sfinților, «metafraști» * ori acatiste (așa sînt acelea ale Sf. Dumitru, Nicolae, Gheorghe, Mina, Spiridon etc.). În amintirea mucenicilor s-a comemorat ziua morții lor. S-a alcătuit astfel calendarul. În zone suprapuse și compartimentate apar portrete ori scene din viața mucenicilor, de obicei aceea a morții lor; lună după lună, începînd cu septembrie (care a rămas de la un timp, în evul mediu, cea dintîi a anului) și zi de zi. Acoperă zonele libere ale pereților pronaosului și, uneori, ale exonartexului. În monumentele moldovenești, care au o încăpere a mormintelor ctitorești, intercalată între naos și pronaos, calendarul începe ori se continuă și aci.

În țările române ne întîmpină o tradiție interesantă. În pronaos sînt pictate scene din geneză și ilustrații de psalmi liturgici, acel al pocăinței de pildă. Se rezervă însă suprafețe importante pentru ilustrarea vieții sfîntului al cărui hram îl poartă monumentul și pentru portretul ctitorului. În bisericile de lemn din nordul Transilvaniei, cele din Maramureș indeosebi, unde avem toate cuvintele să le scotim de veche tradiție medievală, scenele din geneză predomină. În bisericile moldovenești din sec. XV aflăm psalmi și viața sfîntului «hram». Așa e în nordul Noldovei, la Sf. Ilie de lângă Suceava (unde pictorul s-a inspirat din cărțile regilor). La Arbore și biserica episcopală din Roman au fost pictate, în amănunte și în zone suprapuse, viețile mai

* Metafraști (metaphrastes), comentatori și povestitori de vieți de sfinți. Metafrast este un termen generic. A rămas celebru Simion metafrastul.

multor mucenici. Calendarul, extras și rezumat din minee și sinaxare, se ivește în sec. XVI. Către sfârșitul acestei epoci descoperim icoanele-minee ori sinaxare, pictate pe una, două sau mai multe tăblii de lemn, și portative. Sint evident de origine rusă și pot fi puse în legătură cu calendarele murale.

În biserica cea mare a minăstirii Neamțului se poate vedea unul din cele mai frumoase exemple de calendar mural. În exonartex, perețele de răsărit poartă la partea superioară, într-un timpan mare, pe Cristos stînd pe tron și încadrat de patru îngeri și de numeroși sfinți în genunchi sau în picioare. Printre aceștia din urmă deosebit de proeminent. În timpanul cel mare de la partea superioară a peretelui de apus, îngeri și mucenici ori cuvioși, în picioare, încadrează portretul Mariei orantă cu Cristos pe piept. Într-un al treilea timpan (pe perețele de miazănoapte), Maria pe tron e înconjurată de șase îngeri și de trei grupe de cuvioși. La răsărit deasupra porții citim o inscripție pictată în alb: « Pîntecelul tău m-a bucurat . . . » Și o a doua inscripție: « A fost împodobită cu picturi această biserică, așa cum se vede, cu absida principală și cele două nartice, în timpul domniei preortodoxului și puternic stăpîn Nicolae Pavlovici, înalt preasfinția sa Veniamin Costachi fiind în fruntea bisericii Moldovei . . . Vasilache Kițescu și Vasile Suliman, zugrăvi din Suceava, anul 1830, 18 ianuarie ». Alte inscripții se citesc pe rotulii din mâinile lui David și Solomon. Într-una din ele, Maria este numită « biserica sfințită ».

La răsărit, dedesubtul timpanului, vedem luna cu inscripția în limba română « luna lui martie ». Urmează, într-o primă zonă pe pereții de răsărit, miazănoapte, apus și miazăzi, în tablouri încadrate cu roșu, ilustrații privitoare la sfinții principali din fiecare zi. În zonele următoare, de sus în jos și începînd tot de la răsărit, sint pictate, în același fel, portrete și scene privind lunile aprilie, mai, iunie, iulie și august. Imaginile acestor șase luni sint portrete în picioare, scene de mucenicie, « adormiri » (moartea), înmormintări, procesiuni de moaște, așezarea în biserici a unor obiecte venerate (mafiorionul Mariei, briul Mariei). Compozițiile sint în genere simple, ceea ce ne ajută să le vedem bine oricît de sus sint așezate. Ziduri de incintă, cu metereze, portice de palat sau de case orășenești cu ușa lor de intrare; biserici de plan central poligonal sau circular cu acoperișuri roșii-cărămizii formează cadrul arhitectonic. Solul este pictat în verde, și limitat cu o linie colorată. Cerul e albastru și semănat cu stele de aur. În scenele privitoare la moarte aflăm munți stincoși cu crestele tăiate în chipul treptelor de scară, și o peșteră. Muntele este pictat în galben de ocru. Cu negru e zugrăvită intrarea, și adîncul peșterii.

Cînd e vorba de « obiecte sfinte », sint zugrăvite biserici. Arhiereul, ori preotul, introduce mafiorionul ori briul Mariei prin ușa bisericii sau le așază în lăuntru unei raclă. În scenele de mucenicie, tăierea capului apare cel mai des. Călăii țin în mâini săbii încovoiate, spade ori iatagane. Citeodată aceștia se slujesc de lance, ori de o bită puternică. Unii mucenici sint arși pe rug, omorîți cu pietre sau aruncați în apa unui riu. Totdeauna nu-s pictate decît puține amănunte, sau nici unul. Pictura amintește textul la care te trimite cifra zilei și luna, iar aceasta se găsește în minee, sinaxare sau viețile sfinților.

Calendarul din minăstirea Neamțului este incomplet fiindcă monumentul a suferit, în interior, multe prefaceri. Primele șase luni au fost ilustrate în pronaos. Se păstrează numeroase scene și portrete, care ilustrează lunile septembrie, octombrie, noiembrie, decembrie, ianuarie și februarie; pe pereții de miazănoapte, apus și miazăzi (cea de-a treia

zonă, în camera mormintelor). Tot în a treia zonă, în pronaos, aflăm elemente ale calendarului care se continuă pe cinci zone pictate dedesubtul sinoadelor ecumenice.

Inscripția din 1830 numește și datează o operă de restaurare. Am descoperit dovezi sigure. Calendarul ilustrat datează din primii ani sau prima jumătate a sec. XVI. Monumentele moldovenești decorate în această epocă oferă de altfel ilustrații complete, interesante, de comparat cu cea de la Neamț.

Pe pereții pronaosului, și anume în ultima zonă, apar portrete de sfinți și sfinți în picioare: mucenițe din primele veacuri ale creștinismului; călugări și pustnici ori pustnice în bisericile minăstirești. Aci își află locul sfinții ori sfintele veritate, cu deosebire, în anume regiuni ori epoci. Se pot studia ca atare particularitățile iconografice naționale și regionale. Și acestea sînt numeroase și caracteristice.

Judecata din urmă

În pronaos se vede zugrăvită într-un mare număr de monumente creștine, « judecata din urmă », temă de excepțional interes. În Transilvania, la Streiu, unde aflăm cel mai vechi decor pictat, a lăsat urme în naos. Descoperim, în adevăr, o pictură ruinată pe peretele de miazăzi, mai mulți copii și o figură înveșmîntată după moda italiană a sec. XIII sau XIV. Face parte din ceata dreptilor. La Sîntă-Mărie-Orlea, judecata din urmă se vede limpede la miazăzi, în același loc ca la Streiu. Copiii sînt sufletele defuncților. Se disting fragmente din infern și chipurile patriarhilor din rai. Modelul îl regăsim în absida bisericii Sant' Angelo a Pianella, în Abruzzi. Amintesc exemplul din Santa Maria ad Cryptas, datînd din sec. XIII. În biserica din Crișcior (primii ani sec. XIV) tema e zugrăvită pe zidul de miazănoapte, la exterior. Petru, urmat de un arhanghel, deschide poarta raiului, reprezentat printr-o grădină cu arbori stilizați. Maria stă pe o bancă, între un inger și tilharul cel bun cu crucea pe umeri. Deasupra, împărații și episcopii sînt pictați în cadre de nori. În dreapta raiului se deschide gura de foc a iadului. O femeie goală, cu șarpele incolăcit în jurul trupului, personifică păcatul originar.

În Țara Românească, tema se află pe peretele de răsărit al nartexului, în interiorul bisericii sau pe zidul de apus al acesteia (la exterior). În biserica domnească de la Argeș n-au mai rămas decît fragmente puțin importante. La Stănești vedem hetimasia, încadrată de Adam și Eva în genunchi, apostolii, balanța și cîntărirea sufletelor, alegoriile mării și pămîntului și animalele care vin să aducă înapoi oamenii pe care i-au mîncat. În rai e zugrăvită Maria între doi ingeri, și « drepti » numeroși care așteaptă la poartă.

În Moldova, bisericile împodobite în sec. XVI arată, în exonartex, judecata din urmă (pe boltă și pe peretele de răsărit); așa e la Proboța, Humor, Moldovița și Coșula. La Sucevița, de asemenea, pe boltă și pe peretele de răsărit (în exonartex). În biserica Goliei, la Iași, tema e zugrăvită, potrivit aceleiași tradiții, pe bolta și peretele de la răsărit, iar la Cetățuia (a doua jumătate a sec. XVII), pe pereții exonartexului, alături de ilustrațiile psalmilor 103 și 105, scara lui Iacov și arborele lui Ieșai (Iessei).

În naos ori în pronaos și în exonartex, sau la exterior pe zidul de apus ori de miazăzi, judecata din urmă a călătorit mult. I s-a fixat

cu greu locul. A rămas însă totdeauna un subiect de seamă. În monumentele primitive ale artei creștine a fost pictată sub forma lui Cristos despărțind pe cei buni de cei răi. Așa o vedem pe sarcofage și în catacombe ori la San' Apollinare Nuovo (în naos). Cristos, imberb, stă între doi îngeri care ridică mâna dreaptă cu degetele întinse. La stînga și dreapta sînt pictate oi. În miniatura din Cosmas Indicopleustes, Cristos în slavă apare la partea de sus a tabloului, cu o carte închisă în mâna stîngă; cu dreapta face un semn. Dedesubtul lui, opt îngeri cu capul înălțat către el, formează o friză. În alte două zone inferioare sînt dreptii, păcătoșii și învierca morților. Iconografia bizantină a adăugat acestei compoziții hetimasia (tronul pregătit), lancea, crucea și buretele patimilor, cei 12 apostoli, deisis (scena intervenției Mariei și a lui Ioan), raiul și iadul. În manuscrisul ilustrat Parisinus 74, Cristos pe tron e pictat într-un medalion încadrat de Maria și « inaintemergătorul ». Apostolii cu cărți deschise în miini stau pe scaune, în stînga și dreapta. La spatele lor se văd îngeri înarmați cu lănci. În centrul tabloului, serafimi, la picioarele lui Cristos, zboară deasupra tronului hetimasiei. Dreptii formează trei grupe la stînga. În dreapta, fluvii de foc, un arhanghel și păcătoșii; în ultima zonă, raiul, Maria și Abraam, sufletul lui Lazăr și dreptii la umbra copacilor. Un arhanghel și serafimi păzesc poarta.

În sec. XII, tema e zugrăvită în mozaic, în catedrala din Torcello, deasupra învierii. O regăsim, în secolul următor, în nartexul de la Kazandjlar-Djami din Salonic. În mitropolia de la Mistra, subiectul e pictat de două ori: în diaconicon și în nartex. În acesta din urmă, pe boltă și pe pereții de apus și răsărit, sînt zugrăviți îngeri numeroși lingă tronul hetimasiei, iar Adam și Eva ingenuncheați, în primul plan. Un inger citește în « Cartea cea mare » și un altul vestește învierca morților. Raiul e ruinat, dar se văd încă bine dreptii. La Gračanica, amănunte bizantine sînt interpretate în chip pitoresc: alegoria mării stă într-o scoică, trăsură pe roate, la care este inhămat un monstru.

Cea mai veche înfățișare a judecării din urmă în Bulgaria împodobește cripta de la Bačkovovo. Aci nu vedem hetimasia. Deisis este încadrată de apostoli. La Ljutibrod, compoziția amintește pe cea din mitropolia de la Mistra (din diaconicon) și scena din paraclisul Sf. Varvara, la Soganlidere, din Capadocia. La Bobočevo și Kremikovci, tema e la exteriorul monumentului, pe perețele de apus. Tronul hetimasiei este încadrat de doi îngeri în zbor. La Athos, în minăstirea Diachiariu, aflăm o compoziție simbolică: veneniile lui Daniil, Isaia și Eremia împodobesc bolta exonartexului (sînt în relație, se știe, cu judecata din urmă). Daniil doarme, mai jos și la o parte, într-un peisaj muntos; ține un rotulus cu textul prorocirii sale, iar un inger e lingă el. Asemenea elemente sînt pictate și în compozițiile din trapeza de la Lavra. Aci, iadul este bogat împodobit: Nabucodonosor, Cyrus, Alexandru și un al patrulea împărat stau pe tron. Numeroase animale și « suflete » înconjoară personificările pămîntului și mării; morții ies din morminte. Aproape aceeași compoziție e repetată în trapeza de la Dionysiu.

În Țara Românească nu s-au păstrat compoziții anterioare sec. XVII, iar acestea amintesc monumetele de la Athos și bisericile bulgărești din secolul precedent. Cea mai frumoasă se vede, pe perețele de apus, în biserica Coziei. Doi îngeri în zbor desfășoară un rotulus cu semnele zodiacului. Deasupra hetimasiei se vede deisis. În rai sînt zugrăvite cele cinci fecioare cuminți; fecioarele nebune plîng în afara zidurilor. În partea dreaptă alegoriile vremii, pămîntului și mării; Moise, o

ceată de evrei, mina lui Dumnezeu care ține balanța, riul de foc, păcătoșii și Satana.

Cea mai veche ilustrație moldovenească se vede în exonartexul minăstirii Probota. În centrul bolții, «Cel vechi de zile» apare în cer; îngeri în zbor, serafimi și heruvimi îl înconjură. Ilustrația e inspirată din vedenia lui Daniil (7, 9—15) și din acelea ale lui Ieremia și Isaia. Amintește scena din mitropolia de la Mistra și compozițiile bizantine din sec. XIV și XV. Elementele principale și multe amănunte sînt asemenea în mai toate bisericile Moldovei. Uneori, lipsește «Cel vechi de zile». De o parte și de alta a tronului sînt pictați evreii, cu Moise în frunte; armenii, etiopienii și «latinii», se uită către Cristos. Pictorii moldoveni nu aruncă în foc pe acești «eretici», ci-i așază în vecinătatea iadului. Aflăm astfel ecouri ale luptelor religioase dintre romano-catolicii Apusului și orientali. Descoperim, în același timp, încercările de unire din sec. XV.

În Moldova, nici apostolii, nici «dreptii» nu sînt înconjurați de nori. Această din urmă trăsătură distinge compozițiile moldovenești de cele din Țara Românească. La Vatra Moldoviței, Cristos este cuprin în «întreita lumină necreată a Taborului»; porumbelul e deasupra evangheliei și, în jurul tronului, îngeri numeroși. La Voroneț, «Cel vechi de zile» este deasupra scenei deisis; două figuri înalte de arhangheli sînt în colțuri, iar Cristos este înconjurat de nimbul medalionului. La Sucevița, pergamentul cu semnele zodiacului este desfășurat de 12 îngeri în zbor. Aceștia au o mișcare frumoasă, care amintește exemple bizantine din sec. XIV. La Rîșca, judecata din urmă împodobește zidul exterior de miazăzi. Doi arhangheli încadrează scena deisis: sub picioarele lui Cristos se văd «tronuri», iar tronul hetimasiei e împodobit cu crucea, lancea și buretele. Nu a fost pictată evanghelia, și nu apar nici primii oameni.

Studiul temei poate fi urmărit în Moldova în miniaturile manuscriselor. Acelea din evangheliarul de la Sucevița se apropie de replicile manuscrisului Parisinus 74. Monumentele moldovenești arată un singur tip iconografic derivat din redacțiile bizantine din sec. XIV și XV ale școlii din Constantinopol. Deosebim și note balcanice, și observăm că se disting limpede de tipul iconografic al Țării Românești.

Erminia de la Athos descrie, în amănunte, judecata din urmă. Cristos, stînd pe un tron de foc și înveșmîntat în alb, aruncă fulgerul pe deasupra soarelui. Toate puterile îngerești inspăimîntate tremură în fața lui. Cu dreapta binecuvîntează sfinții; cu stînga arată păcătoșilor sălașul chinurilor. O lumină mare îl înconjură. Deasupra ei citim cuvintele «Cristos dreptul judecător». Pe laturi Maria și «înaîntemergătorul» se închină spre el cu venerație; cei 12 apostoli se văd așezați pe 12 tronuri. De-a dreapta lor, sfinții țin în mîini ramuri care închipuiesc virtuțile lor. Într-un prim ordin, primii părinți patriarhi și prooroci; în al doilea, episcopii, mucenicii și pustnicii; în al treilea, regii dreptcredincioși, cuvioase sau mucenițe. În stînga lui Cristos se văd păcătoșii, laolaltă cu diavolii și trădătorul Iuda, regii tirani, închinătorii la idoli, anticriștii, ereticii, criminalii, trădătorii etc. . . Țipă, își smulg bărbile, își sfîșie veșmintele. Moise ține în mină un rotulus desfășurat pe care citim: «Domnul Dumnezeuul nostru va ridica un prooroc dintre frații voștri, asemenea mie, ascultați-l în toate». În fața tronului sînt pictate crucea, arca alianței și evanghelia deschisă. . . Un fluviu de foc țîșnește de la picioarele lui Cristos. În acesta diavolii aruncă păcătoșii și-i chinuiesc groaznic cu lănci și cîrlige, ori îi înfundă în flăcări. Descripția amănunțită se termină, în erminie, cu portretele

FACEREA LUMII, mozaic, sec. XII (San Marco, Veneția).



DUMNEZEU DĂ SU-
FLET LUI ADAM,
frescă, sec. XII (Italia
Centrală).

FACEREA LUMII
(raji), pictură murală
(Budești-Susani).

POMUL BINELUI ȘI
RĂULUI, pictură mura-
lă, sec. XVIII (Maramu-
reș).





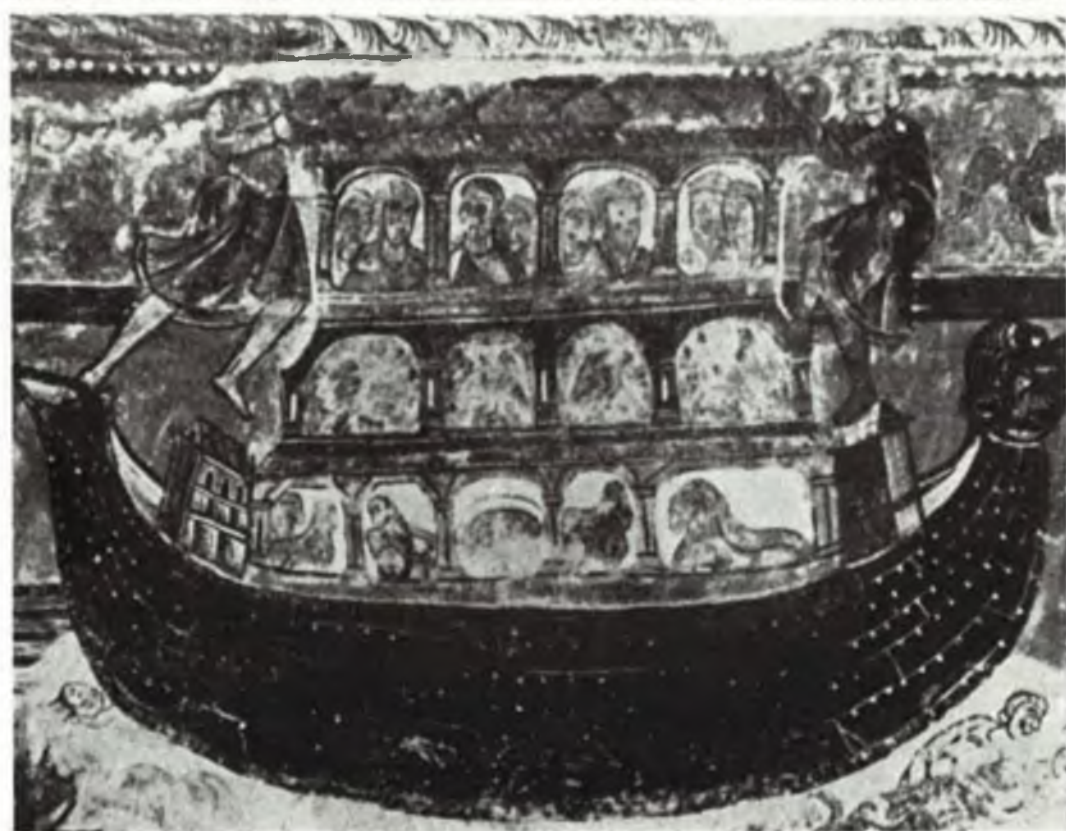


DUMNEZEU MUSTRĂ PE ADAM ȘI EVA, mozaic, sec. XIII-XIV (San Marco, Veneția)

POMUL BINELUI ȘI RĂULUI, pictură murală, sec. XVIII (Capri), (Av)

ADAM SĂPÎND OGORUL, frescă, sec. XII (Căvant, Franța), (I)





CORABIA LUI NOE, mozaic, sec. XIV (San Marco, Veneția).

CORABIA LUI NOE, frescă, sec. XI (Saint-Savin, Franța). (F)

IOSIF ȘI FRAȚII LUI, mozaic, sec. XIII (San Marco, Veneția).

IEHOVA DĂ LUI MOISE TABLELE LEGII, frescă, sec. XII (Saint-Savin, Franța).



ISUS CRISTOS «FANTOCRATOR», ÎNGERI, ILUSTRĂȚIA PSALMILOR 149—150, pictură murală, sec. XVIII (biserica Colței, București),
MAICA DOMNULUI ȘI MELOZI, pictură murală, sec. XVI (Vatra Moldoviței),





« DE TINE SE BUCURĂ ». Acatistul Bunei Vestiri, pictură murală, sec. XVIII (biserica Colței, București.)

« DE TINE SE BUCURĂ », COSMA MELODULUI, ÎNGERI ȘI MUȚENIȚE, pictură murală, sec. XVI (Humor, IDS)





SINAXARUL, pictură murală, sfârșitul sec. XVI (Sucevița). (IDS)

SINAXARUL, pictură murală, sfârșitul sec. XVI (Sucevița). (IDS)

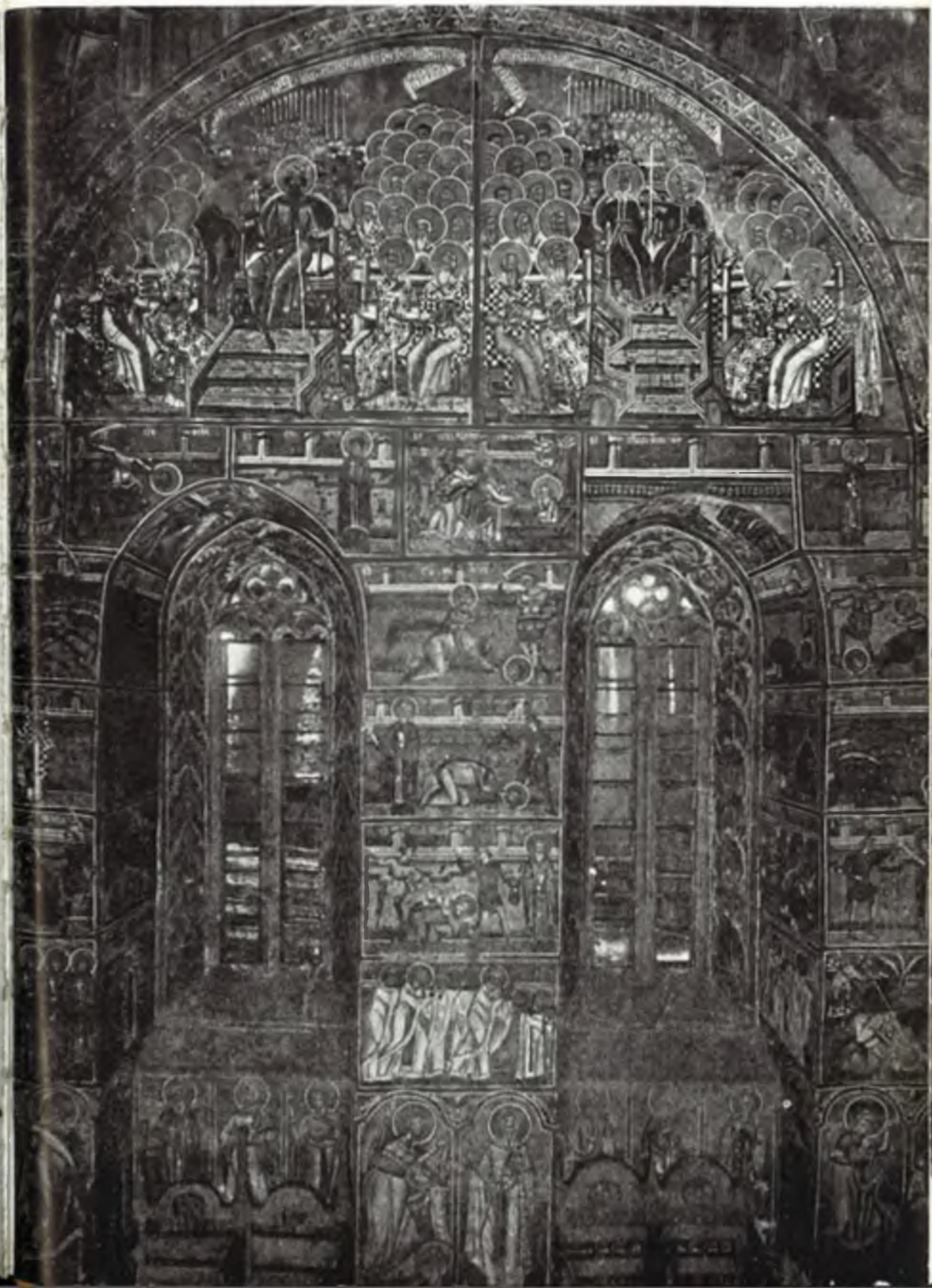




AL. IV - LEA SINOAD ECUMENIC, pictură murală, sec. XIV (Sf. Petru și Pavel, Tirnovo, Bulgaria). (Gz)

SINAXARUL, sinoade ecumenice, pictură, murală, sec. XVI (Vatra Moldoviței). (IDS)





ÎNĂLȚAREA CRUCII, pictură murală, sec. XIV (Sintă-Mărie-Orlea). (IDS)

ÎMPĂRĂTEASA ELENA, detaliu, pictură murală, sec. XIV (Sintă-Mărie-Orlea).





DESCOPERIREA CRUCII, pictură murală, sec. XV (Pătrăuți).

ÎNĂLȚAREA CRUCII, icoană, tempera pe lemn, 1613 (Bistrița-Neamț).



ВЪЗДИЖЕНИЕ ТИГОИЖЕВОТВОРЕШИ КРТА



ВЪ
Д
И
Ж
Е
В
О
Т
В
О
Р
Е
Ш
И
К
Р
Т
А
В
Ъ
З
Д
И
Ж
Е
В
О
Т
В
О
Р
Е
Ш
И
К
Р
Т
А
В
Ъ
З
Д
И
Ж
Е
В
О
Т
В
О
Р
Е
Ш
И
К
Р
Т
А

В
Ъ
З
Д
И
Ж
Е
В
О
Т
В
О
Р
Е
Ш
И
К
Р
Т
А

ВЪЗДИЖЕНИЕ ТИГОИЖЕВОТВОРЕШИ КРТА

APOCALIPSUL SF. IOAN TEOLOGUL, pictură murală, sec. XVIII (biserica Crețulescu, București).

SCENĂ DIN APOCALIPSUL SF. IOAN, pictură murală, sec. XVIII (biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului).



ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΕΠΙΣΤΑΣΙΝ ΤΗΣ ΜΕΤΕΜΠΟΡΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΑΣΙΝ







SF. DUMITRU PRO-
TECTOR A 2 COPII,
mozaic (Sf. Dumitru din
Salonic).

SF. MUCENICI, mo-
zaic, sec. VII (Oratoriul
San Venanzio, baptiste-
riul San Giovanni in
Laterano, Roma). (M)

MUCENICIA SF. DUMITRU, pictură murală, sec. XVIII (Rozavlea).

O SFINȚĂ, pictură icoană, sec. XIII (mitropolia din Mistra, Grecia) (GM)





MUCENIC, pictură murală, sec. XV (Den-suş). (IDS)

Q SFINTA, pictură murală, sec. XIII (mitropolia din Mistra, Grecia). (GiM)





MUCENIȚA MARINA,
pictură murală, sec.
XVI (Arbonch)

MUCENIȚELE VASILISA, LUCHERIA, TEODOSIA, pictură murală, sec. XVI (Aștebire).

MUCENIȚA EVDOKHIA, pictură murală, sec. XVI (Pătrășuți).







ISUS DORMIND CU OCHII DESCHISI, pictură murală, sec. XIV (Peribleptos, Mistra), (GM)

TURNUL CLĂDIT PE APĂ (Pastorul lui Hermes) (turnul lui Babel), frescă, sec. XI (Saint-Savin, Franța), (F)

PROOROCUL DAVID, frescă, sec. XII (Tavant, Franța), (F)



APOSTOLI (Judecata
din urmă), frescă, sec.
XII (Vic, Franța). (F)

CONSTANTIN CEL
MARE, frescă, sec. XI
Băptisteriul Saint-Jean,
Poitiers, Franța). (F)



lui Daniil, Maleachi și dreptei Iudita. Pe pergamentele din mâinile lor se citesc inscripții.

În Apus, judecata din urmă, deosebită mult de înfățișarea ei în Răsărit, are drept izvor cuvintele evanghelistului Matei: « Semnul fiului omului se va ivi pe cer ». În linii mari, scena apăruse încă din sec. VI, în picturile minăstirilor copte din Egipt. Pictorii catalani și călugării din Irlanda au adăugat unele amănunte. Din manuscrisele catalane s-au inspirat sculptorii sec. XII din Franța (catedralele din Moissac, Beaulieu, Conques, Cahors). La Beaulieu, îngerii vestesc judecata suflând în trompete, morții ridică și dau la o parte piatra mormintului lor, iar Cristos încadrat de cruce, lance și buretele răstignirii apare pe cer. Monștrii sfișie pe păcătoși, alături de leul inaripat și ursul din vedenia lui Daniil. Deosebim și fiara cu șapte capete din apocalips. Nota caracteristică este însă dată de o cruce mare ținută de doi îngeri, sus în cer, la spatele lui Cristos. O a doua particularitate este imaginea lui Cristos cu pieptul gol și brațele întinse în laturi: așa cum era pe cruce. Aflăm aci înriurirea unei scrieri teologice (Elucidarium) a lui Honorius din Autun, unde citim următoarele: « Cristos se va arăta celor buni așa cum l-au văzut păcătoșii când era pe cruce »*.

Elementele originale ale judecării din urmă se disting în biserica din Capadocia. Aci vedem, lângă judecător, un inger care ține balanța. Ideea a venit din Egiptul creștin, care a luat-o din Egiptul faraonic (așa cum se vedea în cartea morților): în prezența lui Osiris, stînd pe tron și încadrat de cei 42 de judecători ajutoari, Anubis privește balanța. Mortul tremură și se uită cu groază la inima lui care a fugit din piept pe unul din talgerele balanței. Mortul se apără și spune următoarele: « N-am făcut pe nimeni să plîngă și nici să sufere; n-am luat laptele din gura copilului, și n-am gonit vitele de la pășune... Sînt curat, sînt curat ».

Din apocalips (4, 1—11) au fost culese alte cîteva elemente. Fiara cu șapte capete este pomenită în capitoul 13 (1—6), desfrînata cea mare, femeia călare pe o fiară roșie plutind pe mare, în capitoul 17.

Alte două teme sînt în relație cu judecata din urmă: « scara lui Ioan Scărarul » (Climax) și « vămile văzduhului ». Împodobesc, în Moldova, exonartexul sau unul din zidurile exterioare. Scara lui Ioan Climax sau scara duhurilor se vede, la Athos, în minăstirea Vatopedi, pe o arcadă din exonartex. Cristos încadrat într-un nimb e pictat în cer; o scară rezemată pe pămînt se sprijină pe marginea acestuia. Dreptii, ajutați de îngeri în zbor, urcă cu greutate treptele; iar păcătoșii cad ori sînt precipitați în iadul care-i așteaptă. În trapeza de la Lavra, Cristos ține un rotulus cu inscripție; diavoli trag pe păcătoși și-i răstoarnă. În cer se văd numeroși îngeri, în zbor, cu mâinile învelite de mantie. Lîngă scară au fost zugrăvite portretul lui Ioan Climax și ale-goria morții cu coasa în mînă. Tot așa sînt compuse și scenele din Dionysiu și Diochiariu. La Mistra tema nu este ilustrată. În Țara Românească o aflăm în biserica mare a minăstirii Hurezu, pe arcele cele mari ale bolții pronaosului, lîngă scara lui Iacov și viața proorocului Ilie.

Vămile văzduhului se leagă de legende populare. Sînt pictate în Moldova (în relație cu judecata din urmă) pe zidurile minăstirilor Humor, Voroneț, Moldovița și Arbore. Vedem un turn cu scară interioară și 20 de platforme descoperite (palier). Îngeri și diavoli sînt de gardă la fiecare etaj. Sufletele nu pot ajunge la cer, după judecată,

* E. Mâle. *L'art religieux du XII^e siècle en France.*

decit trecind prin aceste «vămi». La fiecare etaj, arată hirtiiile cu drepturile lor și acestea sînt controlate de ingeri. Diavolilor li se strecoară bani, pentru a-i face mai îngăduitori. De aceea se și pun monede în miinile morților.

Ctitorii

Cea din urmă temă importantă din decorul pictat al pronaosului este aceea a ctitorilor. Aceștia au fost cinstiți în decursul secolelor și li s-au pictat portretele pe pereții monumentului pe care l-au înălțat. La origine, au figurat în picioare și în costum de ceremonie, în absida principală, pe boltă, purtînd în mîini chivotul, imagine redusă a bisericii. Așa se vîd la Roma, începînd din sec. V. În arta bizantină și orientală, împărații ctitori apar pe peretele emiciclului, încadrați de principalii demnitari ai curții, ca la San Vitale, în Ravenna. Friza de aci, care cuprinde pe Justinian și Teodora, a rămas pe drept cuvînt celebră. La Sf. Dumitru din Salonic, ctitorii sînt zugrăviți alături de hrumul bisericii. Fiîndcă erau în viață, capetele le sînt înconjurate de nimburi pătrate. La Parenzo sînt zugrăviți tot în absidă. La Mistra, Teodor Paleologul, principe care a îmbrăcat veșmintul călugăresc, ne întîmpină în paraclisul de la nord-vest, dedesubtul unui grup de prooroci și de patriarhi. În paraclisul Sf. Ioan, ctitorii sînt pe peretele de miazăzi, în naos, și anume pe latura de apus a monumentului. La Monreale, Wilhelm al II-lea închină biserica Mariei; mîna lui Dumnezeu îl binecuvîntează, și doi ingeri în zbor plutesc în cerul compoziției.

În Serbia, ctitorii iau loc în naos: iar la muntele Athos ajung în exonartex, cum îi vedem la Diochiariu. În nartex sînt și în Bulgaria, la Boiana. (Sebastokratorul Kaloian și soția sa Desislava.) La Kahrié-Djami, în sec. XIV, Teodor Metochitul e înfățișat într-un timpan deasupra porții de răsărit a nartexului. Aceasta potrivit unei vechi tradiții constantinopolitane, pe care o aflăm la Sf. Sofia, unde împăratul se închină în «proskinesis» lui Cristos stînd pe tron și ținînd în mîini evanghelia. În Transilvania, portretele ctitorilor ocupă locuri diferite. La Streiu, întemeietorul bisericii e înfățișat în genunchi și în costum de cruciat, în ultima zonă a emiciclului (absida principală). Într-alte monumente din sec. XIV și XV (în sudul Transilvaniei), ctitorii sînt în pronaos. Așa-i vedem la Streiu-Sîn-Giorgiu, Ribița, Crișcior și aiurea.

În Țara Românească, la biserica domnească din Argeș, principele întemeietor, în costum apusean, se închină lui Cristos, pe timpanul de deasupra ușii de intrare. Locul pe care-l ocupă și compoziția amintesc exemplele din Sf. Sofia și Kahrié-Djami. Pe ultima zonă a peretelui de apus, în naos, la dreapta ușii, principele Radu și principesa Ana țin în mîini modelul bisericii. Cristos, bust, din ușile cerului îi binecuvîntează. Pictura, restaurată în sec. XVIII, reproduce o compoziție mai veche. În schitul Cetățuia, zis al lui Negru Vodă, sînt zugrăvite portretele domnitorului Nicolae Alexandru Basarab și al soției sale Clara (pe peretele de apus al interiorului). În biserica cea mare a Coziei, ctitorii se vîd, la apus, în ultima zonă a naosului. Principele Mircea și fiul său Mihail coregent sînt înfățișați în fața Mariei stînd pe tron și purtînd pe Isus pe genunchiul stîng. Aceasta la stînga ușii de intrare; la dreapta, Șerban Cantacuzino, Drăghici Cantacuzino, Păuna, Andreiana și Maria, soții de boieri, alături de o fetiță, formează o friză. La Snagov, ctitorii sînt în naos (principele Neagoe Basarab cu fiul său

Teodosie, Mircea Ciobanul, Petre, Mircea, Radu și principesa Chiajna). Biserica din Stănești (a vechiului cimitir) păstrează, în naos, frumoase portrete de ctitori: banul Mogoș și soția lui, cu ochii la cer, unde e pictat Cristos (bust). Trei serii de ctitori sînt în pronaos: banul Mogoș și Mogoș spătarul, la apus; în colțul de nord-vest, logofătul Giura și soția lui Vilaja, Maria, fiica cea mare a lor și patru copii mai mici. Portretele lui Giura și ale familiei sale prezintă însușiri deosebite de ordin pictural și interesează din punct de vedere al prezentării. Sînt înfățișate, în adevăr, în veșminte luxoase de curte și după moda curții din Praga a împăratului Maximilian (sec. XV și primii ani sec. XVI). Sînt concepute și zugrăvite într-un spirit liber, diferit de acela al hieratismului bisericesc.

Mai toate monumentele din Țara Românească, decorate în sec. XV, XVI și XVII, rezervă temei un loc important, în pronaos. Frize, încadrînd uneori pînă la aproape 40 de figuri, se vîd la Ciuturoaia, Bistrița, Brădeștii-Bătrîni, Surpatele și minăstirea Hurezu. Tradiția s-a păstrat pînă tîrziu, în sec. XVIII și XIX, cînd în afară de principii și boieri, întîlnim negustori și țărani. În sec. XVII, în biserici cantacuzienești și brâncovenești, la Filipeștii de Pădure și Hurezu, de pildă, ne întîmpină și portrete de meșteri, arhitecți, sculptori și pictori, și auto-portrete ale acestora, cum e cazul renumitului zugrav Pirvu Mutu și al ucenicilor săi.

În Transilvania și Țara Românească, ctitorii, în costume de paradă, sînt înfățișați în legătură cu ceremonii de curte. Urmînd tradiții bizantine și înriuriți, în parte, de Apus, țin în mîini și prezintă, în chip solemn, chivotul bisericii lui Cristos care îi binecuvîntează, sau Mariei. Ceremonia se inspiră din moda curților domnești și are mai mult un caracter lumesc de paradă. Portretele trăiesc ca atare și sînt menite să veșnicească pe cei ce au înălțat monumentul sau au făcut daruri importante acestuia. În Moldova ne aflăm în fața unei alte concepții, cu rădăcini în cele mai vechi vremuri. Tema poartă numele de « prezentare » și constă în introducerea și recomandarea credinciosului în fața zeului. O divinitate secundară, de obicei zeul protector al credinciosului, uneori două divinități, înfățișează pe acesta zeului principal, care-i primește stînd pe tron și purtînd pe cap tiara. Așa se vîd în Mesopotamia, la Suza, pe la jumătatea celui de-al III-lea mileniu înainte de era noastră. În Apus, pe o icoană destinată să împodobească altarul, împăratul și soția sa, așternuți la pămînt în fața lui Cristos, abia îndrăznind să-i sărute picioarele. (Icoana e în muzeul Cluny din Paris și datează din sec. XI.) Pe ușa, zisă roșie, a catedralei Notre-Dame din Paris, regele Ludovic și soția sa Margareta stau îngenunchați în fața Mariei pe tron. În catedralele din Chartres și Bourges, donatorii sînt pictați pe vitralii, avînd în mîini mistria, ciocanul, pieptenele de dărăcit lina, lopata de brutar și cuțitul de măcelar (donatorii erau membrii unor corporații de meșteșugari).

În biserica Spas Neredița (regiunea Novgorodului), întemeietorul era pictat în picioare și în mantie de catifea; purta o pălărie cu margini resfrînte și ținea în mîini chivotul bisericii, pe care îl înfățișa lui Cristos stînd pe tron. Imaginea amintește de aproape frizele moldovenești de ctitori. Acestea împodobesc de obicei peretele de apus al naosului și se continuă uneori la miazăzi. Cristos stînd pe tron și binecuvîntînd, primește chivotul de aur pe care întemeietorul, stînd în picioare și « prezentat » de Maria sau de sfîntul-hram al bisericii, i-l oferă. Familia ctitorului se înșiră în ordine îndărătul sau după principele, cap al ei; în costume bogate de curte; cu coroane pe cap și cu mîinile în rugăciune.

Scena se petrece în ceruri, potrivit concepției asiatice și orientale creștine. Exemple frumoase avem în bisericile lui Ștefan cel Mare și din sec. XVI. Uneori, aflăm figuri realizate cu un deosebit simț de observație. Așa este logofătul Tăutu la Bălinești. Opere caracteristice, izvorite din aceeași concepție, împodobesc manuscrite. Cităm portretul lui Ștefan cel Mare din evangheliarul de la Humor.

Portretele de ctitori încep să dispară cu vremea. Interesant că nu aflăm portrete ctitorești în bisericile Maramureșului.

Portretul chiriarbului

În istoria artei creștine, ierarhii eparhioți sînt pictați, aproape exclusiv, în calitate de ctitori. Am citat exemple din Roma și Ravenna. Altele ne întîmpină la Mistra, Muntele Athos, Țara Românească și Moldova. În Țara Românească, portretul mitropolitului Ștefan se vede în Oltenia, la partea superioară a tîmplei din Râmești, în Moldova, acelea ale mitropolitului Grigorie Roșca, pe zidul de miazăzi al bisericii minăstirești din Voroneț, și al mitropolitului Gheorghe Movilă în pronaosul minăstirii Sucevița.

Ierarhii, zugrăviți, în calitatea lor de întîistătători ai eparhiei, nu apar pe zidurile bisericilor decît în cursul celei de-a doua jumătăți a sec. XVI, sau numai la începutul celui următor. În rare exemple fiindcă o tradiție nu pare a se fi hotărît decît în a doua jumătate a sec. XVIII. În această calitate, ierarhul eparhiot e infățișat în mantie și camilafcă sau saccos și mitră, pe peretele de apus al pronaosului, la dreapta ori stînga intrării. Fiind o lucrare executată în cursul păstoriei, oferă, în principiu, prilejul unui portret intemeiat pe observația și studiul personajului.

Nu socotim fără folos să lămurim un fapt. Portretul episcopului eparhiot atestă împlinirea regulilor canonice cerute de ființa unei biserici, și aprobarea picturii murale.

Arhanghelii păzitori

Capetele arcului cel mare de la apus al naosului sînt rezervate în monumentele de tradiție bizantină portretelor în picioare a doi « arhangheli păzitori ». Îi vedem pe unul la miazănoapte și pe celălalt la miazăzi în zona inferioară a decorului. Poartă în mîini spadă sau rotuli cu inscripție. Pe acela din mîinile arhanghelului Mihail citim de obicei cuvintele următoare: « Sînt ostașul lui Dumnezeu și înarmat cu spadă. Cine intră aci cu sfială, e apărat, păzit, oblăduit și luat în seamă; iar cei ce intră fără inimă curată, îi izbesc fără milă cu spada aceasta ». Pe pergamentul lui Gavril sînt scrise alte cuvinte: « Scriu cu pana tot ce e înlăuntru celor ce intră aci; port grijă celor buni, dar nimicesc iute pe cei răi ». Arhangheli păzesc intrarea în naos. Amintim că, la origine, aci era « sfiinta masă », înălțată deasupra mormintului mucenicului căruia îi era închinat monumentul, sau cuprinzînd moaște; amintind, în același timp, mormîntul lui Cristos. Tot aci se săvîrșeau actele solemne și tainele liturghiei.

Intrarea în pronaos este împodobită în marea majoritate a monumentelor de tradiție bizantină și orientală cu o scenă deosebit de interesantă și curioasă: « Sf. Zosima, pustnic, împărtășește pe Sf. Maria

Egipteanca înainte de moartea ei». Un manuscris medieval bizantin (Supl. grec. nr. 1276 din Biblioteca Națională din Paris) e împodobit cu o miniatură executată în sec. XII și, după toate semnele, copiată sau inspirată dintr-o lucrare cu mult mai veche. Zosima înveșmântat în felon are în față pe Maria Egipteanca, cu trupul acoperit numai la mijloc de mantie; slăbită de post și în ceasurile din urmă ale vieții. Cu ajutorul unei bucăți de trestie îi dă să bea, din potir, « sfântul singe ». Într-un paraclis vecin cu biserica din Queledjlar din Capadocia, Zosima poartă epitrahilul (sfânta n-are acoperit decit mijlocul trupului). Zosima o împărtășește cu lingurița (labis). Aproape la fel e înfățișată scena și la Toqale-Kilissé. La Sf. Nicolae domnesc din Argeș, tema, pictată în sec. XIV, împodobește glaful ușii de intrare. La Snagov, în biserica domnească de la Argeș și în multe biserici din Țara Românească și Moldova, scena apare în cadrul ușii de intrare; mai rar în glaful unei ferestre a pronaosului.

Tema se leagă de judecata din urmă pictată, în anumite vremuri și monumente, pe peretele de apus al nartexului; pe acela de răsărit al exonartexului, în biserici din sec. XVI și XVII, cu deosebire. Înțelesul reprezentării subliniază bunătatea lui Dumnezeu, puțința de a dobîndi iertare chiar pentru păcate grele, prin căință sinceră și suferință, și necesitatea mărturisirii păcatelor și împărtășirii, înaintea morții.





EXONARTEXUL

Nevoile cultului și înmulțirea credincioșilor au dus la lărgirea nartexului iar în sec. XVI, la adăugirea unui al doilea nartex. Din pricina aceasta, suprafețele de pictat au crescut. A urmat înmulțirea temelor. Inspirându-se din tradiția romanică a Apusului, Balcanii au introdus obiceiul decorării zidurilor exterioare ale monumentului. În sec. XIV, cum se vede la monumente de pe lacul Prespa și în Transilvania, numai pe zidul de apus sînt picturi. În Moldova, acestea se ivesc, din a doua jumătate a secolului următor, în fridele de sub streșină. La Bălinești, portrete de sfinți coboară în zona inferioară, sub fride; iar în sec. XVI, suprafața zidurilor este decorată de sus pînă jos, cuprinzînd și cilindrul cupolei. Procedul trece apoi și în Țara Românească. Trebuie admisă și înfrurirea monumentelor rusești decorate la exterior cu sculpturi și reliefuri, în plin ev mediu, după modelul Orientului asiatic*.

Decoratorii au făcut apel întii la vechiul testament. Cunoaștem predilecția artei creștine primitive și artei medievale pentru acest domeniu. În Transilvania, Maramureșul l-a îmbrățișat cu precădere, și a transmis tradiția aceasta Moldovei. Muntele Athos, la rîndul lui, a făcut un loc larg temelor vechiului testament.

S-au ilustrat primele capitole din geneză; în țările române, probabil și sub înfrurirea manuscriselor ilustrate apusene sau influențate de Apus. În Nordul Transilvaniei și în Maramureș apar pe bolțile naosului și pronaosului; acoperă pereții naosului unde lasă un loc redus scenelor evanghelice. În Moldova, scenele din geneză împodobesc zona superioară a zidului de miazăzi, în dreptul nartexului. Către sfîrșitul sec. XVI și începutul celui următor, pătrund în interiorul bisericii. Iar în biserica minăstirii Sucevița, scene din exod decorează bolta odăii mormintelor. În Țara Românească, scenele din geneză nu lipsesc din tînda sau exonartexul monumentelor din acest secol. Un ansamblu bogat și legat de teme din vechiul testament se vede realizat la San Marco din Veneția, unde datează din sec. XIII și este opera unor mozaiști greci, sau venețieni de educație bizantină; înfrunți însă și de Apus.

Din vechiul testament, un izvor a fost mult folosit. E vorba de psalmi, din care s-au scris la început texte (în monumentele primitive ale lumii creștine), și s-au ilustrat scene începînd din epoca paleocreștină pînă în sec. XIX, în arta bizantină, orientală și apuseană.

Psalmii liturgici sînt recitați la vecernie și utrenie, și în timpul liturghiilor. Așa sînt psalmii 102 și 135 (typika) executați duminica și în sărbătorile mari la începutul liturghiei catecumenilor. Psalmul 50 se recită la utrenie, după evanghelie, înaintea canoanelor lui Cosma din Maiuma și Ion Damaschinul. E cuprins și în slujba proscomidiei. La vecernii și privegheri, la litie, se citesc psalmii 3, 33, 37, 62, 87, 102 și 142. Psalmii 134 și 135 formează polyeleul, care se cîntă la privegheri în ajunul praznicilor mari. Alți psalmi intră în compunerea ceremoniilor tîrnosirii de biserică, înmormintării etc.

Au fost ilustrați în arta creștină încă din primele secole. Vedem astfel în mausoleul Gallei Placidia la Ravenna, în scena bunului păstor, psalmul 22. Pe fondul albastru de azur, într-o livadă cu pomi înclinați de vîntul serii, Cristos, bunul păstor, tînăr, fără barbă și elegant drapat în veșmint de purpură și aur, stă jos la poalele unui deal. Mina lui stingă se sprijină pe o cirjă împodobită cu o cruce; cu mina dreaptă

* Pentru a evita confuzii, folosim termenul de pereți cînd e vorba de interiorul bisericii; zidurile sînt la exteriorul monumentului.

mîngie o oaie. Alte cinci oi îl privesc. Mozaicul absidal de la Santi Cosma e Damiano este inspirat la rîndul său din psalmul 23.

În sec. XIV, în biserica din Lesnovo, în Serbia, David cu coroană pe capul înconjurat de nimb, cîntă din harpă. Un personaj feminin, drapat în marforion și cu nimb, îi însoțește cîntecul bătînd într-o tobă cilindrică. Nouă dansatori joacă o horă. Sînt cu capul gol și poartă tunici scurte cu mînici strîmte, pantaloni și sandale. Doi cite doi înlănțuesc mîinile, pe dinainte, pe pieptul unui al treilea. Pictorul s-a inspirat din psalmul 149. Din psalmul 89, care cuprinde rugăciunea lui Moise, a izvorit o altă scenă frumoasă zugrăvită pe pereții aceluiași monument. Moise, bogat înveșmîntat într-o tunică largă împodobită cu mărgăritare și cu o mantie pe deasupra acesteia, contemplă cerul din înălțimea unui deal cu creștetul în chip de trepte de scară. Mîinile lui schițează un gest de orator. Doisprezece bătrîni, drapei în toge și cu capul nîmbat ca și el, țin mîinile în sus ca și cum ar aclama pe cineva sau s-ar ruga. La Diochiariu, la Muntele Athos, este ilustrat psalmul 148, într-o cupolă a exonartexului. Cristos Pantocrator încadrat în «întreita lumină necreată» stă pe arcul cerului, înconjurat de puterile cerești. Într-un cerc exterior acestuia, soarele, luna și simbolurile evangheliștilor, inscripții liturgice și portretele lui Vasile cel Mare, Atanasie Grigore de la Nazians și Ioan Gură de Aur, ilustrează psalmul 149. La Portaitissa (Lavra Sf. Atanasie), pictorul s-a inspirat din psalmii 148 și 149. Pe cupola nartexului, regele David, muzicanti cu fluiere liturgice și țitere, leviți purtînd pe umeri o biserică cu cupole, și un mare număr de dansatori; patru dintre aceștia dănuiesc plini de avînt și ritmează pașii bătînd din mîini. Numeroase animale zburdă pe coaste și la poale de munți.

În Țara Românească e ilustrată, în nartexul bisericii cimitirului din Stănești (Vilcea), cînta lui David: arhanghelul Rafael ridică spada deasupra capului acestuia împodobit cu coroana regală. Un serafim arată mai departe un cap tăiat așezat pe o pinzătură roșie. Proorocul Nathan se vede în primul plan. Pictorul s-a inspirat din psalmul 50, zis al pocăinței, care se recită la privegheri, în slujba litiei (oficiată în nartex). Descoperim și idei din paralipomena (10, 1—4). În biserici din nordul Moldovei (prima jumătate ori mijlocul sec. XV) aceeași temă apare, tot în nartex, pe peretele de miazăzi. E vorba de o tradiție maramureșeană, care se poate urmări în decorul bisericilor de lemn.

În biserica minăstirii Sucevița (sfîrșitul sec. XVI), în bolta ferestrei de miazăzi a naosului, o scenă bine păstrată și armonios colorată ilustrează pasaje din psalmii 16 și 46. Cristos e înveșmîntat în costum de războinic cu spada în mină. În bolta ferestrei de miazănoapte (a naosului), pictorul s-a inspirat din psalmul 48 pentru a zugrăvi cetatea lui Dumnezeu. Cadrul ușii naosului e împodobit, la rîndul lui, cu portretul lui Cristos închis într-un nimb ovoid. Ține sulul legii în mină și binecuvîntează. Deasupra capului său e zugrăvit porumbelul inchi-puind Sf. Duh; iar în partea inferioară a imaginii, mina lui Dumnezeu cu sufletele «dreptilor». Doi îngeri au deasupra capetelor soarele și luna. O inscripție dă cuvinte din geneză. Scena este însă inspirată din psalmul 103.

În minăstirea Cetățuia (a doua jumătate a sec. XVII), meșterii au ilustrat psalmii 140 și 105. Cristos a zugrăvit pe arcul cerului înconjurat de «întreita lumină necreată». Simbolurile evangheliștilor și puterile cerești îl încadrează. Dedesubt, vedem două scene pline de viață, care pun în lumină măreția creației. Mulțime de oameni se roagă, iar alții dănuiesc. În biserica cea mare a minăstirii Hurezu, în monu-

mente transilvane din sec. XVIII și în multe biserici din Țara Românească, din aceeași vreme, pe bolțile tindei sau la partea superioară a pereților, regăsim ilustrația psalmului 148.

Psaltirile ilustrate nu lipseau în cursul evului mediu din casa ori din mâinile credincioșilor care puteau să și le procure. Suveranii, marii dregători și minăstirile posedau exemplare luxoase. Cîteva din acestea, opere datorite unor mari artiști, ne-au rămas pînă astăzi. Cităm psaltirea nr. 139 din Biblioteca Națională de la Paris, capodoperă datată din sec. X. Psaltirile zise Chloudov, o serie întregă; psaltirea minăstirii Pantocrator de la Athos cuprinde ilustrații numeroase și de deosebită valoare artistică. Formează un izvor extrem de prețios și prezintă un repertoriu de teme și exemple, pe care nu-l poate lăsa deoparte nici un pictor bisericesc. În Moldova o psaltire frumos ilustrată este opera mitropolitului Anastasie Crimca (primii ani ai sec. XVII) și se află în minăstirea Dragomirna.

Poezia liturgică

Poezia liturgică impresionează datorită valorii ei literare și, pusă în lumină de muzicanții bizantini și orientali, a inspirat numeroși pictori decoratori din toate vremurile. Trisaghionul sau imnul serafimilor este menționat în texte încă din sec. V. Se cîntă înainte de citirea apostolului, și face parte din ritualul înmormîntării.

În Bulgaria, în biserică din Perustița, «mielul», simbol al lui Cristos, e încadrat de îngeri și de animale apocaliptice. E socotit ca una din cele mai vechi figuri ale imnului serafimilor. La Sf. Sofia din Kiev, crucea e în centrul compoziției. Doi îngeri cu orarul încrucișat și patru serafimi o încadrează, laolaltă cu simbolurile evangheliștilor. În paraclisul nr. 6 de la Guereme, pe bolta absidei centrale, Maria stă între doi îngeri. Unul dintre aceștia înalță un stindard pe care sînt scrise cuvintele «sfînt, sfînt, sfînt». La Toqale-Kilisse, trisaghionul este ilustrat la proscomidie. La Niceea, în biserică Adormirii Maicii Domnului (primii ani ai sec. XV), au fost zugrăviți, pe arcul triumfal, doi îngeri cu ripide pe care se citește trisaghionul. La Neredici, la sfîrșitul sec. XII, trisaghionul este pictat lingă tronul hetimasiei, alături de doi heruvimi și de portretul «celui vechi de zile».

La Popăuți, în Moldova, doisprezece serafimi cu ripide împodobesc bolta absidei principale: ilustrează trisaghionul. Scena cea mai frumoasă și mai bine păstrată se vedea, pînă acum cîteva ani, pe bolta exonartexului minăstirii Probota din Moldova. Data din anul 1529. «Cel vechi de zile» e aclamat de serafimi și de heruvimi. La Dobrovăț, Voroneț, Neamțu și Sf. Ilie, imnul este ilustrat pe bolta absidei principale.

La Mistra, în mitropolie, pe un timpan din diaconicon, pictorul a zugrăvit rugăciunea secretă care precedă trisaghionul. La Dečani, în Serbia, serafimi înconjură crucea, lancea și buretele. Exemplul datează din veacul al XIV-lea și trebuie socotit la originea scenelor zugrăvite în Țara Românească, la sfîrșitul sec. XVI și XVII.

Imnul heruvimilor e ilustrat în scenele liturghiei. Un al treilea imn important, executat la începutul liturghiei catecumenilor, este «Monogenis», «Unule născut . . .», cîntare care datează, se pare, din sec. VI. A inspirat, între alții, pe meșterul din minăstirea Sucevița, care l-a înfățișat în bolta ferestrei de miazăzi a naosului. «Cel vechi de zile», încadrat de îngeri și de serafimi, planează deasupra chipului

lui Isus Emanuel, pe a cărui mină dreaptă se înalță porumbelul Sf. Duh. La partea inferioară a compoziției se vede «Pietă». O inscripție de cuvintele imnului «Unule născut» în slava bisericească.

Melosul din ajunul Crăciunului

Face parte din slujba utreniei. Ciobanul care cîntă din fluiet e inspirat din cîtece liturgice. Se vedea și în bazilica Sf. Apostoli din Constantinopol (descrierea lui Constantin din Rhodos). Este pictat în Capodocia, la Guereme. La Sf. Luca în Focida (Grecia) un cioban, ușor întors către înger și cu picioarele încrucișate, ține cu amîndouă miinile fluietul pe care l-a deslipit de buze.

Motivul a călătorit, în arta bizantină, de-a lungul veacurilor. Îl găsim în Serbia, la Gradač și Arilje; la Mistra și la muntele Athos. A inspirat scene idilice în multe monumente din lumea bizantină, în Balcani și țările române.

Stihirea de Crăciun

E un tropar ale cărui cuvinte sînt scrise în scena nașterii pictată în biserica Brontochion, la Mistra. Aci, Maria așezată în capul oaselor se sprijină pe iesle în dreptul capului lui Isus. Vedem steaua, vestirea păstorilor, îngerii care cîntă, sosirea magilor și baia copilului. Compoziția cuprinde o a doua scenă în care Maria stă pe scaun și poartă pe Cristos. La spatele ei este Iosif; iar în față, un înger și magii cu darurile lor. La Gradač, în Serbia, sfîrșitul troparului e scris lingă chipul Elisabetei cu Ioan botezătorul în brațe.

Stihirea de Crăciun a inspirat numeroase compoziții, picturi murale și icoane, care o ilustrează în chip aproape literal; nașterea este pictată alături de închinarea magilor. Așa este la Vatopedi, în Muntele Athos. Maria e culcată lingă iesle; vestirea îngerilor și ciobanul care cîntă din fluiet sînt în peisaj cu copaci. Îngerii cîntă în ceruri, unde vedem și steaua, iar închinarea magilor e alăturată nașterii. În catoliconul Lavrei, aflăm aceleași elemente, însă închinarea magilor este înlocuită cu sosirea lor; Maria stă pe scaun, iar ciobanul care cîntă din fluiet apare în dreapta scenei. La Kutlumus (Athos), magii vin din dreapta; e pictată și baia copilului. La Studenița, în Serbia, din scena stihirii lipsesc magii; iar Maria ține în brațe pe Cristos și-l sărută în pragul peșterii; îngerii cîntă. Se vede și vestirea îngerilor, și baia copilului. Un înger a pătruns în peșteră; e pictat în genunchi lingă iesle. În minăstirea Diochiaru, tema e mult dezvoltată și «larg» pictată. În peisaj muntos, ciobanii și magii cu darurile lor sînt în fața Mariei care stă pe un tron de aur și își poartă fiul în brațe. Personificări, pămîntul țînînd peștera, pustiul cu ieslea pe brațe, sînt în genunchi lingă tron. La partea inferioară a compoziției, episcopi și sfinți cinstesc cîntînd pe Maria. La Ziča, în Serbia, medalionul Mariei stînd pe tron și purtîndu-și fiul e înconjurat de îngeri care cîntă, de ciobani, magi, episcopi și numeroase alte persoane. Dedesubtul medalionului și în primul plan sînt pictate personificările pămîntului și pustiului. La Kremikovci, în Bulgaria, pămîntul în genunchi înalță pe brațe o stîncă imensă în coasta căreia se vede gura peșterii; iar pustiul poartă pe spate ieslele. Magii sînt urmași de episcopi și, în dreapta, numeroase persoane, ciobani se pare, apar cu sarici în spate.

Cîntecele de Crăciun

Au fost ilustrate în multe monumente bizantine și orientale. În trapeza de la Chilandari (Athos), de pildă, unde Maria stînd jos și pîrtînd pe Cristos e zugrăvită sub cercul cerului și încadrată de un nimb mare de lumină. În ceruri cîntă îngerii. Mai jos, pe pămînt, magii bogat înveșmîntați, aduc darurile. Ciobani, patriarhi și regi se închină Mariei. Tema e pictată și în transeptul de la Dionysiu; iar în trapeza acestei minăstiri, dedesubtul portretului lui Ioan (botezătorul), Maria stă pe un tron de aur cu fiul ei în brațe. În ceruri îngerii «slavoslovesc»; jos, pe pămînt, episcopi și regi încadrează tronul. Vedem și personificările pustiului și pămîntului.

Imnul de laudă (megalynarul) al fecioarei Maria

E un tropar ce se cîntă, în liturghia lui Ioan Gură de Aur, după «ekfonisul epiclesei».

În sec. XIV, în biserica domnească de la Argeș, Maria, pe tron, ține pe Isus pe genunchi. Compoziția cuprinde și portretele lui Ioan Gură de Aur și Nicolae, precum și ale arhanghelilor Mihail și Gavril. E zugrăvită în bolta absidei principale. O inscripție dă cuvintele imnului; iar ekfonisul epiclesei se citește, în ultimul registru, pe pergamentul episcopului zugrăvit în dreapta lui Grigore din Nazianz. În biserica cimitirului din Stănești (Vilcea), monument din sec. XV, restaurat în prima jumătate a secolului următor, Maria rugătoare e pictată bust în bolta absidei principale. Inscripția este cea de la Argeș.

La praznicele împărătești, imnul de laudă este urmat de un «irmos» (din odă a 9-a). La praznicul bunevestiri, irmos-ul odei a 9-a cuprinde alte cuvinte.

Imnurile de laudă închinete Mariei au fost ilustrate, de-a lungul secolelor, în țările de tradiție bizantină și orientală. Meșterii au introdus uneori motive noi și din această pricină scenele nu sînt ușor de identificat. La Athos și în țările române, vedem însă des pictată, cu deosebire pe bolta pronaosului, pe Maria rugătoare cu Cristos zugrăvit într-un medalion. O înconjură îngeri și serafimi. În pandantivii calotei sau în jurul acesteia aflăm portrete de sfinți melozi (Mitrofan, Cosma din Maiuma, Teofan, Iosif, Iacon Damaschinul ori alții). Picturile murale din minăstirea Sucevița și monumente moldovenești din sec. XVII cuprind numeroase alte exemple.

O scenă din Molivoklisia, la Athos, ilustrează textul primului tropar. Maria stă pe tron și ține pe Cristos pe genunchiul stîng. Îngeri, prooroci, episcopi și sfinți o încadrează. La spatele ei, în planul din fund, e zugrăvită o biserică cu mai multe cupole într-o grădină cu numeroși copaci. Regăsim compoziția în Moldova, la începutul sec. XVI, pe bolta nartexului, în minăstirea Humor. În centru, Maria rugătoare cu Cristos la pieptul ei e înconjurată de îngeri și de arhangheli care se țin de mîini și par a dănuți în jurul ei (dans liturgic). Într-un al doilea cerc dănuiesc prooroci; le zboară mantiiile, la spate, atît e de vie mișcarea lor. În spații triunghiulare și la extremitățile compoziției ne întîmpină portrete de melozi pictați pe fonduri arhitecturale. Poartă rotuli pe care sînt scrise cuvinte din imnurile închinete Mariei. La

Vatra Moldoviței, compoziția cuprinde aceleași elemente. În minăstirea Hurezu, din Țara Românească, tema apare pe o calotă. Maria stă pe tron cu Cristos în brațe. În jurul medalionului care o încadrează, sînt scrise în grecește cuvintele « De tine se bucură . . . ». Trei arhangheli cu monogramul lui Cristos în mîini, îngeri, sfinți, cuvioși și « drepti » încadrează compoziția. Se îndreaptă cu toții către poarta unei cetăți în interiorul căreia se vede biserica sfințită și grădina minunată.

Sfinții melozi

Cultura grecească, arta, literile și filozofia antică au stat la baza educației cugetătorilor și artiștilor creștini din epoca patristică. Renașterea bizantină are drept izvor principal « reîntoarcerea la antichitate ». Scriitorii mari, arhitecții, sculptorii, pictorii, poeții și muzicanții au fost prețuiți în cel mai înalt grad. Filozofii greci erau citați și studiați. Portretele lor apar pe pereții monumentelor de tradiție bizantină în sec. XVI, XVII și mai tîrziu. Le aflăm în arta apuseană, cu două sau trei sute de ani mai înainte, în sculptura monumentală, în pictura de sticlă (vitrallii) și în miniaturi. În chip firesc, cugetătorii, scriitorii, poeții și artiștii s-au bucurat, la rîndul lor, de multă prețuire. Biserica a înscris printre sfinți un mare număr dintre aceștia, la Bizanț, în Orient și în Apus. Le vedem portretele în majoritatea monumentelor de tradiție bizantină; iar în țările române pînă tîrziu, în veacul XVIII și prima jumătate a celui următor. Poezia, strîns legată de muzică în antichitate și la Bizanț, a dat bisericii un mare număr de opere care au trecut în liturghii. Poartă numele de « faceri »; iar autorii lor sînt melozii. « Sfinții melozi » sînt citați în Erminia de la Athos: Gherman patriarhul, Sofronie din Ierusalim, Filotei patriarhul, Andrei din Creta, Ioan evanghelistul, Gheorghe din Nicomidia, Metodie patriarhul, Ciprian, Anatolie, Ioan Damaschinul, Cosma, Iosif, Teofan, Vizantie, Ștefan Aghiopolitul, Gheorghe din Sicilia, Simion, Arsenic, Efrem din Karia, Andrei « Pyrrhos », Teodor Studitul, Romanos melodul, Serghie, Leon arhiepiscopul, Leon « maistor » (arhitect), Vasile Pigritoul, Cristofor Protasicitis, Iustin, Nicolae, Cassiana « Dreapta » (inscrisă printre « dikaei », sfinții numiți drepti).

Ioan evanghelistul este citat ca autor a celei de-a patra evanghelii, cea mai frumoasă ca stil și formulare artistică; ca autor, de asemenea, al Apocalipsului, trecut printre cărțile canonice ale noului testament. Romanos este cel mai strălucit poet muzicant al epocii lui Justinian. I se datoresc, între numeroase opere de mare valoare, « patimile Domnului », Gherman patriarhul este autorul, după tradiție, al lucrării fundamentale de exegeză liturgică și istorie, « Istoria ecleziastică ». De fapt, i se datorește, se pare, organizarea acestei lucrări de un interes capital, alcătuită din texte din epoci diferite. Teodor Studitul, dogmatist celebru, a luminat și problema cultului icoanelor. Ioan Damaschinul (originar din Damasc, Siria) a contribuit alături de cel dintîi (călugăr din minăstirea Studion din Constantinopol), la victoria iconodulilor și înfringerea iconoclaștilor. A scris în același timp pagini rămase celebre privitoare la Maria. Serghie este, socotim, patriarhul considerat de tradiție drept autor al acatistului Maicii Domnului, adevărată compoziție simfonică bizantină, legată de evenimente istorice (asediul Constantinopolului, sec. VII, de perși conduși de regele Chosroes), și constînd dintr-un text literar cu conținut istoric, liric și de rugăciune, pus pe muzică. Aceasta cuprindea soli, recitative, coruri și părți orches-

trale. Ne-am ocupat la vreme de ilustrația acestei opere. Andrei din Creta este autorul « canonului », zis al lui Andrei Criteanul, cuprins în liturghiile din postul mare. Sofronie din Ierusalim, Cosma, Iosif, Teofan au scris cuvintele și muzica a numeroase imnuri închinare Mariei. Leon « maistor », am arătat, a fost arhitect. E trecut de tradiție printre sfinții melozi, laolaltă cu cugetătorii, poeții, muzicanții mari și dogmatiștii bisericii.

Portretele sfinților melozi au devenit, încă din sec. XVI, în arta bizantină și orientală, lucrări de serie. Anume amănunte de costum, « gluga » lui Ioan Damaschinul, de pildă, și forma bărbii, abia dacă disting un chip de altul. Unii meșteri au pictat vederi de orașe ori edificii cu ajutorul cărora să poată individualiza personajele. Este evident că și în această materie se recomandă studiul, cercetarea și coborîrea în vremi pentru a afla un prototip caracteristic și mai aproape de adevăr. Lucrarea aceasta nu s-a făcut încă.



EXTERIORUL

Arborele lui Iesai (Iesei)

Izvorul temei îl aflăm în Isaia (7, 14; 9, 5; 11, 1). Tema a fost ilustrată pentru prima dată, în Apus, înainte de sfârșitul sec. XI. Una din cele mai vechi înfățișări se păstrează în evangheliarul din Praga, numit și evangheliarul încoronării regelui Vratislav, datat de la sfârșitul acestei epoci. Lângă Isaia, stă Iesei, care poartă un pomișor. Șapte porumbește sînt pe crengi. În același chip e înfățișat arborele lui Iesei (sec. XII) pe fațada bisericii Notre-Dame-la-Grande, la Poitiers; într-o frescă din Franța și într-un evangheliar din Salzburg*. Suger, celebrul călugăr din minăstirea Saint-Denis (Paris), inspiratorul unui întreg simbolism și a unei arte medievale originale, a dezvoltat ideea și a dat temei forma definitivă. O aflăm într-un vitraliu din Chartres, copie (din 1150) a unui vitraliu din Saint Denis. Din Iesei se înalță un copac mare. Tulpina este formată din portrete de regi așezați unul deasupra celuilalt. Nu poartă nici un atribut. În creștetul copacului, tronează Maria. Dumnezeu și cele șapte porumbește ale Sf. Duh planează deasupra în văzduh. Mina lui Dumnezeu, ori un porumbel, se vede deasupra proorocilor, a căror portrete constituie crengile copacului. Iesei e înfățișat culcat pe patul său, și dormind. O lampă aprinsă apare deasupra capului lui, ca să ne arate că e noapte și că ceea ce vedem noi, el a văzut în vis.

Tema arborelui lui Iesei a izvorit dintr-o dramă liturgică celebră, care se reprezenta la Crăciun în numeroase biserici apusene. Unul după altul, proorocii vesteau venirea lui Cristos, și recitau cîte un verset din cărțile lor**. Cruciații duc tema în Orient. În 1169, pe vremea regelui Ierusalimului Amaury, mozaistul Efrem a înfățișat arborele lui Iesei în biserica din Bethleem. Îl regăsim, în Italia, sculptat pe un stîlp din catedrala din Orvieto. Compoziția scenei de aci și amănuntele se regăsesc în picturi murale de la Athos (Lavra și Diochiariu) și în bisericile moldovenești din sec. XVI (Humor, Vatra Moldoviței, Voroneț și Sf. Gheorghe din Suceava). La Orvieto și în Răsăritul bizantin, volutele sînt rînduite două cite două (16 în total). Încadrează chipurile regilor Israelului. În creștetul copacului, ingerul vine în zbor spre Maria, și-i aduce vestea cea mare. Amănuntele nu sînt aceleași toate, și nici înfățișate absolut la fel în scena de la Orvieto și în scenele răsăritene. În cea dintîi, vedem pe Sibila Eritree și pe poetul latin Vergiliu. Vergiliu a proorocit, în egloga a patra, nașterea unui copil minunat, iar Sibila Eritree, evul mediu apusean i-a atribuit o proorocie relativă la întruparea lui Cristos din Maria. Era scrisă pe sulul desfășurat din mina ei la Orvieto, și se citește și azi pe fațada domului din Sienna. Vergiliu și Sibila nu apar în înfățișările răsăritene ale arborelui lui Iesei.

Arborele lui Iesei e pictat în țările de tradiție bizantină pe suprafețe mari. Îl vedem în Moldova pe zidul exterior de miazăzi, inspirat ori luat după miniaturi apusene. În unele cazuri, volutele și întreaga dispoziție a pomului reproduc în chip evident o lucrare la orfevrărie. Pensula meșterului a indicat metalul și reflexele lui. În alte cazuri aflăm copii după lucrări de lemn. Analize amănunțite ar putea descoperi lucruri interesante.

În Erminia de la Athos, Iesei e arătat dormind. Din pieptul lui se înalță trei tulpini. Cea mai mare se îndreaptă în sus și încadrează

* E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, p. 171, n. 2.

** E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, pp. 171-172.



INGER CITIND IN
«CARTEA CEA MA-
RE» (apocalipsul Sf.
Ioan), detaliu, pictură
murală, sec. XIII (metro-
polia din Mistra). (GM)

JUDECATA DIN URMĂ, detaliu, pictură murală, sec. XVI (Hemor).

ISUS CRISTOS DREPTUL JUDECĂTOR, pictură murală, sec. XIV (biserica Sf. Petru și Pavel, Tirnova, Bulgaria). (Gr)



№ 44

ДІОСКОРИДІМЪ. БС

МІСТІАХСЕН

СІНІІІ-ЕТЕІА







JUDECATA DIN UR-
MĂ, pictură murală,
sec. XVI (Voroneț).

JUDECATA DIN UR-
MĂ, pictură murală, sec.
XVI/XVII (Sucevița).

JUDECATA DIN UR-
MĂ, pictură murală,
sec. XVIII (Ōci).

JUDECATA DIN UR-
MĂ, pictură murală, sec.
XVIII (Surdășii), (IDS)





FECIOARELE CUMINȚI, pictură murală, sec. XVIII (Culpin). (Av)





ACATISTUL MAICII DOMNULUI, pictură murală, sec. XVI (Humor).



ACATISTUL MAICII DOMNULUI, detaliu, pictură murală, sec.XVI (Humor).



DROIT LE 15 MAI 1858.





IMEN ÎNCHEINAT MĂRIEI, pictură murală, sec. XVIII (biserică Creplevea, București).



SCARA DREPTILOR (Climax), vieți de sfinți, pictură murală, sec.XVI (Rișca).





regii evreilor de la David pînă la Cristos. Cel dintîi e David, în miini cu o harfă; apoi Solomon și ceilalți regi cu sceptru în mînă. În creștetul copacului, nașterea lui Cristos. Printre ramuri, sînt proorocii cu suluri desfășurate în miini (pe ele ce sîtesc proorocii privitoare la Cristos). Îl privesc și-l arată cu mîna. Dedesubtul proorocilor, învățații Greciei și vrăjitorul Falaam contemplă pe Cristos și-l arată cu mîna.

În Bulgaria, tema e ilustrată pe arcele bolții naosului în biserica Sf. Petru și Pavel din Tirnovo. Proorocii sînt zugrăviți bust, doi cîte doi, unii deasupra celorlalți. Nu poartă rotuli, lipsesc filozofii. La Bovosevo se văd proorocii Moise, Aaron, Zaharia, Balaam, Sibila, Avraam, Ieremia, Solomon, Ezechiil, Iona și Ghedeon. Portretele lor sînt închise în medalioane mici, împărțite în două serii, și rînduite în jurul lui Cristos — « Cel vechi de zile » și tronul hetimasiei. Picturile datează din anul 1488. În refectoriul de la Bačkovo și în biserica Nașterii Domnului de la Arbanassi, vedem subiectul. În acest din urmă monument, patru regi — David, Solomon, Roboam și Ezechia — împodobesc tulpina principală. Proorocii sînt zugrăviți în picioare sau bust pe ramurile laterale. Solomon singur și patru prooroci țin rotuli cu inscripții. Tema este îmbogățită cu cîteva scene: asinul lui Balaam, rugul lui Moise, cei trei evrei în cuptorul de foc, nașterea și înălțarea lui Cristos și Maria. Filozofii Astacoe (sic), Solon, Protagoras, Socrate, Homer, Aristot, Plutarch, Sibila și alții doi sînt figurați la dreapta și stînga lui Iesei care doarme. Țin toți rotuli cu inscripții.

Arborele lui Iesei n-a fost pictat în Țara Românească. În Moldova, am arătat, apare în bisericile din sec. XVI pe zidul de miazăzi; la Humor este însă pictat la miazănoapte, iar în bisericile din secolul următor în interiorul monumentelor, pe un perete al nartexului. La Vatra Moldoviței aflăm ramuri multe. Încadrează figuri de prooroci, pictați în picioare în corole de flori, și scene: cei trei tineri în cuptorul de foc, asinul lui Balaam, nașterea, ispita (lui Isus), punerea pe cruce, înălțarea și Maria — izvor de viață. La Voroneț, regii formează tulpina centrală a copacului: Maria și Cristos sînt în creștet. Filozofii Aristot, Platon, Sibila, Socrate și doi alții, cu numele mai greu de citit, poartă rotuli cu inscripții. La Sf. Gheorghe din Suceava, arborele lui Iesei e aproape șters. La Sucevița e împlinit cu o friză frumoasă de « filozofi »: Astacoe, Sibila, Goliud, Porfirie, Saül, Homer, Platon, Sofocle, Aristot, Vason și Iason. Țin toți rotuli cu inscripții.

Filozofii

Formează o temă interesantă, de origine apuseană. Prezintă un număr de creștete: filozofii biblici, poeții antici, filozofii păgîni în frunte cu Aristotel și sibilele. La origine aflăm înrîurirea filozofiei arabe și evreiești înflorite în Spania și infiltrate în lumea apuseană. Arabii cunoșteau filozofia grecească. Traduseră operele principale în limba lor, în Siria și, cu deosebire, în centrul lor cultural principal Edessa. Alfarabi (sec. X) a studiat și tradus pe Porfirie, Aristotel și Platon. Ibn Sina (Avicenna) (980—1037) a adîncit metafizica lui Aristotel. În sec. XII, Ibn Rochol (Averroes), în Spania, principalul reprezentant al filozofiei arabe, Raymond, arhiepiscop de Todela, le-a tradus în limba latină operele. Filozofii arabi au fost maeștrii învățaților evrei din Spania. Printre aceștia a strălucit Moise Ben Maimon la Cordoba (1135—1204). Moștenitor al arabilor și grecilor a înriurit cugetarea lui Toma din Aquino și etica

lui Spinoza. Scolastica sec. XIII este în relație directă cu învățații arabi și evrei*.

În catalogul bibliotecii lui Constantin Mavrocordat, publicat de N. Iorga, citim înscrisă la pagina 12 sub nr. 61, O tipăritură grecească cu titlul « Operele lui Omer cu comentarii ». Aci sint cuprinse și lucrări ale filozofului Porfiric.

« Filozofii » apar în sec. XVI, în pictura țărilor de tradiție bizantină. Îi vedem zugrăviți în biserica Sf. Nicolae-Spanos, la Ianina, în Grecia. Platon poartă costum militar; Apolon are capul acoperit cu un văl brodat. Alături de aceștia, Solon, Aristotel, Plutarch, Tucidide și Filon, cu capul gol sau acoperit de o stofă. În trapeza Lavrei Sf. Atanasie, la Athos, o friză pictată la stînga și dreapta lui Iesuu sub copac, ne arată pe Cleante, Solon, Pitagora, Socrate, Homer, Aristotel, Sibila, Platon și Plutarch. Poartă tunici lungi încinse la mijloc și o pelerină sau sînt înveșmîntați ca împărați bizantini. Unii, Pitagora, de pildă, sint cu capul gol; alții poartă coroane cu mai multe ramuri. În picioare, discută și fac gesturi comentind cuvintele înscrise pe rotuli din mîinile lor.

Cea dintîi observare trebuie să privească numele de filozof dat, într-un înțeles foarte larg, unor scriitori ai antichității sau unor reformatori sociali: Apolonius, Solon, istoricul Tucidide, poetul Homer și istoricul Plutarch. În Moldova este numit filozof și Saul și, alături de acesta, Thulis (?), rege al Egiptului (?), Astacoe (?) etc. Sibilele, trecute printre filozofi, sînt înveșmîntate ca împărătesele și poartă acest nume. Prezența lui David, a lui Solomon și altor regi ai lui Israel, precum și aceea a lui Valaam vrăjitorul, complică și mai mult problema.

Cu excepția unui exemplu aflat în catedrala din Ulm (sculpturi pe strănile catedralei, datate din a doua jumătate a sec. XV), în Apus nu aflăm figurată tema filozofilor. O datorăm pătrunderii scolasticii la Muntele Athos. A fost înregistrată de lucrări grecești de istorie și exegeză și a trecut, complicată și încărcată de amănunte, în manualele de pictură. Aflăm aci și următoarele: « Șapte filozofi s-au întrunit într-o casă din Atena și au pornit o dispută foarte savantă și originală. Aceasta avea de obiect întrebările care privesc venirea pe lume a lui Cristos. S-au întrunit laolaltă Apolon, Solon, Tucidide, Platon, Plutarch, Aristotel, Chillon Philologos. Filozofii (șase la număr) au întrebat pe Apolon și l-au rugat să proorocească. Apolon a răspuns: Fecioara va naște pe Dumnezeu — « Cuvîntul nemuritor », una din cele trei ipostaze ale Dumnezeirii. Casa acestuia e Maria. Filozofii au protestat la început și apoi aprobînd au proorocit și ei venirea lui Cristos și intruparea lui ». Citim acestea, între altele, și în Erminia lui Galetowski, din Cernigov (Polonia), apărută la 1665 și tradusă, la București, în 1678**. Manualele au amestecat și elemente de folclor, cărora le datorăm complicațiile amintite. Erminia de la Athos definește chipurile și dă inscripțiile ce trebuie să figureze pe rotulii desfășurați din mîinile personajelor.

« Apolonius. Bătrîn, barbă mare, despărțită în două și un văl pe cap. Pe rotulus, inscripția: Eu vestesc într-o treime un singur Dumnezeu** domnind peste toate. Cuvîntul lui nepătruns se va zămisli în pîn-tecele unei fecioare. Asemenea unui arc din care țîșnește focul, el va

* Gustave Cohen, *La civilisation occidentale du Moyen-Age du XI^e au XV^e siècles*, pp. 225—226; Gilson, *Philosophie du Moyen-Age*; I. Bréhier, *Philosophie du Moyen-Age*.

** A. Xyngopoulos, *Messaionica mîimeia Ioanninon*, pp. 14—15; V. Grecu, *Darstellungen altheidnischer Danker und Schirfststellen in den Kirchenmalerei des Morgenlandes*.

străbate iute văzduhul; va cuprinde întregul univers plin de viață, și-l va aduce în dar tatălui său. Solon atenianul. Bătrîn, barbă rotunjită. Spune: Cînd va străbate pămîntul care se va schimba mereu, el își va făuri un trup fără prihană. Ținta neobosită a Dumnezeirii e să nimicească patimile care nu se vindecă. El va fi ținta urii unui popor necredincios. Din înălțimea unui munte, el va răbda toate de bună voie și cu blindețe. Tucidide. Părul capului care înălbește, barba în trei părți. El spune: Dumnezeu este o lumină evidentă; slavă lui. Din înțelepciunea lui răsar toate și se împlinesc într-o singură unitate. Nu există alt Dumnezeu, nici înger, nici înțelepciune, nici duh... El e singur Domnul, creatorul a tot ce există...»

Pe zidul mînăstirii Sucevița, Saul n-are rotulus cu inscripție. Goliud (?) ține însă unul în miini cu o inscripție: «La început Dumnezeu, apoi Cuvîntul, și Duhul s-a înălțat deasupra a toate». Pe rotulusul lui Porfirie citim: «Cerulea a pecetluit cu cuvintele lui Dumnezeu, și toată tîria cu Duhul gurii sale, cînd va veni». Vason (?) vestește, la rîndul lui: «Negrăit și neștiut de toate făptura»; iar Iason (?): «Va veni cu lumina negrăită și va lumina pe cei ce sînt în întuneric».

Costumele sînt interesante. La Moldovița și Voroneț filozofii poartă coroane cu cinci ramuri împodobite cu pietre, și o tunică lungă pînă la glezne, cu mîneci strîmte la incheietura mîinilor. Mărgăritare împodobesc gulerul, manșetele și marginile din față. O stofă brodată le acoperă mijlocul, iar capătul ei e aruncat pe brațul drept, amintind orarul diaconilor. Cîteodată o mantie sau o pelerină e aruncată deasupra tunicii. La Sucevița au atitudini de oratori: întrebă, răspund ori arată cuvintele de pe rotuli. Costumul lor se apropie aci de acela al marilor preoți evrei: o tunică lungă, brodată pe poale, o a doua tunică strînsă la cîngătoare și o pelerină prinsă cu agrafă la git. Mînecele celei de a doua tunică, largi, se opresc la cot. Chipurile reproduc, în genere, un singur tip: fruntea înaltă, nasul lung, ușor curmat la legătura cu fruntea, urechile mici, umerii obrajilor în relief și ochii apropiați. Par tineri, deși poartă bărbi albe mari. La Voroneț și Vatra Moldoviței sînt fără barbă sau cu barbă neagră, iar părul capului e buclat. Au fruntea mică, nasul ușor îndoit, ochii depărtați, bărbia ascuțită, și sînt brunii. Platon, la Vatra Moldoviței, are o tavă pe coroana lui și, pe aceasta, se vede un copil. La Voroneț, copilul este înlocuit cu un schelet, iar tava printr-un mormînt.

Sibillele

Se numeau astfel în antichitate, toate femeile care prooroceau, preotesele lui Apolon în special. Erau fecioare ca vestalele. Vechiul testament nu le cunoaște. În Apus, sibila este cuprinsă în *Dies irae*: «Teste David cum Sibylla». În sec. XI, XII și XIII sînt pomenite o sibilă sau două, Erithreana și Tiburtina. Cea dintîi e numită și Delfica (în Grecia), și Sibylla de la Cumes sau Cimmericiana (în Italia). În sec. XIII, proorocește judecata din urmă, iar în sec. XV e în relație cu bunavestire. În acest din urmă caz, spada pe care o poartă, de obicei, e înlocuită cu o floare. Sibila Tiburtina (din Tibur sau Tivoli) slăvește pe Maria; aceasta apare cu copilul în brațe împăratului August*.

* L. Réau, *L'Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, pp. 420—430.

Apusul cunoaște 12 sibile: Persica, Libica, Erythreana, Cumeana, Sameana, Cimmericiana, Europeana, Tiburtina, Agrippa, Delfica, Hellespontica, Frygia. Numele de sibilă, de origine necunoscută precis, însemnează proorocită ideală (*Oracolele — prezicerile — sibiline* siut opera unui evreu din Alexandria care a scris către anul 40 al erei noastre, și a întrebuințat pentru prima dată numele acesta). Sibilele sint sculptate și pictate pe marmură și piatră, table de metal și lemn; pe sticlă, pergament și pe pereți în bisericile franceze din Sens, Aix, Autun, Auxerre, Beauvais etc. Cea mai bogată ilustrație se vede, pe pergament, în ceaslovul principesei Ana, fiica lui Ludovic al XI-lea. Poartă fiecare atribute deosebite: Persica, o lampă; Libica, o făclie aprinsă, Erythreana, un trandafir alb ori un boboc de trandafir; Cumeana, ieselele de la Bethleem; Samiana (din insula Samos), un leagăn; Cimmericiana (de la Marea Neagră), un cornet în formă de biberon de alăptat; Tiburtina, o mână; Agrippa, biciul cu care a fost bătut Isus; Delfica, o coroană de spini; Hellespontica (sau Aspontiana), o cruce; Frygiana, o cruce mare de procesiune împodobită cu un stindard roșu cu benzi de aur.

Erminia de la Athos nu pomenește decit o singură sibilă, aceea din liturghia înmormintării și din *Deis irae*. Monumentele bulgărești nu arată, la fel, decit o singură sibilă, ca și picturile murale moldovenești din Humor, Moldovița, Voroneț, Sf. Gheorghe din Suceava etc. Poartă numele de împărăteasă; o coroană cu șapte ramuri fixează, pe cap, vălul ce se revarsă pe git și la spate; o tunică lungă brodată și împodobită cu mărgăritare, sandale de purpură. Poartă rotulus cu inscripție. Pe acel al sibilei din Moldovița citim cuvintele: «Dumnezeu s-a arătat celor ce nu credeau într-insul». Tot așa și la Voroneț. La Sf. Gheorghe din Suceava, pe rotulus e o altă inscripție: «Dumnezeu ni s-a înfățișat ca om și ca Dumnezeu, el care a fos la iad, și în fața căruia toți au tremurat».

Cinul

Pentru a acoperi suprafețele zidurilor exterioare ale bisericilor, într-o vreme și în regiuni în care cugetarea teologică și iconografia nu creaseră mai nici o temă, pictorii au fost nevoiți să folosească împrumuturi. Au «împrumutat» Apusului arborele lui Iesei și filozofii, alături de alte teme secundare. Și au transpus din iconografia rusească o temă bogată și de un minunat efect decorativ, numită cu cuvîntul rusesc de cin, care însemnează ordine, ierarhie. Cinul este o devoltare a temei deisis. O aflăm pe o broderie rusească din prima jumătate a sec. XV (din Serghieva Troitkaia Lavra). Isus Cristos este brodat între Maria și Ioan (botezătorul); arhanghelii Mihail și Gavril, apostolii Petre și Paul, Ioan evanghelistul și Sf. Eftimie (patronul donatorului acestei broderii) implinesc subiectul. În Moldova, tema dobîndește o înfățișare bogată și impresionantă. Cel mai vechi exemplu datează din 1529, și se vede pe zidul minăstirii Probota. Al doilea e din 1530 și împodobește minăstirea Humorului. Deisis este zugrăvită la răsărit în axa bisericii: Isus Cristos, mare preot, stă pe tron cu evanghelia deschisă în mîini, între doi îngeri care i se închină; doi arhangheli sint unul lingă Maria și celălalt lingă Ioan Botezătorul. Îngeri sint zugrăviți în fridele de la partea superioară a zidului: în mers se îndreaptă către răsărit, de la miazănoapte și miazăzi, către Isus Emmanuel, figurat în axa ferestrei. Ilustrează o proorocie a lui Miheea (5, 1—2). Ideea e împrumutată și din cuvintele evanghelistului Matei (1, 22—24).

Într-un al doilea registru, motivul central este Maria stînd pe tron și purtînd pe Isus în brațe. E încadrată de prooroci pictați în friză și îndreptîndu-se spre ea de la miazănoapte și miazăzi. Tema zugrăvită este intruparea lui Isus. În al treilea registru, cei 12 apostoli și cei 70, ucenicii lor, sînt rînduiți în friză, la stînga și dreapta temei deis, inspirată din epistola către evrei a apostolului Pavel (4, 14—15; 8, 1—3).

Chemarea apostolilor e definită, la rîndul ei, în evanghelia lui Luca (9, 51—62; 10, 1—16).

Episcopii împodobesc cel de-al patrulea registru și încadrează «sfînta năframă». În ultimele două registre vedem ucenici și pustnici: arhanghelul Mihail este în centrul frizei, la răsărit sub năframă.

Ansamblul de la Humor figurează biserica și ilustrează, aproape literal, textele evanghelice. La Vatra Moldoviței, registrul superior este împodobit cu îngeri și serafimi; în centrul frizei e «cel vechi de zile», inspirat din vedenia lui Isaia (6, 1—5).

Al doilea registru ilustrează intruparea lui Isus: proorocii se îndreaptă către Maria care poartă pruncul în brațe. Cel de-al treilea, apostolii cu rotuli închiși, evangheliștii cu cărți și episcopii cu potire în mîini. Motivul central este Isus copil pictat pe disc, acoperit cu aerul și avînd deasupra steaua. Un miel alb e zugrăvit deasupra. Al patrulea registru cuprinde o friză de mucenici ținînd în mîini fiecare o cruce mică; al cincilea, pustnici.

Al treilea exemplu de cin se vede la Voroneț. În zona superioară, Isus bunecuvîntînd înfățișează pe Dumnezeu-tatăl potrivit iconografiei bizantine; îngeri lăncieri cu monograma Cristos îl încadrează. Într-a doua zonă sînt zugrăviți serafimi. A treia ilustrează intruparea lui Cristos: Maria stînd pe tron și purtînd pe Isus formează motivul central. E încadrată de arhanghelii Mihail și Gavril și de proorocii mesianici. Printre aceștia din urmă apar Aaron și Melchisedec. În a patra zonă sînt zugrăvite simbolic jertfa lui Isus și chemarea apostolilor: în centru Isus copil, pe disc, între doi îngeri diaconi, e încadrat de cei 12 apostoli cu evanghelia în mînă sau cu suluri închise și de arhidiaconi. Pe registrul de dedesubt sînt episcopi și pustnici. Ultimul arată portrete de sfinți militari și de mucenici.

Pe zidul mînăstirii Sucevița aflăm un cin bogat și complet. Doi îngeri în zbor, medalionul «celui vechi de zile» și serafimi sînt pictați în zona superioară. Sînt ilustrate astfel vedeniile lui Daniil și Isaia (7, 9—10; 6, 1—4).

În al doilea registru, Isus Emanoil, încadrat de doi arhangheli, e centrul frizei de îngeri lăncieri cu monograma lui Cristos. Într-al treilea, vedem intruparea lui Isus. Printre prooroci, Moise înalță un medalion cu portretul Mariei rugătoare. Cel de-al patrulea registru are drept centru deis: Cristos mare preot, cu pallium și încadrat de arhangheli, ascultă rugăciunile Mariei și ale lui Ioan (botezătorul). Diaconii și apostolii (cei 12 și cei 70) întregesc ilustrația. În cel de-al cincilea registru, motivul central este Isus copil pe disc între arhangheli și serafimi. Episcopii, avînd în frunte pe Ioan Gură de Aur și Grigore din Nazianz (purtînd saccos fără mitră sau polistavrion) sînt pictați la miazănoapte și miazăzi, de o parte și de alta a motivului central. În zona penultimă vedem martiri (în frunte sînt sfinții militari Gheorghe, Procopie, Dimitrie, Teodor Tiron și Teodor Stratilat). În ultima zonă călugări încadrează pe Ioan Botezătorul inaripat, care-și poartă capul așezat pe o tîpsie de aur.

Ilustrațiile Cinului de la Arbore și Sf. Gheorghe din Suceava nu se văd bine, și nu prezintă elemente noi.

Faptele apostolilor

La Vatra Moldoviței se văd la partea superioară a zidului de mieznoapte, sub streșină, un număr de scene inspirate din activitatea apostolilor după rusaliu. Una din frizele naosului ilustrează la Matei, în Serbia, același subiect (mijlocul sec. XIV). Vieți de sfinți, zugrăvite în mai multe scene, apar pe zidurile mai multor monumente moldovenești: la Vatra Moldoviței, dedesubtul faptelor apostolilor, aceea a sf. Antonie cel Mare; la Voroneț, pe zidul de miezăzi, viața sf. Ioan de la Suceava (Ioan cel Nou); la Humor, 12 scene greu de descifrat din viața altor sfinți (la partea inferioară a zidului de mieznoapte). În minăstirea Sucevița aflăm povestită viața Sf. Pahomie. Cu 70 sau 80 de ani înainte de aceasta, s-au pictat pe zidul de apus și pe contrafortul sud-vest al bisericii din Arbore portrete și episoade din viața mai multor sfinți, printre care deosebim activitatea unui sfânt Nichita (Nichita din Remesiana, poate). Inspirate din smălțuri orientale sau rusești, sînt deosebit de interesante. Arhitecturile, peisajul, și mai ales costumele merită atenție deosebită. Portrete de bărbați și femei, cu priviri insufleteite, neliniștite și curioase, atrag luarea aminte a cercetătorului, și evocă atitudini, fizionomii și spiritul frescelor italiene din Quattrocento.

Scara dreptilor

În multe monumente moldovenești din sec. XVI a fost pictată pe o suprafață mare, cu lux de amănunte (pe zidul de mieznoapte al minăstirii Sucevița de exemplu). Tema, legată de judecata din urmă, este inspirată — cum s-a mai arătat — din scrierea lui Ioan Climax (scărarul). Pe peretele de miezăzi al bisericii Olarilor din Argeș aflăm păstrată o parte din scenă. Repictată în sec. XVIII sau în primii ani ai celui următor, înfățișează o redacție cu mult mai veche. În biserica cea mare a minăstirii Hurezului, scara lui Ion Climax este pictată pe arcele mari ale boltii, în pronaos, lângă scara lui Iacov și viața Sf. Ilie (scene inspirate din Cărțile regilor). Isus în cer primește dreptii care au ajuns în vârful scării, încadrate de îngeri în zbor și diavoli. Pe pămînt, lângă scară, e zugrăvită o biserică din care ies dreptii. Cel dintîi exemplu moldovenesc păstrat împodobește zidul de miezăzi al bisericii Sf. Ilie pe lângă Suceava. Pictura datează, sub forma de azi, din sec. XVII. Este vorba însă de o restaurare sau o repictare a unei scene din veacul al XVI-lea sau de la sfîrșitul celui anterior, de cînd datează monumentul. La Rîșca (inceputul sec. XVI) tema se prezintă în aceeași formă. Distingem și portretul lui Ioan Climax, care ține în mîini un sul desfăcut, cu inscripție ilizibilă. La Cetățuia, subiectul, rezumat, e zugrăvit în cadrul unei ferestre a exonartexului.

Sfinți călări

Apar în monumentele moldovenești din sec. XV și XVI. Tema nu-i de origine bizantină. O aflăm în Egipt, Capadocia și Italia de miezăzi. A pătruns și la Muntele Athos, unde ne întîmpină Sf. Gheorghe călare, pe peretele de apus, în trapeza de la Dionysiu. În Bulgaria sînt zugrăviți călare, pe fațada bisericii din Dragalevci, sfinții Gheorghe, Dimitrie

și Mercur. Cel dintii străpunge balaurul cu lancea. Peisajul arată un lac (marea), cetatea Beyruthului (Berit-ul), domnița pe care a mintuit-o sfîrul, și părinții ei. Sf. Dumitru izbește cu lancea un militar ale cărui trăsături amintesc pe unul din eroii naționali ai bulgarilor. Sf. Mercurie calcă în picioare pe Iulian Apostatul.

În Moldova, sfinții Gheorghe, Dumitru și Mercur călări sînt pictați pe zidul de miazăzi al exonartexului, la Moldovița, Voroneț și Humor.

Apocalipsul

Apocalipsul (sau Apocalipsa) lui Ioan evanghelistul, trecut printre cărțile canonice ale noului testament, a inspirat numeroși artiști, în Răsărit și în Apus, unde aflăm scene impresionante. Apocalipsele (cuvîntul grecesc înseamnă revelație, destăinuire) sînt scrieri de ordin epic și simbolic și cuprind evenimente istorice premergătoare întemeierii creștinismului. Complexe și, deseori, intenționat confuze, au nevoie de cheie pentru a fi citite și înțelese. Apocalipsul lui Ioan se caracterizează prin lirism și fantezie.

În bazinele Romei, în sec. IV—VII, apar numeroase teme inspirate din Apocalipsul lui Ioan: mielul pe dealul raiului, vedeniile Sf. Ioan, candelabru cu șapte ramuri etc. Le vedem la Santi Cosma e Damiano, San Paolo Fuori le Mura, baptisteriul din Latran etc. La Santa Maria Pudentiana apar, în cerul compoziției, cele patru animale fantastice care au devenit simbolurile evangheliștilor. În Franța, Beatus, călugăr din sec. VIII, a scris un comentariu al Apocalipsului, devenit celebru. Artiștii l-au împodobit cu miniaturi în manuscrise din sec. X—XIII. Unul din cele mai frumoase este apocalipsul minăstirii Sf. Sever păstrat în Biblioteca Națională din Paris și împodobit cu miniaturi în sec. XI. Sculptori francezi au transpus în piatră imaginile din manuscris, care cuprinde miniaturi înfățișînd pe Adam și Eva, potopul, jertfa lui Avraam, nașterea lui Isus, vestirea păstorilor și închinarea magilor. Urmează vedenia lui Ioan evanghelistul, domnia fiarei la sfîrșitul veacurilor, alături de Daniil în groapa leilor, cei trei tineri în cuptorul lui Nabucodonosor, fiara înlăntuită de îngeri, Ierusalimul ceresc, cele patru fiare simbolice etc. Ele au inspirat nu numai pe sculptori, ci și pe pictori, care au zugrăvit ansambluri frumoase în bisericile romanice. La Baint, însă, în Egipt, Cristos e pictat în slavă și încadrat de fiarele apocalipsului. Alături de alte dovezi, faptul ne arată că miniaturile apuse erau un ecou al artei și tradițiilor orientale. Manuscrise cu miniaturi au ajuns, de bună seamă, prin negustori, călugări și călători, încă din veacul al IV-lea sau la V-lea, din Orient în Spania, Franța, Irlanda etc.

Erminia de la Athos arată, în amănunte, « cum se înfățișează apocalipsul ». Pentru capitolul I: « O peșteră și în lăuntru al acesteia sfîntul Ioan evanghelistul stă jos și, în extaz, privește la spate. În nori, Isus Cristos înveșmîntat în alb și cu un briu de aur ține șapte stele în mîna dreaptă iar o sabie cu două tășuri îi iese din gură. Împrejur, șapte lămpi; lumină mare izvorăște din ființa sa ». Pentru a ilustra textul capitolului IV indică nori, deasupra cărora stă Dumnezeu-tatăl ținînd în mîna dreaptă o carte închisă și pecetluită cu șapte peceți. Un miel cu șapte coarne și șapte ochi îi susține cu două picioare cartea. În fața tronului, șapte candelabre aprinse, marea și « tetramorful » evanghelic (cele patru fiare, simboluri ale evangheliștilor, patru capete într-un singur trup). De fiecare parte, cei 24 de bătrîni sînd pe tronuri de aur,

imbrăcați în alb și cu coroane de aur. Țin în mina dreaptă, fiecare, un vas de aur cu miresme, și în mina stângă, o harpă. Dedesubtul lui Dumnezeu-tatăl, un inger înaripat cu brațele întinse pentru a primi rugăciunile sfinților. Ilustrația capitolului VI: «Munți. Oameni, unii morți alții vii, culcați la pământ și cuprinși de groază. Deasupra lor, un om călare pe un cal alb; poartă coroană și săgetează oamenii. La spatele lui un alt om călare pe un cal roșu, ține o spadă. La spatele acestuia un al treilea, călare pe un cal negru, ține o balanță în mână. Mai în fund, moartea călare pe un cal verde ține în miini o coasă mare». Capitolele următoare dau indicații tot atât de precise, și potrivite pentru ilustrații literare.

Sub înfrigurarea Athosului și manualelor de pictură, apocalipsul este ilustrat și în Țara Românească. Îl vedem, de pildă, la București, în exonartexul bisericii Crețulescu, deasupra și de o parte și alta a ușii de intrare. La Brașov, în paraclisul bunavestire al bisericii Sf. Nicolae din Schei, apocalipsul decorează bolta și pereții pronaosului. Picturile datate din 1733 se păstrează luminoase și nerestaurate. În mai multe alte monumente, teme alese împodobesc nartexul.

Exteriorul mai multor biserici oltenești este împodobit cu portrete de ctitori și «ajutători». Vedem la târgul Hurezu, pe zidurile de miazăzi și răsărit, pe jupin Samfir Măldărăscu și jupinița Stanca în costumele epocii (1807). Se învecinează cu figurile în picioare ale sibelor Delfica, Profikia (sic), Frigia și «filozofului» Ipokratis cu coroane pe cap. La Ciineni, biserica din 1783, aflăm portrete de țărani, ctitori, meșteri și ajutoare ale acestora. La Cociobi (1802) apar boiernași și țărani călări și pe jos; iar la Slătioara (1876), un preot cu preoteasa și copiii lor.

Alte biserici oltenești au exteriorul împodobit cu scene de vinătoare, de pildă cea din Călinești. La Urșani, în legătură cu ilustrarea psalmilor 149—150, vedem vioriști, trîmbițași și toboșari, așa cum sînt figurați și în monumente din Muntenia (biserica Colței din București, spre exemplu) și Moldova.

Pe zidul de miazăzi al bisericii din Tîrgu Mureș (1807) un ursar «joacă» ursul.

Temele citate au izvorul în tradiția iconoclastă. Exemplul celebru se vede pe balustrada tribunei din catedrala Kievului, unde sînt figurate jocurile de circ de la Bizanț (sec. XI).

★

Pentru cine urmărește cu luare aminte și înțelegere istoria artei, din epoca paleocreștină, și de la origini pînă la sfîrșitul sec. XVI, apare limpede formarea iconografiei și desfășurarea ei în timp și la diferitele popoare. Ne interesează, firește, îndeosebi formarea și evoluția iconografiei răsăritene, bizantine și orientale. La origini, din cel dintîi secol pînă către mijlocul sau sfîrșitul sec. IV, aflăm decoruri care ilustrează două serii de teme: una care constă din citate alese din psalmi, inscripții simple la baza bolților, la partea superioară a pereților și deasupra ușii de intrare; ori din simboluri, cruci și «chrisme». Aceasta, mai ales în regiunea mediteraneană a Africii. Cealaltă înfățișează compoziții și teme figurale inspirate, cu deosebire, din vechiul testament, ori alegorii; în necropole egiptene, siriene și din răsăritul Europei. În decursul veacurilor, decorurile se îmbogățesc cu un mare număr de teme inspirate din psalmi, apocalips și evanghelii; cu subiecte din vechiul și noul testament rînduite în paralel, cu portrete de sfinți și

de cititori, și cu scene legate de istoria bisericii. Pictorii medievali îmbogățesc în chip cu totul neașteptat repertoriul temelor. Pe măsură ce înaintăm în timp, materia devine mai bogată și mai complexă. Se adaugă izvoare noi: imnografia, literatura dogmatică și cea istorică, hagiografia (viațele sfinților) și istoria bisericii. Se traduc în imagini ideile ori interpretările scrierilor bisericești și comentatorilor bibliei ori erminiilor liturgice. Apar și teme de ordin mistic. Materia iconografică este ordonată, în sfârșit, după anumite principii și după planuri limpezi. Temele constituie capitole hotărâte pentru fiecare parte a bisericii (pentru cupolă, abside, naos, pronaos etc). Se stabilesc relații de ordin istoric și de ordin simbolic între aproape fiecare categorie de subiecte și capitole, pe de o parte; între acestea și între biserică. Socotită drept înfăptuire a unei idei și simbol, alături de despărțămintele ei arhitectonice, legate și acestea de funcții liturgice, înțeles istoric și semnificație mistică, de cealaltă parte.

Studiul evolutiv al îmbogățirii și ordonării programelor iconografice ne arată, apoi, specializarea acestora legată de destinația monumentelor. Anume programe se văd rezervate paracliselor minăstirești, împărătești și domnești, altele, necropolelor și bisericilor de cimitire. Un al treilea rind de programe sînt ilustrate în catedrale, «catolicoane» de minăstiri și biserici catedrale. Principala observație privește însă fizionomia și elementele programelor iconografice, legate toate cel puțin de la o vreme, după sfârșitul epocii iconoclase indeosebi, de un cadru și de un număr de teme comune lumii bizantine și lumii orientale creștine. Caracterizate însă, fiecare, de teme particulare genului (decor funerar, de minăstire, de catedrală etc.), epocii, țării unde e înălțat monumentul, ca și regiunii. Această din urmă notă trebuie pusă în lumină deosebită din două pricini. Întii fiindcă privește însăși interpretarea temelor, și în al doilea rind, fiindcă dovedește viața, ritmul și caracterul artei creștine în genere, al artei bizantine și de tradiție bizantină și orientală, în special. Artiștii acestor lumi au fost într-adevăr în stare nu numai să adincească izvoarele din care s-au inspirat, și să cunoască temeinic înțelesul temelor pe care le-au ilustrat, ci și să imprime, în fiecare epocă și la fiecare popor, particularități și semne care să lege creațiile lor artistice de sufletul și viața popoarelor pentru care au pictat. Au format în acest fel tradiții iconografice care se pot numi naționale, — grecești, balcanice, rusești, sirbești, românești (transilvane, munte-nești și moldovenești).

Fapte și situații de multe ordine nu se pot înțelege decît studiate istoricește; evoluția și caracterul iconografiei, în primul rind. Ne-am ocupat de aceasta în studiul temelor iconografice. În legătură cu problema definită mai sus, nu vom reveni asupra epocii paleocreștine și nici asupra iconografiei Bizanțului și țărilor de tradiție bizantină ori orientală. Voim să stăruim însă asupra evoluției programelor iconografice din țara noastră. Sîntem îndatorați să ne îndreptăm către regiunile transilvane, provincia cea mai veche de civilizație românească și care păstrează, în același timp, ansambluri sau fragmente iconografice de mai multe genuri. Cele mai vechi picturi murale ale țării noastre se află în adevăr în Transilvania. În Maramureș, bisericile de lemn formează un grup destul de omogen. Au fost reconstruite în parte sau în totul în epoci relativ apropiate, în sec. XVII și XVIII, mai ales. Înfațisează însă fundații cu mult mai vechi. Tradiția, caractere arhitectonice și, indeosebi, caractere iconografice datează unele monumente din sec. XIV și XV. Decorul lor pictural, executat pe pînză «maruflată» (inleaiată și lipită pe trupul de lemn al bisericii), studiat de noi într-o altă

publicație, arată legătura cu o iconografie locală mai veche și cu una medievală mai îndepărtată încă în timp. Biserici de piatră, înălțate în sud-vestul, centrul și sud-vestul Transilvaniei, în vechiul Zarand, în regiunea Alba Iuliei și în țara zisă secuiască, reprezintă monumente restaurate și datate (aceste restaurații) din sec. XIV și XV. Citeva, bisericile din Streiu, Sintă-Mărie-Orlea, Ilieni, Dirjiu, Mugeni, Rîmeț, Remetea etc. înlocuiesc clădiri ruinate de marea invazie a tătarilor din sec. XIII. Cercetat temeinic din punct de vedere iconografic și istoricește comparat cu picturile răsăritene ortodoxe din țările de tradiție bizantină și orientală, ori din Italia bazilicelor, decorul lor pictural pune în lumină legătura cu tipuri iconografice cu mult mai vechi decît data de construcție sau reconstrucție a zidurilor care îl poartă. Aceasta în privința vechimii. Monumentele păstrate din Transilvania sînt felurite, pe de altă parte, și ca gen. Ne întîmpină astfel biserici-paraclise de cetăți cum este, alături de cel saxon (șășesc), din Hărman, lingă Brașov, acel românesc din Cetatea Colțului (Riul-de-Mori), al cărei altar este incununat de un turn fortificat destinat, la origine, să vegheze și să apere trecătoarea unde se înalță monumentul. Aflăm paraclise minăstirești ca cel din Rîmeț, biserici fortificate de mari dimensiuni și slujind unor aglomerații importante de credincioși, cum sînt acelea din Dirjiu și Mugeni și din alte centre secuiești (biserici ortodoxe românești, mai toate, la origine), fundații de importanța bisericii celei mari din Deva (numită biserica reformată, după ce a fost luată în stăpînire de calvinii; dărîmată în 1906); Sint'Imbru și Sintă-Mărie-Orlea. Transilvania numără încă biserici cum sînt acelea din Streiu și Sint'Ana-pe-Mureș, biserici « de curte », capele feudale. Și pomenitele biserici de lemn ale Maramureșului, printre care deosebim monumente destinate să fie folosite de o comunitate numeroasă de țărani liberi și instăriți, cum sînt bisericile din Ieud, Budești etc. Am citat numai monumentele care păstrează picturi murale. Distingem mai multe tipuri iconografice, caracteristice ordonate toate logic și istoric. Nu e locul să intrăm în amănunte. Amintim că cel mai caracteristic din Maramureș (unde întîlnim mai multe tipuri) înfățișează pantocratorul încadrat de cetele îngerești și evangheliști. Printre cele dintii, se dă importanță deosebită virtuților, stăpîniilor etc., după pilda bazilicei San Marco din Veneția (iconografie bizantină din sec. XIII). În absida principală, tema episcopilor dobîndește o largă dezvoltare, eliminînd oricare alta. Iar aceștia sînt aleși anume dintre părinții bisericii și marii cărturari ai lumii bizantine. Pereții naosului sînt, la rîndul lor, împodobiți cu scene din vechiul testament. Sînt ilustrate, în amănunte, și în ordine, facerea și psalmii. În toată pictura apare subliniată intenția moralizatoare, iminența și însemnătatea judecării din urmă, alături de aceasta. În vechiul Zarand, în sud-vestul Transilvaniei, episcopii sînt înlocuiți, pe perețele absidei principale, cu apostolii și portretul ctitorului; judecata din urmă e zugrăvită pe perețele de miazăzi al naosului într-un chip care amîntește de aproape picturile bizantine din Italia veacurilor XI—XIII (Sant'Angelo în Formis, de pildă). Într-un al treilea grup iconografic, caracterizat, în naos se pictează copilăria Mariei și a lui Isus după evangheliile apocrife. Așa se petrec lucrurile în biserici românești din veacul al XIV-lea, din preajma orașelor Brașov și Sf. Gheorghe (Ghelința, de pildă). Un al patrulea tip iconografic se inspiră din viața regilor canonizați de biserica romano-catolică. Le vedem portretele pe perețele absidei principale la Remetea, Deva (aceasta legată de familia Corvinilor) și alurea. Cel de-al cincilea tip iconografic, reprezentat prin decorurile bine păstrate din Dirjiu și Mugeni (datate

din sec. XV, decorează însă monumente reconstruite, după cum arată clar inscripțiile), cuprinde scene dezvoltate de ordin istoric (bătălii etc.) și de ordin social. Pictura acoperă pe mari suprafețe pereții naosului, alături de portrete de mult caracter. Ne arată personaje în costume și în cadre arhitectonice ale epocii; ca atare adevărate documente. Un nou tip, acesta de ordin liturgic, și alte tradiții iconografice — asupra cărora nu întirziem — implinesc tabloul bogat și extrem de interesant al iconografiei transilvane, în a cărei prezentare și evoluție descoperim orientări felurite: Constantinopolul, Orientul, Italia bizantină, Salonicul, Italia lombardă, muntele Athos etc. Orientări și tradiții ordonate, legate de monumente de epoci anume, precum și de regiuni anume. Caracteristice, fiindcă ne ajută între altele să ne dăm seama de multe evenimente și de întreaga evoluție istorică a poporului român în Transilvania.

În Țara Românească (Oltenia și Muntenia), majoritatea monumentelor vechi se înfățișează restaurate sau ruinate. Puține păstrează decorul original. Sintem lipsiți astfel de picturi murale extrem de interesante. Din sec. XIV ne-au rămas scene și portrete în biserica domnească de la Argeș, alături de lucrări murale din vremi cu mult mai noi. Deslușim tradiția iconografică a Constantinopolului. În biserica rupestră Corbii-de-Piatră ne întimpină fragmente de decor din aceeași vreme sau mai vechi cu trei sau patru decenii decit cele de la Argeș. Sint concepute și ordonate după iconografia Salonicului. Din sec. XVI se păstrează picturile murale din biserica bolniței de la Cozia, acelea date la iveală în ultimii ani și aflate pe pereții minăstirii Tismana. Adăugăm ansamblul mural din minăstirea Călușului, repictat culoare peste culoare, și prezentînd ca atare iconografia originală. Cele dintii sint inspirate de școala macedoneană a Serbiei vechi și Salonicului; cele din urmă sint de tip constantinopolitan — athonit. În sec. XVII, strălucesc monumente oltenești din Vilcea, în frunte cu minăstirea Hurezu. Ordinea și caracterul lor iconografic ne duc către Erminia de la Athos, așa cum se prezintă lucrurile și cu majoritatea monumentelor picturale brâncovenești, originale sau restaurate de echipele de meșteri zugravi ai epocii. Au dispărut monumente de valoare excepțională: picturile originale din biserica cea mare a minăstirii Cozia, executate în sec. XIV, și înlocuite de picturi brâncovenești; cele din biserica domnească din Tirgoviște, datate din a doua jumătate a sec. XVI și puternic restaurate la sfîrșitul secolului următor. Trecînd peste multe decoruri picturale din Oltenia și Muntenia, interesante și posedînd particularități iconografice de care nu avem să ne ocupăm aci, vom cita numai picturile murale din minăstirea Snagovului, repictate și restaurate în sec. XVI, XVII, XVIII și XIX. Snagovul păstrează una din cele mai vechi fundații minăstirești ale Țării Românești. Studiul iconografic a descoperit elemente din sec. XIV (în absida principală). Din nefericire, în cuprinsul monumentului nu se mai deslușește clar decit inspirația athonită. Tabloul general inscrie în Oltenia și Muntenia mai multe tipuri și tradiții iconografice: constantinopolitan, salonician, macedonic-sîrbesc și athonit. Aflăm și curente apusene vădite la Snagov, Brădeștii-Bătrîni și minăstirea Dintr-un lemn. Toate acestea dovedesc o vie și bogată activitate artistică. Ne ajută, în același timp, să descoperim fapte istorice, orientări culturale și diverse implicații.

Rezervînd pentru alte cercetări caracteristicile fiecăruia din tipurile iconografice folosite de meșterii care au decorat monumentele din Oltenia și Muntenia, vom cita numai cîteva particularități dintre cele mai remarcabile. În Oltenia și Muntenia apar papi ai Romei în locul sfinților episcopi răsăriteni, și anume în decorul cupolei. Temele evan-

ghelice sînt pictate, în naos și pronaos, și se ilustrează învățătura lui Cristos și patimile, în zone separate. Intervin «figuri» inspirate din scrieri religioase ale creștinătății primitive, alături de scene care traduc epistolele apostolului Pavel. Nu lipsește astfel decît rar cortul mărturie, inspirat din epistola către evrei. Apostolii sînt puși în lumină deosebită și la locuri în vedere; în cele mai multe monumente străjuiesc intrarea de mucenici. În epoca brâncovenească aflăm scene istorice și paralele de ordin simbolic; Constantin Brâncoveanu și împăratul Constantin cel Mare, în pronaosul de la Hurezu. Portretele de ctitori ocupă un loc important în arta oltenească și muntenească. Domnitorii și boierii sînt pictați în costume de ceremonie cu soțiile și familiile lor. Îi vedem pe pereți așa cum prezidau la curtea domnească ori de sărbătorile paștilor la închinarea protocolară de la sfîrșitul liturghiei. Portretele lor ajung să formeze galerii ori «teorii» întregi, așa cum sînt cele din Brădeștii-Bătrîni, Căluș, Surpatele și minăstirea Hurezu. În biserica cimitirului din Stănești (Vilcea), ctitorii zugrăviți de un pictor de chemare deosebită reprezintă opere de excepțională valoare artistică și istorică. În picturile bisericilor din Oltenia și Muntenia, Maria inspiră, în sfîrșit, nu numai portrete impunătoare, ci și ilustrații dezvoltate de imnuri, acatistul buneivestiri în primul rînd. O notă particulară de ordin deosebit: în Oltenia și Muntenia apar portrete de artiști, arhitecți, sculptori și pictori bisericești. Cele din minăstirea Hurezu sînt cunoscute. Amintim însă autoportretele pictorului Pirvu Mutu, cel mai de seamă din epoca brâncovenească, și relevăm faptul că acest element iconografic nou (portretele de meșteri) sînt un lucru extrem de rar. Exceptînd chipul lui Eulalios, celebru pictor medieval, nu aflăm alt portret de seamă decît tirziu în arta bizantină. Prețuirea artiștilor, dovedită de încadrarea portretelor lor în iconografia unui monument religios, arată cinstea de care se bucurau la curțile domnești, boierești, și în ochii poporului. În Oltenia s-a ajuns, în sec. XVIII și în prima jumătate a celui următor, să se zugrăvească pe pereți numeroase portrete de meșteri, de țărani și de țărânci în costume naționale, aceștia din urmă fiind pomeniți pentru ajutorul dat înălțării ori decorării monumentului. Și în apusul Europei, portretele de meșteri se văd rar și numai începînd din epoca Renașterii, sub inriurirea Italiei.

În Moldova, picturi murale din sec. XIV ori mai vechi nu se mai păstrează. Din sec. XV avem decoruri care ne îngăduie să studiem iconografia epocii: Pătrăuți, Sf. Nicolae din Dorohoi, Popăuți, Sf. Ilie (restaurat în sec. XVII dar păstrînd mare parte din iconografia originală), Sf. Gheorghe din Hîrlău, Dobrovăț etc. Notele caracteristice sînt următoarele: absida principală rezervată Mariei, scenelor liturgice și episcopilor bisericii; în naos, patimile lui Cristos sînt zugrăvite cu predilecție într-o zonă paralelă cu praznicele sau numai singure; pronaosul înfățișează viața sfințului căruiu îi este închinat monumentul (mai des Nicolae ori Gheorghe și Ilie). În biserica minăstirii Pătrăuți ia loc pe perețele pronaosului o friză impunătoare inspirată din istoria lui Constantin cel Mare. Compoziția ne arată pe împărat pornind, în fruntea unei cavalerii strălucite, și pătrunzînd în locurile unde a pătimit Cristos, și unde cercetările Elenei ar fi dus la aflarea crucii de răstignire. Un înțeles simbolic se ascunde sub ceea ce ni se arată. Este vorba de aluzia vădită la luptele vremii în contra turcilor. Mai discretă este o a doua aluzie privitoare la Ștefan cel Mare, luptător și erou al creștinătății.

Portretele ctitorilor, domnitori ori boieri, deosebit de îngrijit pictate, se disting prin două note de ordin excepțional. Cea dintîi pri-

vește concepția. Ctitorii sînt înfățișați în fața lui Cristos și sînt prezențați de « sfințul hram » al monumentului ori de Maria. Nu mai e vorba ca în Transilvania și în Țara Românească de o ceremonie de curte ci de o înfățișare sărbătorească. Ctitorii, în epoca lui Ștefan cel Mare, sînt în fața lui Dumnezeu. Cea de-a doua notă se referă la caracterul discret realist al portretelor, care apar mai observate, mai vii, mai puțin oficiale și mai adevărate.

În sec. XVI, monumentele bisericesti dobîndesc proporții din ce în ce mai mari. Mai înalte și mai spațioase, primesc o cameră a mormintelor și un al doilea nartex. Se zugrăvește apoi exteriorul, de la partea superioară a cilindrului cupolei, pînă jos deasupra soclului. Programul iconografic se îmbogățește cu numeroase elemente. Caracterul liturgic devine din ce în ce mai pronunțat și întîlnim « figuri » care explică scenele. Maria, ea însăși, tronînd ori rugătoare pe bolta absidei principale, este interpretată drept o « figură » a euharistice și numită, ca la Dobrovăț și aiurea, masa sfîntă, adică altarul, pe care se coboară « piinea cerească » (jertfa a euharistiei). Scene evanghelice, ca învierea și înălțarea, iau locul Mariei, către sfîrșitul veacului, pe bolta absidei principale. Apare cortul mărturiei, « introducere » sau paralelă a împărtășirii apostolilor. În naos bolțile absidelor laterale sînt decorate cu ilustrații de imnuri religioase sau psalmi. În camera mormintelor și în pronaos se pictează în amănunte « calendarul » liturgic, rezumat din minee și sinaxare și format din scene și portrete caracteristice. Nu lipsesc sinoadele ecumenice, la partea superioară a pereților din aceleași încăperi ale bisericii. Pictorii ilustrează, apoi, pe zone întregi vieți ori acatiste de sfinți, ca la Arbore și biserica episcopală din Roman. Se inspiră, în sfîrșit, din vechiul testament și din opere de caracter liturgic ori mistic, cum sînt « ierarhia cerească » a lui Dionisie Pseudo-areopagitul, scara dreptilor a lui Ioan Scărarul (Climax) etc. Din noul testament se introduce opera atribuită evanghelistului Luca și numită Faptele Apostolilor. În sec. XVII și XVIII, iconografia moldovenească, îmbogățită din a doua jumătate a sec. XVI cu înniruri rusești și cu anume teme de origine apuseană, primește din erminile picturale un număr de compoziții de ordin mistic și de origine athonită.

O particularitate a iconografiei moldovenești trebuie pusă în lumină. Voim să amintim anume introducerea în programele iconografice a portretelor și vieții Sf. Ioan cel Nou (ale cărui moaște sînt păstrate la Suceava) și ale Sf. Paraschiva (moaștele sînt la Iași, în catedrala mitropolitană), considerați drept « sfinți naționali ». La Arbore, pe zidul de la apus, sînt înfățișate în zone paralele mai multe vieți de sfinți. Printre aceștia deosebim pe aceea a unui Nichita, care poate nu e fără legătură cu unul din sfinții creștinătății primitive dunărene, Nichita de la Remesiana. Din punct de vedere iconografic și istoric apariția unor sfinți « naționali », și în cel mai larg sens socotii, e de mare însemnătate. Deschide calea reprezentării portretelor și vieții sfinților mai vechi din trecutul țărilor noastre (Sf. Filoftea de la Argeș, al cărui portret și viață apar în biserica domnească; Grigore Decapolitul de la Bistrița, în Oltenia etc.).

Am stăruit asupra evoluției și notelor particulare caracteristice iconografiei Transilvaniei, Țării Românești și Moldovei. Am arătat cum apar aceste note și se înscriu în cadrul și tradiția iconografiei bizantine și orientale creștine. Socotim aceasta drept o dovadă de viață proprie lumii românești. Drept o mărturie, în același timp, de viață și de cugetare artistică a pictorilor decoratori din țările noastre. În lumea

Răsăritului și în iconografia bizantină și balcanică, bătrină și hotărâtă după veacuri de evoluție, așa cum era când a pătruns în țările române, fenomenul e de o deosebită însemnătate. Ne-ar fi cu mult mai ușor să-l urmărim în Apus, unde sfinții «naționali», portretele și viața lor abundă în sculptura și pictura monumentelor (în vitralii, în special). Mai interesantă este o analiză, de acest gen, întreprinsă în istoria picturii religioase rusești, sîrbești și balcanice. Nu întirziem în aceasta, fiindcă am voit să punem în lumină o realitate istorică și o idee de ordin fundamental. Se poate formula în chipul următor. Programele iconografice ale lumii orientale, bizantine, balcanice și românești s-au întemeiat, începînd din vremi îndepărtate, pe idei limpezi și pe izvoare de inspirație alese de biserică și impuse de aceasta. În limite determinate cu precizie de la o vreme, distingem teme fundamentale și comune care vădesc unitatea de cugetare și caracterul acesteia. Iconografia a evoluat, apoi, în relație cu istoria și teologia lumii creștine răsăritene; în legătură cu evoluția arhitectonică a monumentelor, și cu istoria popoarelor grec, sîrb, bulgar, rus și român. Au fost definite teme noi, acestea de un al doilea ordin, subordonate ideilor fundamentale; inspirate din acestea sau întru totul acordate cu ele. Elemente de al treilea ordin au venit să îmbogățească programul, în secolele de înflorire artistică și culturală, dăruind iconografiei fiecărui popor o discretă pecete națională, a cărei importanță trebuie judecată și stabilită cu multă luare aminte.

Ideea pe care am voit s-o întemeiem și să o luminăm cît mai bine ne indică drumul ce trebuie urmat de cel ce își propune să înțeleagă planul de decor al unui monument studiat.



FIGURĂRI ȘI ATRIBUTE

Îngerii

Personaje în mitologia creștină, care sînt amintite în Geneză. În noul testament, mențiunile sînt mult mai numeroase.

Lămuriri aflăm în opera lui Dionisie Areopagitul «Ierarhia Divină». Scrisă în limba greacă, a fost tradusă în limba latină în sec. IX, de Scot Erigen * și comentată de Hugues de Saint-Victor. Îngerii sînt împărțiți aci în ordine: serafimii, heruvimii, tronurile, domniile, puterile, stăpîniile, începătoriile, arhanghelii și îngerii; nouă cete în total. Cartea lui Iov îi arată ca martori ai facerii lumii. La origine, erau înfățișați asemenea unor personaje tinere și fără aripi. Tertulian, cel dintîi, a vorbit despre acestea și a inspirat tipul iconografic pe care-l cunoaștem.

Ca inger apare în arta bizantină și orientală, și Ioan Botezătorul, potrivit unei proorocii din Maleachi. Isaia a vorbit despre «Îngerul marelui sfat» (9, 5—6). În arta bizantină și orientală, Isus inger al marelui sfat e zugrăvit la loc ales, în bolta absidei principale, sau în aceea a exonartexului. În arta rusă, tema a primit interpretări mistice complexe. Aflăm un ecou al acestora în pictura minăstirii Sucevița din Moldova. În apocalipsul Sf. Ioan, citim: «După aceasta, am văzut patru îngeri stînd între cele patru unghiuri ale pămîntului, și ținînd cele patru vînturi ale pămîntului, ca să nu bată vîntul nici pe pămînt, nici pe mare, nici asupra vreunui copac. Și am mai văzut și alți îngeri ridicîndu-se la răsăritul soarelui și avînd peceta Dumnezeului celui viu. Acesta a strigat cu glas mare către cei patru îngeri, și a zis: Să nu aduceți vătămare nici mării, nici copacilor, pînă nu vom pune pecetea pe frunțile robilor Dumnezeului nostru» (7, 1—5). A izvorît din textul citat o temă curioasă în arta apuseană. Îngerii ținînd cele patru vînturi ne întîmpină și în arta Maramureșului, pe pereții nartexului, în biserica din Dragomirești, de pildă.

În înaltul cerului, în jurul «Celui vechi de zile» și al lui Cristos, în diferite scene, îngerii sînt de obicei figurați tineri, fără caracteristici precise, de ordin bărbătesc sau feminin. Sînt înveșmîntați în tunici lungi pînă la glezne și, mai totdeauna, prelungite la spate (cu «trenă»). Mînecele sînt largi, iar gura tunicii lasă liber gîtul. Veșmintul e alb. Îngerii «oștilor cerești» poartă costume militare: la Bizanț, pantaloni strînși pe picior și sandale, iar peste tunica scurtă, au pelerina militară greacă prinsă cu o agrafă pe un umăr (hlamida); în Orient, costumul războinicilor persani. Sînt înarmați cu lănci (îngerii dorifori) sau cu spadă scurtă, scut, și uneori cu zale pe piept. Capul e gol, mai rar acoperit cu un coif. Îngerii «curteni» — pictați în jurul Pantocratorului, îmbrăcați asemenea cu împărații bizantini, în slava cerului (mai rar) în scene de prezentare solemnă, cum e în scenele de laudă, de obicei, — poartă tunică lungă pînă la glezne, brodată ori împodobită cu pietre prețioase pe guler, mineci, poale și, de sus în jos, la locul unde se încheie. Un briu lat luxos brodat ori împodobit acoperă un umăr, cade pe spate, încinge mijlocul și are o prelungire ținută cu mîna sau aruncată pe brațul drept (loros). Părul capului buclat ca la statuile grecești e împodobit cu o panglică de mătase sau de argint, care încinge fruntea ori creștetul capului și se termină cu un nod elegant la ceafă. În mîini țin asemenea adjutanților împăratului bizantin un disc de argint cu monograma lui Isus Cristos. Îngerii slujitori (liturghisitori), în ceremonii cum e adormirea Maicii Domnului, de pildă, sau liturgia

* Datorim o bună traducere în limba română, lui Cicetone Iordăchescu, din Iași.

ingerească, sînt înveșmîntați în dalmatice (albe sau de aur), diaconești (stihare) simple sau brodate. Îngerii diaconi au orare diaconești, iar îngerii arhidiaconi (arhanghelii), orare de arhidiaconi, adică pe jumătate sau cu o treime mai lungi decît cele diaconești și purtate cum le poartă arhidiaconii. Au capul gol, iar în miini țin cădelnițe, ripide sau chivote. Atributele acestea sînt fixate în relație cu ceremonia: la înmormîntarea Mariei, cădelnițe și făclii aprinse; în liturgia ingerească, făclii, cădelnițe, chivote, ripide și aere etc. *

Arhanghelii

Sînt în număr de șapte. Au nume « theofore »: terminația « iil », înseamnă Dumnezeu. În biserica răsăriteană cunoaștem pe Mikaiil, Gavriil, Uriil, Rafaiil, Gudiil, Varahiil și Salatiil. În pictură și în texte ne întîmpină și unele nume diferite: Malthiel sau Malthiil în loc de Varahiil, Iehudiil, sau Iofii în loc de Gudiil, Zeadkiil în loc de Salatiil, Periil și Raziil. Au funcții hotărîte. Mikaiil este arhistrateg, comandantul suprem al oștilor cerești. Gavriil e vestitorul «Prea Curatei Fecioare». Rafaiil e înfățișat ca tămăduitorul slăbiciunilor omenești și vestitorul morții; Uriil, ca « raza focului dumnezeirii »; Gudiil, ca « slăvitor al Domnului care întărește pe oamenii cei ce se ostenesc întru petrecerea vieții duhovnicești, și sporește fapta bună »; Varahiil, ca « dătătorul de blagoslovenie și mijlocitor al facerilor de bine, mijlocitor al iertării păcatelor »; Salatiil, ca « rugătorul către Dumnezeu pentru toată lumea ».

Arhanghelul Mihail a avut, în Apus, un altar celebru în evul mediu, pe muntele Gargano, în Italia. Era în fundul unei peșteri adinci, în care se credea că se păstrează « urma picioarelor arhanghelului ». Încă din sec. VII, peștera din muntele Gargano devenise unul din locurile celebre de pelerinaj. O icoană, care astăzi numai există, era împodobită cu portretul arhanghelului; a fost descrisă de un călugăr francez în veacul al IX-lea **. O icoană bizantină împodobită cu reliefuri de aur cizelat și smalturi înfățișează pe arhanghelul Mihail, așa cum l-a conceput Bizanțul. Se păstrează în tezaurul bisericii San Marco din Veneția.

Heruvimii (cheruvimii)

Sînt figurați printr-un cap tînr încadrat de aripi « ocellate », adică presărate cu ochi mulți. Serafimii sînt înfățișați bust de tineri încadrați, potrivit descrierii prorocului, de trei perechi de aripi. Se văd brațele și în miini poartă ripide sau spadă (în relație cu tema din care fac parte). La muntele Athos, și în monumente de tradiție athonită, se înalță în picioare. Tronurile apar asemenea unor roți de foc, deseori îngemănate ori pictate trei la un loc și întretîindu-se, din care țîșnesc săgeți ori flăcări aprinse. Îngerii celorlalte cete apar rar figurați, am arătat, în arta bizantină. Sînt înfățișați cu chipuri tinerești feminine în tunici lungi de lumină și plutînd în văzduh. Așa se văd la San Marco din Veneția și în biserici maramureșene ***.

* Cuvîntul « înger » e de origine grecească. Traduce o vorbă evreiască (maleak), care însemnează trimis.

** E. Mâle. *L'art religieux du XII^e siècle en France*.

*** Puterile sînt înfățișate, de unii meșteri, prin chipuri de heruvimi cu aripi « ocellate »; iar stăpîniile prin serafimi, cu aripile altfel dispuse decît la aceștia.

Cristos

Cristos este înfățișat în țările de tradiție bizantină și orientală, întii sub chipul Pantocratorului. Poartă peste o primă tunică, cu mîneci strîmte și fără guler, un al doilea veșmînt, mantia largă de modă siriană ori toga romană. Pictorii colorează amîndouă veșmintele, uneori în tonalități alese sau impuse de acordul cu culorile vecine, alteori în tonuri dictate de alte considerații de ordin artistic (nevoia de a folosi o culoare gravă și intensă, pentru a fi văzută de la mare distanță sau preferința tonurilor aeriene, care evocă înaltul cerului etc.). De fapt, în arta bizantină culorile sînt și ele impuse de un principiu și de o tradiție care n-a fost ocolită de artiști în nici o perioadă. Astfel, pentru Isus trebuie folosite tonurile albastru relativ intens și roșu de cireasă coaptă. Părul și barba sînt definitiv hotărîte, în ce privește forma, bogăția, tonalitatea și anume particularități (cele două șuvițe de păr care brăzdează fruntea). Cînd e pictată figura întregă, Isus are picioarele goale. În mina stîngă ține un rotulus (sulul legii, sau o carte). Cu mîna dreaptă «comentează» și întărește înțelesul cuvintelor scrise pe cartea deschisă, ori socotite că le pronunță. Degetele se așază și se încrucișează; vorbesc un limbaj cunoscut în Orient, și studiat de N. P. Kondakov. Pictorii au urmat în vremurile mai noi o explicație bisericască tradițională, care încrucișează degetele lui Cristos în formă de «chrismă» (X.P.[R]) și o numesc binecuvîntare.

În majoritatea scenelor, Cristos apare înveșmîntat în costumul antic de care am amintit. În legătură cu preoția de care vorbește apostolul Pavel, e pictat uneori în costum de episcop. Așa-l vedem mai ales în arta athonită și în picturile balcanice, în liturghia ingerească, împărtășirea apostolilor etc. O primă observație privește folosirea portretului lui Cristos episcop în teme nepotrivite. Amintim, ca pildă, tema dreptului judecător. O a doua observație se cuvine să releve alunecările. În costum episcopal și în funcții de ierarh, Isus este înveșmîntat ca episcopii și după regulile pontificale. În împărtășirea apostolilor, Isus are omoforul pe umeri și poartă mitra, fiindcă aceasta este regula liturgică. În judecata din urmă, Bizanțul și Orientul a înfățișat pe Isus în veșmînt antic. Figurarea sa în costum episcopal e o inovație.

Maria

Maria poartă tunică și maforion. Acesta din urmă îi acoperă capul și umerii; cade, la spate, pînă jos și se drapează, în față, după un anume stil, și e de culoare albastră, de o nuanță sau alta (dictată de necesitățile picturale). O stea pe marginea care acoperă fruntea, stele pe umeri și, mai rar, și pe piept, sînt izvoarele luminii cerești, de care a beneficiat Maria după adormirea sa. În picioare poartă încălțămînta roșie a împărăteselor. Coroana care-i încununează uneori capul, deși menționată de un pasaj din liturghie, rămîne un împrumut apusean legat de o altă idee și folosit în vremuri mai noi.

Proorocii

Proorocii «prefigurează» pe apostoli. În evreiește poartă numele de *nabi* (la plural, *nebin*), «purtători de cuvînt ai lui Dumnezeu». Sînt patru prooroci mari, Daniil, Ezechii, Isaia și Ieremia: corespund

celor patru evangheliști; și 12 prooroci mici, corespunzând celor 12 apostoli: Avdie, Agheu, Amos, Avacum, Ioil, Iona, Maleachi, Miheia, Naum, Osie, Sofonie și Zaharia. Sint numărați printre prooroci și Ilie, Elisei și Ioan Botezătorul, alături de Moise. Pictorii îi înfățișează înveșmînțați în costume antice, tunici lungi și togi de modă sirian-orientală. Au toți capul gol, și țin în mîini atribute figurate în relație cu elemente importante din prezicerile lor; Moise cu cele două coarne pe frunte, semnele înțelepciunii și puterii, simboluri rituale în același timp, ține tablele legii; Ioan Botezătorul, o cruce înaltă cu flamură; Daniil, o stîncă ce se desprinde din coasta unui munte; Ilie are lîngă el un corb; Iona e asociat animalului marin în care a petrecut trei zile, Isaia ține lingurița liturgică de împărțășanie (labis), în care se vede un cărbune aprins, iar Ezechiil, o poartă. Zaharia are în mîini o lampă cu șapte ramuri (candelabru), iar Avacum, miniatura unui munte acoperit de copaci umbroși.

Cei 12 apostoli

Cei 12 apostoli aleși de Isus sint următorii: Simon Petru, Andrei, Iacov, Ioan, Filip, Vartolomeu, Matei, Toma, Iacov al lui Alfeu, Simon Zilotul, Iuda al lui Iacov (zis și Tadeu), Iuda Iscarioteanul (Luca, 6, 14—15). În evanghelia după Matei (10, 2—4) citim: «Iar numele celor 12 apostoli sint acestea: Simon numit Petru, Andrei (fratele lui), Iacov a lui Zavedei și Ioan (fratele lui), Filip și Vartolomeu, Toma și Matei Vameșul, Iacov al lui Alfeu și Levi numit și Tadeu, Simon Cananeanul și Iuda Iscarioteanul. Iar în evanghelia după Marcu (3, 16—19), cei 12 apostoli sint numiți astfel: «Simon, căruia i-a pus numele Petru; Iacov al lui Zevedeu și Ioan (fratele lui), cărora le-apus numele Voanergheș, adică fiii tunetului; Andrei, Filip, Vartolomeu, Matei, Toma, Iacov al lui Alfeu, Tadeu, Simon Cananitul și Iuda Iscarioteanul . . .».

După spinzurarea lui Iuda, apostolii au ales în locul lui pe Matias («Faptele Apostolilor,» 1). Saul, după ce s-a convertit, a devenit al paisprezecelea apostol, sub numele de Paul. Tradiția a adăugat la aceștia pe Luca și Marcu, evangheliștii, ajungindu-se astfel la numărul de 16 apostoli. În arta creștină nu sint înfățișați însă decît doisprezece apostoli, potrivit numărului hotărît de Cristos. Canonul liturghiei îi citează în ordinea următoare: Petre, Paul, Andrei, Iacov, Ioan, Toma, Iacov, Filip, Vartolomeu, Matei, Simon, Tadeu (Matias este într-acesta numărat printre mucenici). Sint înfățișați împrejurul sau dedesubtul lui Cristos, pe pereții monumentelor, fiindcă ei au fost martorii lui. Sint pictați cu părul mare (cu plete) «asemenea nazareenilor, adică sfinților». Cînd sint înfățișați sub chipul a douăsprezece oi, e din pricină că «au murit ca niște miei pentru Dumnezeu».

Nichifor Callist, în opera sa «Eclesiastica Historia» (t. I, cartea a doua, cap. 37), dă indicații precise în privința chipurilor apostolilor. Acestea erau însă cunoscute din primele vremuri ale artei creștine. Erminia de la Athos este, ca de obicei, foarte concisă: «Sf. Petru, bătrîn, cu barba rotundă; Sf. Paul, pleșuv cu barba cenușie; Sf. Ioan evanghelistul, bătrîn, pleșuv, barbă mare și rară; Matei, bătrîn, barbă mare; Luca, tinăr, păr buclat, barbă mică etc.». În monumentele paleocreștine, pe sarcofage mai ales, jumătate din apostoli sint fără barbă. Ioan e înfățișat, în acestea, tinăr, fără barbă, așa cum era la cîna cea de taină. Tradiția bizantină și orientală îl arată bătrîn, așa cum era

cind a scris Apocalipsul în insula Pathmos. * Începînd din vremuri mai vechi, din epoca paleocreștină chiar, apostolilor li s-au hotărît, în artă, anume atribute pe care le-a înmulțit și definit sec. XIII și Renașterea. Pentru Petre, cheile, iar pentru Paul, spada (numai din vremea Renașterii italiene); Andrei are drept atribut crucea în formă de X (zisă și crucea Sf. Andrei); Ioan, un potir; Iacov cel tînăr, o carte și o măciucă; Iacov cel bătrîn, o cirjă de călătorie, o pălărie împodobită cu scoici și purtată pe umăr, și o carte; Toma, un echer; Filip, o cruce mică de trestie; Matei, o lance; Mathias, o bardă; Vartolomeu, o carte și un cuțit; Simon, un fierăstrău. Atributele sau simbolurile acestea sînt de origine mai degrabă apuseană și folosite în arta medievală a Occidentului. Le întilnim și în Răsărit, în Balcani și în țările române, datorită inriurilor apusene. Erminia de la Athos pune în mîna tuturor apostolilor rotuli (suluri) înfășurate. Numai evangheliștii, cînd sînt înfășișai ascultînd glasul din cer sau scriînd, au în fața lor, pe masa de lucru sau în mîini, pergamente desfășurate pe care se citesc texte; la Matei, «cartea genealogiei lui Isus Cristos, fiul lui David»; la Marcu, «inceputul evangheliei lui Isus Cristos, fiul lui Dumnezeu»; la Luca, «fiîndcă mai mulți alții au încercat . . .». Portretul lui Ioan evanghelistul e însoțit de acela al ucenicului său Prochoros, care stă lingă el și scrie: «La început era cuvîntul și cuvîntul era de la Dumnezeu . . .» **

Cei 70 de apostoli

După tradiția noului testament, «au numele scrise în ceruri». Mai mulți cercetători s-au străduit să le afle inscrierile canonice. Profesorul Gabriel Millet descoperise treizeci și opt de nume. Erminia de la Athos citează șaiszeci și opt: Iacov, Adolphotheos, Matias, Cleopa, Andronic, Agavos, Anania, Filip, Silvanus, Prohor, Nicanor, Iacov fiul lui Alfeu (zis și cel mare, sau cel bătrîn), Iuda («fratele Domnului»), Linus, Rufus, Sostene, Stachys, Ștefan diaconul și protomartirul, Timon, Hermes, Flegon, Sosipatros, Iason, Gaius, Tichikos, Filemon, Narcis, Cesar, Trofim (prietenul lui Paul), Aristarc, Marcu (nepotul lui Var-nava), Silas, Hermes, Asyncritos, Apolo, Kefa, Climent, Iustin, Quartus, Eraste, Onisim, Carpos, Evode, Aristobul, Urban, Tichikos (cită a doua oară), Simion («fratele Domnului»), Pudie, Herodion, Artimans, Filologis, Lympas, Thodion, Luca (evanghelistul și primul pictor creștin), Apelles (nume de pictor grec antic, canonizat), Amplie, Patrobas, Titus, Terpneus, Tadeu, Epoinet, Chaikos, Akylas, Lucius, Var-nava, Fortunat, Epaphrodit, Crescie și Parmena.

Toți țîn în mîini rotuli (suluri) înfășurate, și poartă costume antice.

Episcopii

Erminia de la Athos citează pe următorii: Vasile (cel Mare, al Cesareei Capadociei), Ioan Gură de Aur, Grigorie teologul (de la Nazianz), Atanasie al Alexandriei, Chiril al Alexandriei, Nicolae, Spiridon, Iacov

* Erminia de la Athos numește pe următorii apostoli: Petre, Paul, Ioan evanghelistu (Teologul), Matei evanghelistul, Luca evanghelistul, Marcu evanghelistul, Andrei, Simon Zelosul, Iacov, Vartolomeu, Toma și Filip. Erminia diferă, precum se vede, de cele scrise în evanghelii.

** Apostolii sînt înveșmînțați, ca și proorocii, după moda antică siriană orientală sau mediteraneană (tunici lungi cu minci scîrte la încheietura mîinilor, și togi drapate în stil).

«Adelphotheos», Ioan Milostivul, Dionisie Areopagitul, Ignatie Theoforul (purtătorul de Dumnezeu), Visarion al Larisei, Silvestru papa Romei, Andrei Criteanul, Grigore al Nyssei, Petre al Alexandriei, Grigorie Palamas, Grigorie al Neocezareei, Grigorie Dialogul (papa Romei, sfântul Grigore cel Mare, autorul Dialogurilor), Hierotei al Atenei (care alături de Dionisie Areopagitul, ar fi oficiat la înmormântarea Mariei), Grigorie al Armeniei Mari (Iluminătorul), Grigorie din Acragant, prohor al Constantinopolului (ucenic al lui Ioan evanghelistul), Policarp al Smirnei, Sofronie al Ierusalimului, Metodie al Constantinopolului, Vlasiu al Sebastei, Ambrozio al Milanului, Partenie al Lampsaquei, Tarasios al Constantinopolului, Antipa al Pergamului, Leon papa al Romei, Leon al Cataniei, Achillios al Larisei, Nicandru al Constantinopolului, Teofilact, Antim, Vavila, Autonom, Patriciu, Nichifor al Constantinopolului, Mitrofan al Constantinopolului, Hipatie al Gagei, Eusebie, Agapet, Martin al Romei, Iosif al Thessaloniceului, Terapon, Elefterie, Meletie; regele sfânt Anasias, Bucolos al Smyrnei, Paul «Homologhetul», Amfilochie, Chiril al Ierusalimului, Ioan Postitorul, Chiprian, Donat Fortunatul, Mihai Cîntărețul, Leonida, Ipolit al Romei, Climent al Romei, Climent din Ankara. După sfântul rege Anasias, însemnat mai sus și astfel numit de Erminie, lista se încheie cu Haralambie și Iosif «preoți».

Portretele episcopilor împodobesc peretele absidei principale, cilindrul cupolei, zona superioară a pereților naosului și, uneori, cum se vede la biserica domnească din Argeș, stîlpii care susțin cupola naosului. Mai nicăieri, firește, nu s-a aflat loc pentru chipurile tuturor. S-a impus astfel o alegere, de ale cărei criterii și interes ne-am ocupat în studiul programului iconografic al absidei principale. Este interesant să relevăm că meșterii au respectat, în monumentele de seamă ale lumii creștine, o ierarhie; aceasta s-a transmis de-a lungul veacurilor. În fruntea tuturor este așezat Vasile cel Mare pictat în absida principală, la dreapta ferestrei de răsărit. Cel de-al doilea loc este dat lui Ioan Gură de Aur, în cele mai multe cazuri. E zugrăvit la stînga ferestrei de răsărit (Sf. Petre al Alexandriei apare mai totdeauna la proscomidie, sau în vecinătatea acesteia). În regulă generală, singuri acești doi episcopi (Vasile și Ioan) sînt înveșmîțați în saccos; toți ceilalți poartă stiharul, epitrahilul și polystavrion (felon ornat cu cruci mici). Omoforul însemnat cu două cruci mari pe piept, semnul arhieriei, este purtat de fiecare din ei.

Episcopii apar uneori și slujind, pe peretele absidei principale, ținînd în mîini rotuli desfășurați pe care sînt scrise texte. Cînd sînt luate din liturghie, precizează un moment liturgic, o ceremonie și o idee anume. În timpul liturghiei și în legătură cu riturile, episcopul are capul descoperit sau acoperit cu mitra. Pictura bisericească nu a putut ocoli aceste indicații precise.

Diaconii

Diaconii au, ierarhic, în frunte pe Sf. Ștefan, «protomartir și arhidiacon». El singur trebuie să poarte, ca atare, orarul arhidiaconesc. În mîini, toți țin cădelnița, în dreapta, și pyxida, în stînga. Arta creștină i-a figurat, în acest chip, începînd din sec. VI, cînd s-a inspirat din portretele lui Zaharia și Aaron și preoții vechiului testament (miniaturile din Cosmas Indicoplaustes, mozaicurile din Dafni și Sf. Sofia din Kiev, miniaturile din Grigore de la Nazianz și mineiul lui Vasile al II-lea).

Pyxida la origine era rotundă sau patrată, de proporții mici și cu capac. Cuprindea miresme și se purta pe un vâl brodat (cervea) sau sprijinit pe orar. Cu vremea a devenit chivot (kivotion), și a luat forma tugu-rium-ului de la sfântul mormint, al unei bazilici creștine sau a unei biserici. De fapt, în chivot se păstrau « sfintele »*.

★

În studiul nostru, urmărind evitarea oricărei confuzii, am precizat zonele și locul scenelor și portretelor. Am folosit, în chip firesc, cuvintele « în dreapta » și « în stînga » ferestrei . . ., tîmplei, ușii de intrare etc. În convorbirile cu unii restauratori am aflat nedumeriri: locul întii, în zona episcopilor, e în dreapta ferestrei de răsărit a absidei principale; dreapta, pentru cine stă cu fața spre răsărit. La tîmplă, icoana lui Cristos este așezată (« trebuie așezată») în stînga ușilor împărătești; și tot în stînga acestora este ușa diaconească a proscomidiei, care e folosită în anume momente ale liturghiei; pentru folosință obișnuită rămîne ușa diaconească din dreapta (care e de-al doilea rang). În nartex locul întii, în zona inferioară, în care se pun portretele ctitorilor, e în stînga ușii de intrare, pentru privitorul întors cu fața către apus, și în dreapta, pentru cine rămîne întors cu fața spre răsărit și tîmplă. În exonartex, în tindă, raiul este în stînga intrării, iar iadul în dreapta. Dreapta însă e socotită ca loc de cinste. Am dat cîteva exemple care întemeiază nedumeririle. Pentru a le risipi și a hotărî lucrul, este nevoie să ne amintim că, la origine, în biserica creștină centrul era mijlocul naosului. Aci, sub cupolă, era mormintul sfîntului deasupra căruia s-a ridicat monumentul. Iar altarul înălțat aci amintea mormintul lui Cristos, deasupra căruia privighea, și a rămas pînă astăzi în toate bisericile, portretul Pantocratorului. « Dreapta și stînga » trebuie deci socotite în legătură cu acest fapt tradițional. În naos, tîmpla are fața principală întoarsă către apus; de fapt, către mormintul-altar, unde pînă astăzi un vultur, simbol al lui Cristos, a rămas amintire. Privind către acesta, dreapta e la miazănoapte, și stînga la miazăzi; în dreapta este icoana împărătească a lui Cristos, și ușa proscomidiei. Din nartex, privim către răsărit, către centrul naosului; dreapta și stînga se schimbă (dreapta este la miazăzi și stînga la miazănoapte).

În absida principală a fost mutat, de la o vreme, altarul-mormint (e considerat ca atare și cuprinde totdeauna moaștele). Cu fața către altar, privitorul are dreapta la miazăzi și stînga la miazănoapte. Din această pricină, în unele biserici, proscomidia e la miazăzi (la Mofleni, de pildă, în țara noastră). Dreapta și stînga, în tindă, sînt socotite, la rîndul lor, în relație cu ieșirea din biserică a credincioșilor: au în dreapta lor raiul și în stînga, iadul.

* G. de Jerphanion, *L'attribut des diacres dans l'art chrétien du Moyen-Age en Orient* (în volumul închinat memoriei lui Spiridon Lambros), Atena, 1935.



EDIFICIUL
ȘI INVENTARUL BISERICII

Bisericile înfățișează mai multe planuri, unele simple iar altele complexe. Am deosebit, astfel, monumente de plan central, « rotonde » sau poligonale, incununate de cupole, bolți de diferite forme sau turnuri-lanterne; bazilici rectangulare cu acoperișuri de lemn, bolți de zidărie ori una sau mai multe cupole; biserici de plan longitudinal și în formă de « corabie » și monumente în chip de cruce, cu abside laterale (la răsărit, miazănoapte și miazăzi), vizibile la exterior, sau închise în dreptunghiul bisericii etc.

Centrul se numește naos, cu un cuvânt grecesc, sau « cor »; deasupra lui se înalță cupola. La răsărit, în majoritatea cazurilor se află absida principală, de plan circular sau poligonal; în primul caz e numită și emiciclu. Aci se găsește « sfânta masă », altarul. La origine, acesta se înalță în centrul naosului, sub cupolă. Absida principală este în cele mai multe biserici (mai ales în cele construite după veacul al XVI-lea), încadrată de două abside laterale, « proteza » sau « proscomidia » și « diaconiconul ». În cea dintii se află masa pe care se pregătesc « darurile », « sfintele »; i se zice și altarul protezei. Poartă discul (diskos) și potirul (caliciul sau paharul), « copia » (cuțitul de jertfă) și lingurița de împărțășit (labis). În cea de-a doua, se păstrează veșmintele, cărțile de slujbă, cădelnițele și cătuile. Deseori, vedem aci și o mică vatră de jeratic (aprins, în timpul liturgiilor). Până în sec. XV sau în prima jumătate a celui următor, mai ales în țările noastre, proscomidia și diaconiconul erau reduse la două fride săpate în peretele absidei.

Naosul este despărțit de absida principală prin timplă, perete de zid sau de lemn împodobit cu unul, două sau mai multe — mai ales din sec. XVII înainte — rinduri de icoane (impărătești, praznicele, portrete de apostoli și proroci) și încoronată de chipul lui Cristos pe cruce încadrat de Maria și Ioan Botezătorul. Cuvântul timplă a fost înlocuit, în vremea din urmă, și anume în vorbirea obișnuită, cu acela de catapeteasmă, care înseamnă de fapt perdeaua de la ușile împărătești. Timpla a fost botezată în țările noastre cu vorba — interesantă și justă — de « fruntariu », folosită încă în Transilvania.

Naosul este mărginit, către apus, de pronaos sau nartex. Acoperit cu tavan de lemnărie, boltă zidită ori cu unul sau două « turnuri », formează, la origine, « tinda ». Începând din sec. XVI, în Moldova mai ales, ne întîmpină două nartexuri, ca și la Athos sau aiurea: unul ia numele de « esonartex », nartex interior; cel de-al doilea, de « exonartex », nartex exterior. În unele monumente, o cameră a mormintelor desparte naosul de nartex; așa e în biserica minăstirii Sucevița, de pildă.

Bisericile de plan « treflat » și « triconc » au abside laterale, poligonale sau circulare, care încadrează naosul la miazăzi și miazănoapte.

Privită, din interiorul monumentului, tinda e formată dintr-un cilindru sau o prismă, care se sprijină pe « bază » și pandantivi (triunghiuri sferice) ori « trompe de unghi » (punți); o « calotă » o acoperă la creștet. Arcul triumfal se înalță deasupra timplei și se sprijină, la miazănoapte și miazăzi, pe intersecțiile dintre pereții naosului și acela al absidei principale.

Pictura murală a pereților se desfășoară în « zone » suprapuse (două sau mai multe) ori « registre ».

La liturghii sînt folosite un număr de vase, « acoperăminte » și « vâluri liturgice ». Printre cele dintii, numărăm discul, taler de argint aurit cu picior pe care rînduiește preotul la proscomidie, « părticelele » scoase din prescuri (« oblați », piinile de jertfă) și care este purtat, acoperit, în ceremonia « ieșirii cu sfintele daruri ». « Acoperămîntul » discului se numește, cu un cuvînt slavon, procovăț.

Potirul amintește paharul din care a băut Isus la cina cea de taină și din care a dat să bea tuturor apostolilor care erau cu el. La liturghii se toarnă în el vin și apă. Potirul se acoperă cu un «procovăț».

Aerul

Aerul (nefele, pe grecește) este un vâl liturgic care înfățișează răstignirea sau plingerea Domnului, încadrate uneori de alte scene din patimi; toate pictate ori brodate. La momente hotărâte acoperă discul și potirul. Este purtat în procesiunea amintită de slujitorul, diacon sau preot, care duce discul (il vedem pe spatele acestuia). În lumea bizantină și orientală, bisericile posedau mai multe «aere», pe care le foloseau în procesiuni liturgice și ca decor al absidelor. Le vedem desfășurate în liturghia îngerească, pe pereții bisericilor.

Epitaful

Epitaful este un vâl mare de procesiune care înfățișează «plingerea lui Cristos» coborât de pe cruce (pictată sau brodată pe mătase, catifea sau pinză de în ori cînepă). În joia sau vinerea mare este desfășurat, împodobit cu flori și înconjurat de făclii aprinse, în centrul naosului. E purtat pe umerii preoților în seara vinerei mari. Rămîne întins pe «sfînta masă» pînă la înălțare.

Din trecutul nostru, Muzeul de artă din București posedă epitafe de mare valoare artistică, din sec. XIV-XVII: epitaful de la Cozia, cele din minăstirile Dobrovăț, Neamțu și Slatina; epitafele lui Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu etc.

Triherul și diherul

Triherul și diherul, numite la noi dichele și trichele, sînt sfeșnice liturgice: triherul are trei luminări și simbolizează sfînta treime; diherul are două luminări, simbol al îndoitei firi a lui Cristos. Sînt purtate de diaconi în slujbele arhieresti. Episcopul (ierarhul) binecuvîntează cu ajutorul lor, în anumite momente ale liturghiei.

Ripidele

Ripidele derivă din evantaiile liturgice folosite în Orient și în primele veacuri ale bisericii creștine. Formate la origine din pene sau frunze, au fost fabricate apoi din foi groase de argint aurit. Însipite în minere lungi de lemn sau metal, înfățișează serafimii și simbolizează serafimii în zbor care aclamă pe Isus-Dumnezeu. Nu se mai folosesc astăzi. Posedăm însă ripide, opere de artă din vremea lui Ștefan cel Mare; se pot vedea în Muzeul minăstirii Putna. Altele, luxoase și frumos gravate din sec. XVII se află în Muzeul de artă din București. Pe bolta exonartexului din minăstirea Probota, serafimii poartă toți ripide. De altfel, acestea nu lipsesc mai niciodată din picturile murale ale monumentelor bizantine, orientale, rusești, balcanice și românești.

Veșminte și orante

Nevoia de a cunoaște veșmintele și orantele bisericești este simțită în chip firesc de muzeologi și de artiștii restauratori. Cercetându-le și studiindu-le așa cum se prezintă și se folosesc astăzi, se poate dobândi o idee de ordin general sau sumar. Am zis de ordin general și sumar, fiindcă de-a lungul secolelor și datorită evoluției firești, acestea se înfățișează în zilele noastre în forme uneori schimbate, sau au ajuns să dispară. În muzeele țării și în tezaurele minăstirești, la Putna, Sucevița, Secu, Muzeul de artă din București, colecția Patriarhiei, se află veșminte și orante din sec. XV, XVI și XVII. Picturile murale originale (adică cele neretușate și nerestaurate) ajută pe un cercetător cu pregătire să-și precizeze cunoștințele în această materie. Tezaurele de artă ale Răsăritului și Apusului, din Athos și Atena, Moscova și Kiev, Roma, Veneția, Serbia și Bulgaria, Constantinopol etc., păstrează veșminte și orante de mare valoare, care ne îngăduie să cunoaștem de aproape forma, funcțiunea și evoluția acestora, din epoca paleocreștină până aproape de timpurile noastre.

S-ar putea gândi cineva că cercetătorii și decoratorii din zilele noastre se pot întemeia numai pe cunoștința veșmintelor și orantelor bisericești aflate în uz. Socotim greșită o asemenea idee. În adevăr, deosebim întâi veșmintele lui Cristos, ale Mariei, prorocilor, apostolilor și majorității mucenicilor. Episcopii zugrăviți pe perețele absidei principale și în alte locuri pe pereții bisericii, au trăit și au «slujit» în sec. IV, V și VI ori mai târziu, până în miezul evului mediu. Trebuie să poarte, în pictură, ca atare, costumele din vremea lor.

Așa stind lucrurile, dacă nu putem să ne adîncim în lămuriri arheologice, socotim totuși de folos să oferim câteva precizări. Vom studia în primul rînd veșmintele bisericești, orantele legate de acestea și obiectele liturgice.

Stiharul

Stiharul este un veșmint de origine răsăriteană, cu mineci largi și lung pină la glezne. Se încheie pe piept și este croit așa ca să se poată îmbrăca pe deasupra elementelor obișnuite de costum. Cade drept, fără prelungire la spate și fără vreun sistem de cute. Este purtat la slujbe de diaconi (hipodiaconi, diaconi și protodiaconi sau arhidiaconi), preoți (de mir și călugări) și arhieriei (episcopi, mitropoliți și patriarhi). Pentru cei dintîi, gulerul, mînecele (la încheietura mîinilor și la umeri), poalele și deschizătura de pe piept sînt, de obicei, brodate sau împodobite cu galoane aurite. Preoții și arhieriei îl încing cu un brîu și-i strîng mînecele, la încheietura mîinilor, cu mînecuțe (epimanikia, pe grecește; anaraclițe, pe slavonește). Stiharele preoțești și episcopale sînt uneori brodate pe poale.

Materia din care sînt făcute toate stiharele este țesătura de bumbac ori mătase, de culori diferite (albă, galbenă de diferite nuanțe, roșie ori brună). Pentru diaconi se folosește țesătura de mătase simplă sau cu flori, ori țesătura cu fire de argint și argint aurit; fiindcă aceștia nu îmbracă alt veșmint liturgic.

Orarul

Orarul este semnul liturgic al însărcinării și demnității diaconești. Confectionat dintr-o țesătură de bumbac, mătase ori fir de aur sau argint, are forma unei panglici mari rectangulare, largă de aproximativ un lat de mină și de lungimi diferite: pentru diaconi, pentru arhidiaconi. Se poartă pe umărul stâng și cade în față și la spate, de-a lungul stiharului; în anumite momente liturgice este așezat încrucișat, pe amândoi umerii, pe piept și la spate. Este împodobit cu cruci, chipuri de serafimi sau cuvintele « sfânt, sfânt, sfânt » din imnul serafimilor (în limba greacă, slava veche bisericească sau, începând din sec. XVIII, și în limba română). În monumentele medievale, cuvintele de mai sus, brodate, disting orarele arhidiaconești.

Epitrahilul

Numit în românește și patrafir, este legat de scriitorii bisericești medievali de patimile lui Cristos, amintind ștergarul înfășurat de gîtul lui Isus, ținut cu mîna de cei ce îl duceau la răstignire. Veșmint esențial și semn al preoției e purtat și de episcopi. Lung pînă la 2,5 metri, e format, la origine, din două benzi late de circa 9—10 centimetri, cusute laolaltă sau unite cu ajutorul unor nasturi sau clopoței. O răs-croială la partea superioară îngăduie să fie îmbrăcat « pe cap ». În anume epci, relativ tîrziu, epitrahilul format din două benzi e purtat numai de episcopi, pentru preoți folosindu-se epitrahilul dintr-o singură bucată. Este confectionat, în primele secole, din in sau cînepă; mai tîrziu, din mătase sau țesături cu fir.

Împodobit la ceafă și pe piept cu cruci, epitrahilul înfățișează, la Bizanț și în cele mai vechi monumente românești, portrete ori scene evanghelice brodate. Cele dintii arată pe Maria, Ioan Botezătorul, cei 12 apostoli și episcopii, autori de liturghii ori cărturari (Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur, Grigore de la Nazianz, Atanasie, Chiril); în epitrahile din sec. XV și XVI întîlnim și alte portrete de episcopi, precum și chipuri de mari mucenici. Cîteodată, pe poale apar, încadrate de ornamente, portretele donatorilor, domnitori ori boieri mari. Scenele ne arată, într-alte epitrahile, bunavestirea și stihirea de Crăciun, botezul Domnului, schimbarea la față, învierea lui Lazăr, intrarea în Ierusalim, cina cea de taină, rugăciunea de pe muntele Măslinilor, patimile, învierea, rusaliile, și adormirea Maicii Domnului. Aflăm și monumente (epitrahile brodate) împodobite cu portretele prorocilor însoțite de simbolurile lor (Moise cu o amforă de argint aurit, Aaron cu cădelnița, David și Solomon, Iacov cu scara, Isaia cu bățul înflorit, Ezechiel cu poarta etc.).

Felonul

Felonul (phelonion, în limba greacă; sfită, cuvînt de origine slavonă folosit la noi în țară), veșmint liturgic preoțesc de modă și origine antică mediteraneană (romanii îl numeau paenula, și-l foloseau ca mantie de călătorie), se îmbracă prin deschizătura largă de la partea superioară petrecindu-se peste cap; cade în jos pînă aproape de gleznă. Croit larg, este confectionat din țesătură de mătase ori de fir și împodobit

cu galon de aur la «gură» și pe margine. Nu are mineci. O iconiță, de obicei brodată, împodobeste spatele, aproape de gît (de un decimetru jumate sau doi decimetri distanță de la acesta). În cele mai vechi monumente, iconița arată hramul bisericii a cărei proprietate este felonul. Mai aproape de noi, tema brodată e un praznic împărătesc (nașterea lui Cristos, Isus pe cruce sau învierea lui Cristos, în primul rînd); întîlnim și portretele lui Cristos sau ale Mariei.

Pînă la sfîrșitul sec. XVI și, în unele țări răsăritene, chiar în prima jumătate a celui următor, episcopii sînt înveșmîntați în feloane, care se deosebesc de cele preoțești prin podoaba lor țesută ori brodată de mici cruci, libere ori închise în medaloane și răspindite pe întreaga suprafață. Aceste feloane episcopale poartă numele grecesc de polystavria (polystavrion, la singular).

Feloane și polystavria de artă aflăm, numeroase, în tezaurile rusești, în acelea ale muntelui Athos și minăstirilor vechi din domeniul bizantin. La noi în țară, minăstirile Putna, Sucevița și Secu din Moldova, păstrează exemplare din sec. XV, XVI și XVII. Din această ultimă epocă, cunoaștem polystavria și feloane interesante care se pot vedea în biserica episcopală din Roman, în Muzeul de artă din București și în tezaurile minăstirești din Oltenia și Țara Românească.

Omoforul

Episcopii au purtat, secole de-a rîndul, la liturghii, veșmîntul complet, compus din stihar, epitrahil, briu și polystavrion. Și pînă astăzi, ei oficiază și în veșmînt redus: epitrahil și mantie liturgică călugărească sau mantie episcopală: la privigheri, la liturghii, de la început pînă la oda a noua; la botezuri, cununii și înmormintări (în afară de aceea a lui Cristos din vinerea mare), și cu alte prilejuri, omoroful nu lipsește în nici un caz. Este semnul gradului și funcției episcopale și are forma unei benzi late de 25 sau 30 centimetri confecționată din mătase, catifea sau țesătură de fir. Este așezat, în momente hotărîte ale slujbelor, pe umeri. Acoperă gîtul și spatele, la partea superioară alături de acesta; cade, în față, pe piept, de o parte și de alta unde se unește într-o singură bantă. În biserica răsăriteană, la Bizanț și în țările de tradiție bizantină, precum și în Orientul creștin, nu întîlnim pînă în secolul trecut decît aceea ce se numește astăzi «omoforul mare»; lung, în față, pînă jos. «Omoforul mic», mai ușor de minuit și de purtat este folosit mai ales de la mijlocul secolului trecut, în locul omoforului mare; în anumite momente ale liturghiei sau în tot timpul ei.

Omoforul, mare sau mic, este împodobit cu trei iconițe: în centru, și anume în partea care vine sus, la spate, se figurează de obicei mielul, simbol al lui Cristos, amintire, în același timp, a «oii celei pierdute» din psalmi, liturghia înmormintării și pataboalele lui Cristos. În față, pe piept, se văd brodate două teme evanghelice sau cruci mari. Culoarea omoforului a fost, la origine, diferită și asociată cu aceea a veșmîntului superior și caracterul funcționii liturgice: albă, pentru schimbarea la față și înviere; de aur, pentru praznicele nașterii lui Cristos, nașterii Maicii Domnului, botezului etc.; neagră, pentru slujbele patimilor, înmormintări și parastase; roșie, pentru praznicele mari de mucenicie și rusalii; verde, pentru liturghiile obișnuite de peste an.

Cele mai frumoase și mai interesante omofoare se pot vedea la Muntele Athos, în tezaurile rusești și la noi, în tezaurile minăstirilor moldovenești.

Saccosul

Saccosul, veșmint împărătesc de origine persană și bizantină, a fost legat în lumea bizantină și orientală de mitropoliți și patriarhi. Aceștia singuri aveau drept să-l poarte, pe deasupra stiharului, în locul polystavrion-ului. În primele secole nu avea mineci. Confectionat dintr-o țesătură luxoasă de aur sau din catifea, este format din două foi mari (una cade pe spate, pină mai sus de glezne, cealaltă în față, pină la aceeași distanță ca în spate) și se încheie, cu nasturi-clopoței, pe lături (în stînga și dreapta). De la o vreme a dobîndit mineci largi, din aceeași materie, fiind încheiate de la umăr pină deasupra încheieturii mîinii tot cu nasturi-clopoței. Modificările acestea din urmă (minecile și clopoțeii) au venit din înriurirea costumului liturgic al marilor preoți din vechiul testament. Saccosul este împodobit cu iconițe, la spate și pe piept.

Împărații bizantini au conferit dreptul de a purta saccos și unor episcopi, pentru a-i distinge în chip deosebit, așa cum se face cu o decorație mare. În arta de tradiție bizantină, Ioan Gură de Aur și Vasile cel Mare poartă totdeauna saccos (vorbind de monumentele din epocile de rigoare iconografică). Scriitorii «mistici» l-au pus în relație cu tunica roșie, veșmintul de batjocură impus lui Isus după condamnarea sa.

În tezaurele răsăritene și apusene se păstrează saccose de mare însemnătate din punct de vedere artistic și istoric. Cel mai renumit este acela al patriarhului Photius. În Muzeul de artă din București se poate vedea saccos-ul mitropolitului Varlaam al Moldovei. Muzeele rusești posedă, la rîndul lor, exemplare luxoase și deosebit de frumoase.

Mantia

Călugării îndatorați să ajute clerul minăstiresc la slujbe, poartă pe deasupra «rasei» o mantie neagră cu cute numeroase care pornesc de sus și ajung pină jos la glezne. Aceasta, deschisă în față, se leagă la git cu o panglică. Nu este împodobită cu nimic. De culoare neagră, accentuează caracterul sever al slujbelor minăstirești. Ierarhii (episcopi și arhiepiscopi, mitropoliți și patriarhi) sînt călugări în biserica răsăriteană. Pot purta, ca atare, mantia călugărească și se slujesc de ea pină astăzi, la nevoie. O mantie anume (mandya, pe grecește) le este de fapt rezervată. De aceeași formă și croială ca și cea dintîi, are însă o prelungire («trenă») la spate și este confectionată din mătase de culoare roșie de diferite nuanțe, sau de culoare neagră (pentru anume ceremonii, înmormintările de pildă). Este împodobită cu o iconiță (portret al lui Cristos sau al Mariei) închisă într-un medalion și așezată la spate, la partea superioară, și cu patru «table» sau «plăci» brodate. Două din acestea, de formă rectangulară, înfățișează teme evanghelice (nașterea Mariei, schimbarea la față, intrarea în Ierusalim, învierea, de pildă); se așază în dreptul pieptului, la stînga și dreapta. Celelalte două arată teme din vechiul testament (tablele legii, sfeșnicul cu șapte ramuri, jertfele lui Avel și Melchisedec etc.) și se coase în față pe poalele mantiei. Uneori se așază la partea superioară temele vechiului testament, iar pe poale acelea ale noului testament. Se numesc toate «pomata», cu un cuvînt grecesc. Înseamnă izvoare și sînt interpretate drept

izvoare ale înțelepciunii, temă de ordin simbolic care a inspirat picturi murale și miniaturi interesante legate de părinții bisericii, de Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur, în prima linie.

Mitra

Mitra este purtată, pe cap, în cursul ceremoniilor liturgice și la timpuri hotărâte de rânduiala lor, de către ierarhi înveșmînțați în saccos sau în mantie arhierescă (episcopală). Inspirată ca formă, la origine, de coroanele regilor persani, a fost considerată în biserica creștină drept amintire a coroanei de spini, așezată pe capul lui Cristos de cei ce l-au chinuit înainte de a-l răstigni. De aci, numele de coroană folosit în studiile de arheologie medievală. A avut diferite forme în decursul veacurilor. Puțin înaltă, la început, s-a înălțat pînă a ajuns la înfățișarea de astăzi. Confecționată din mătase, catifea, pînză sau foaie metalică, mitra ierarhilor este împodobită cu portretele evangheliștilor. Unele coroane fac loc și hramului minăstirii «de metanie» a ierarhului. O cruce mică din metal prețios cu pietre este înfiptă astăzi în creștetul tuturor mitrelor de ierarhi. Nu a fost așa întotdeauna. În biserica rusească crucea nu apare decît deasupra mitrelor mitropoliților și patriarhilor.

La origine și aproape în tot cuprinsul evului mediu, coroanele (mitrele) erau de diferite culori, ca și veșmintele liturgice: albe, de aur, roșii, violete și negre; și se purtau în ocaziile arătate cu prilejul descrierii acestora. Erău rezervate, apoi, unui număr foarte restrîns de ierarhi, așa cum era și saccosul. Pe pereții monumentelor bizantine și orientale, timp de mai multe sute de ani, nu o vedem pe capul nici unui episcop, mitropolit sau patriarh. Toți aceștia sînt înfățișați cu capul gol. Cele dintîi exemple de ierarhi cu coroane pe cap se văd, în țara noastră, în biserica Sîntă-Mărie-Orlea din Transilvania.

În biserica de tradiție bizantină există rangul onorific de arhimandrit mitrofor care se conferă călugărilor, stareți ai minăstirilor mari. Aceștia au mantii asemănătoare cu acelea ale ierarhilor, neîmpodobite însă cu «pomata» sau neavînd decît două table brodate cu subiecte din vechiul testament. Pe cap au, în momente hotărâte ale ceremoniilor, mitre care seamănă cu acelea ale ierarhilor. Se deosebesc de acestea din urmă prin două lucruri: portretele de evangheliști sînt înlocuite cu serafimi, iar crucea din creștet lipsește totdeauna.

Cîrja

Cîrja (rabdos, pe grecește), cu origini îndepărtate în arta lumii vechi, e, în biserica creștină, semnul autorității pastorale și administrative a episcopilor, mitropoliților și patriarhilor. Înaltă aproape cît omul, și confecționată dintr-un lemn scump sau metal argintat ori aurit, se termină la captul de sus cu o podoabă în chip de șarpe încolăcit sau de coarne, simboluri și unul și celelalte ale înțelepciunii, potrivit tradiției antice și scrierilor. Nu este folosită decît în ceremonii atunci cînd ierarhul este înveșmîntat liturgic.

Arhimandriților mitrofori le-a fost lăsată, pînă tîrziu și aproape de epoca noastră, o cîrjă de lemn (negru, de obicei) înaltă pe jumătate din cîrja episcopală, și terminată la capătul de sus în chip de litera T. Derivă din cîrja antică călugărească numită *tau*, pe grecește.

Enkolpionul (sau engolpionul)

Cuvîntul numește crucea sau medalionul purtate pe piept de episcopi, mitropoliți și patriarhi. La origine, era o cutiuță în care erau închise moaște. Legată la capătul unui lanț de git, apare în cele mai vechi monumente pe pieptul călugărilor. Sub forma de cruce a rămas pînă astăzi o distincție, asemenea unei decorații, care se acordă clericilor, chiar mireni*.

Acei ce o poartă sînt numiți « stavrofori ». Sub forma de medalion împodobit pe o față cu portretul Mariei sau al lui Cristos și, pe cealaltă, cu cîna de la Mamvri, răstignirea ori învierea, enkolpionul a rămas rezervat episcopilor, mitropoliților și patriarhilor. De multe ori apare alături de cruce, iar patriarhii încadrează de la un timp crucea cu două enkolpioane.

Maforionul

Maforionul (maphorion) e un veșmînt sirian, asemănător cu toga. Constă dintr-o foaie trapezoidală, țesătură de bumbac ori lînă, și se poartă pe deasupra tunicilor; femeile își învăluie capul, umerii, gîtul și trupul pînă la glezne. Veșmînt larg, are cutele pe care le face stofa, așa cum este drapată, și o a doua serie de cute « de stil » dictate de moda vremii. Maria este înveșmîntată totdeauna cu maforion în picturile murale și în icoane. Neîmpodobit, la origine, acesta primește începînd din sec. XI sau XII, la Bizanț și în Orient, un galon de mătase sau de aur pe marginile lui și o stea în dreptul frunții. Mai tîrziu, stelele se înmulțesc: apar alte două pe umeri și, uneori, și din loc în loc pe întînsul maforionului. În Apus, acesta este împodobit cu spice de grîu.

* De pe la începutul secolului trecut, dreptul de a purta cruce de stavrofor se acordă și călugărilor starețe sau distinse de ierarhul eparhiei.

1870

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887



NOȚIUNI DE TEHNICĂ

Iconografia — cum s-a arătat — descoperă, definește și luminează idei și fapte de ordin istoric ori literar, complexe și de felurite grade de adâncime ori abstracție. Izvoarele sînt hotărîte în texte și tradiții care trebuie analizate și în relație cu care pot fi înțelese. Fondul de idei și sentimente derivate din acestea nu sînt însă independente de formele artistice în care apar. Acestea au fost numite fericit « echivalențe plastice ». Între izvoarele de inspirație și operele de artă, între fond sau conținut și formele în care sînt realizate, corespondențe multiple stabilesc exigențele celor dintii: formele sînt obligate să contureze de aproape și cu rigoare ideile, să se încovoie înaintea lor și să răspundă unor exigențe în stare să le impună aspecte uneori neașteptate. Cităm drept pildă creațiile de simboluri, expresivitatea și importanța liniei, rolul explicativ acordat culorii, însemnătatea erudiției care ajunge să devină o condiție și o cheie a înțelegerii în arta religioasă. Cea de-a doua serie înglobează reacțiile formelor și înriurirea pe care o au acestea asupra ideilor și simțirilor, adică asupra conținutului. De deosebită greutate sînt materialele folosite și procedeele artistice. O a treia serie are drept teme calități și caractere legate de « viziunea » epocii, și de un număr de « concepții », fructe ale evoluției și modei. Punem înainte, în această ordine de idei, perspectiva. Uităm, în adevăr, de multe ori, că perspectiva numită aeriană, întemeiată pe trei dimensiuni și pe reprezentarea elementelor, arhitecturi, copaci, oameni și animale, în peisajul cu planuri multiple și înviat de aer și lumină, nu e, de fapt, decît o creație a Renașterii italiene și a lumii moderne și o convenție caracteristică viziunii noastre de astăzi, impusă de artiști mari, sprijinită pe teorii științifice și anume realități. A devenit o condiție fundamentală a artei, și o formă, un tipar și o condiție a propriei noastre viziuni.

Considerațiile acestea caută să justifice studiul tehnic ce urmează. Nu rămîne, socotim, neînțeleasă nevoia de a cerceta mijloacele materiale de expresie, aceea ce se numește îndeobște tehnica picturii, ramură ori aplicație caracteristică a picturii murale, de șevalet și a miniaturii.

*

Meșterii specializați în pictura monumentală, în cea de icoane și manuscrise, au moștenit o tradiție. Transmisă direct, în ateliere ori în cadrul lucrărilor și echipelor de muncă, ea cuprinde un număr de principii și cunoștințe care au fost mai limpede ori mai confuz formulate în scris de tehnicieni și teoreticieni medievali și moderni. În traduceri aceste scrieri au circulat și în țara noastră. Așa sînt tratatele ori manualele lui Cennino Cennini și Dionisie din Furna. Pictorii români Costin Petrescu și Arthur G. Verona au consemnat, la rîndul lor, un număr de date izvorîte din propria lor experiență, în scrieri care sînt mai peste tot în mina pictorilor.

Învățătura de atelier era însă în evul mediu, și pînă tîrziu în secolul XVI sau XVII, legată de interese de breaslă și personale. Meșterii destăinuiau numai cît socoteau și cît voiau din știința lor, iar ucenicii « furau » din ochi și se străduiau să surprindă taine de meșteșug. Pe acestea nu le-a vădit în scris nici unul din marii meșteri. Multe din ele numai cu greu se pot explica în vorbe, și se învață, cu vremea, din experiență.

O a doua observație trebuie însă avută în vedere. Lămurind regulile artei și sfaturile lor, meșterii din toate vremurile numesc materiale. Despre multe din acestea fie că nu știm, pînă astăzi, ce reprezintă, fie

că nu se mai găsesc nicăieri. Tratatul ori manualul vorbește de var și de piatra de var. Aceasta este, în unele cazuri, marmura (de mai multe calități); înaltele, un calcar de o compoziție care nu se află decît în anume regiuni. Piatra de var arsă se stinge, după aceea, în multe feluri și se păstrează în moduri deosebite, asupra cărora, în genere, nu se insistă mai niciodată. Tencuielile cuprind materiale diferite: fire de in, fire de cinpă, cîlți ori puzderie, paie tocate, iarbă de cimp etc. Culorile numite în manualul lui Dionisie, cu excepția numai a două dintre ele, n-au putut fi identificate pînă astăzi de nici un chimist. Acestea sînt dizolvate în apă curată, ori în apă de var; ori folosite în emulsii. Pentru pregătirea lor e necesară cunoștința și îndemînarea unui vechi practician. Iar pe acestea, nimic nu le poate înlocui.

În rîndurile ce urmează, sprijinite pe autorități recunoscute și pe experiența noastră de cercetător al monumentelor răsăritene, voim să însemnăm lucrurile limpezi de care se poate folosi un restaurator sau pictor, în practică, și care pot înlesni calea celor ce vor să pătrundă fința artei de tradiție bizantină și orientală. În această din urmă privință se cuvine să arătăm uimirea deșteptată de pretenția și chiar de străduința «amatorilor» și chiar a cercetătorilor de artă, care vor să «guste» ori să judece lucrări de pictură, sculptură, arhitectură etc. fără să cunoască mijloacele folosite, materialul, procedeele și principiile aplicate de meșterii care le-au realizat. Lipsit de aceste cunoștințe, însușite și stăpînite, cel mai inteligent amator nu va recolta decît impresii de ordin și valoare subiectivă, iar judecățile cercetătorului cu pretenții se vor rezuma la construcții verbale care acoperă «proiectări» de teorii și idei preconceptuate.

★

Picturile murale și icoanele se pot executa cu ajutorul a multiple procedee: mozaic, encaustică, tempera, frescă și ulei. Am citat principalele, deoarece principial nu sînt excluse și alte tehnici. Fiecare din ele se întemeiază pe un număr de condiții și prezintă avantaje și dezavantaje. Acestea rezultă din natura materialelor întrebuițate, substraturile și preparațiile, culorile și modul lor de pregătire, verniurile etc. De însemnătate deosebită este cuprînsul care trebuie decorat: constituția pereților, lumina monumentului, climatul locului etc.

Mozaicul

Mozaicul datează din antichitate. Artă elină și elenistică l-au folosit în genere pentru îmbrăcarea și împodobirea solului, în interiorul clădirilor și în piețe de suprafață restrînsă (mozaicuri pavimentare). Se păstrează exemple numeroase în lumea mediteraneană, sudul Europei, nordul Africii și vestul Asiei; moștenire elenistică, a fost adoptat de romani. Monumente importante au fost descoperite în ultimii ani în Bulgaria și, la noi, în Dobrogea (la Constanța). Moda elenistică a pătruns și a evoluat în lumea bizantină și în palatele persane. Au fost îmbrăcați în mozaic pereții edificiilor civile și ai bisericilor. În Roma se poate admira pînă astăzi decorul de mozaic din Santa Maria Pudentiana, Santa Constanza, Santa Maria Maggiore, oratoriul Sf. Venanzios, parclisele San Zeno și Santa Prassede etc. La Ravenna aflăm ansamblurile celebre din San Vitale, Sant'Apollinare Nuovo, baptisteriile ortodox și arian, alături de celebrul decor din mausoleul Gallei Placidia. Capitala Bizanțului cuprinde numeroase opere de valoare, păstrate în stare frag-

mentară, și un ansamblu celebru, acela din biserica minăstirii Moni tis Choras (Kahrië-Djami). În arhipelagul venețian și la Palermo strălucesc mozaicuri parietale la San Marco, Trieste, Torcello (domul), biserica Martorana și Capela Palatină. Se păstrează opere de seamă la Salonic, în biserica închinată Sf. Dumitru, și la Dafni lângă Atena. Trebuie citat printre monumentele de seamă și decorul de la Sf. Sofia din Kiev.

În Italia, începînd din sec. XV, mozaicul s-a executat pe pereți de piatră sau pe fonduri metalice; nu de-a dreptul, ci pe o preparație — adică pe o tencuială — constituită din două straturi și formată din var și nisip. Cel dintîi, gros pînă la $\frac{1}{2}$ centimetru, era pregătit dintr-o parte de var, curățat cu grijă înainte de stingere, și păstrat după această operație în varnițe, unde rămînea pînă la decantare deplină și « liniștire » completă, și din două părți de nisip sau cărămidă pisată mărunt. Cel de-al doilea strat, de o compoziție analoagă dar mai gros, 8—10 milimetri, se așternea peste cel dintîi, treptat, pe porțiunile care urmau să fie decorate. Măstarii Renașterii au folosit și un al doilea fel de tencuială-fond, formată din var vechi, adică stîns mai de multă vreme, nisip și cărămidă mărunt sfărîmată, la care se adăuga albuș de ou și « tragant ». Întinsă pe perete în strat gros, tencuiala aceasta era acoperită cu cirpe ude pentru a împiedica uscarea ei rapidă. Desenul (« cartonul ») era transpus pe acest suport. Cuburile de smalt se infgeau direct într-însul. Pentru mozaicurile lucrate pe plăci de piatră sau pe plăci metalice, fondul era pregătit din piatră de var mărunțită cu îngrijire și amestecată cu « alb de plumb » (ceruză), ulei de nucă fierț și puțină rășină de pin sau brad*.

« Cuburile » de smalt cu care lucra pictorul erau fabricate dintr-o sticlă anume (din cristal de rocă, nisip de cuarț și carbonat de potasă, extras din cenușa plantelor sau din potasă tratată cu apă de ploaie, decantată, filtrată și arsă în cuptoare). Pentru a colora sticla smalturilor se folosea siliciul negru, ars bine, stîns cu apă, frecat cu grijă și bine spălat, sau pigmenți colorați (auripigment natural, ceruză, miniu de plumb, salpetru etc.). Pentru a obține « sticlă mată », topitorii italieni foloseau cositor ars (oxid de staniu) sau « var de cositor » (ceruză de staniu).

Pictura în mozaic are nevoie de material (cuburi de smalt) de felurite tonuri și nuanțe. Pentru a le obține, sticla se colora la fabricare cu următoarele substanțe: auripigment, peroxid de mangan, pilitură de fier arsă sau nearsă, sulfat de fier, oxid de cupru, magnezium ars, cositor (pilitură ori cenușă), mercur, sare de piatră și sare de bucătărie, miniu de plumb etc. Paleta era extrem de bogată. Un tehnician din sec. XVII a numărat pînă la 15.000 de tonuri și nuanțe.

La Bizanț, mozaicarii au folosit, încă din sec. VI, smalturi transparente, semitransparente și opace, pentru a obține tonalitățile verzi, albastre, galbene, violete, roșii, cenușii, negre și albe. Alături de smalturi, aflăm pietre naturale, marmuri în primul rînd, și cubulețe de « aur » și « argint ». Acestea sînt formate din sticlă transparentă verde, albastră, galbenă ori roșie. « Fața » le era acoperită cu o foaie de aur curat sau de argint, fixată și apărută de o peliculă subțire de sticlă numită « cantarel ». Formele erau variate: rectangulare, trapezoidale, ovale și rotunde. Smalturile aveau fața concavă ori convexă; pietrele erau plate.

* Antonio Neri, *L'arte vetraria*, Firenze, 1612.

Laturile se șlefuiiau cu îngrijire pentru a înlesni cea mai bună alăturare și adeziune.

Deosebim un număr mare de tonuri și nuanțe. În secolele Renașterii bizantine, cercetătorii au descoperit până la 400. În aceeași vreme cubulețele dreptunghiulare și pătrate cu fața plată se înmulțesc, iar dimensiunile lor se micșorează progresiv.

Compozițiile se organizau de meșteri, de pe schelă, de-a dreptul pe perete ori zid, potrivit procedului *culegerii directe*. Tencuiala de fond cuprindea fibre de trestie (în cantitate redusă necesare coeziunii și unității acesteia. Era valorată într-un ton albastru. Tema se schița «a fresco». Stratul superior de tencuială se aplica deasupra și se lipea bine de tencuiala de fond. Cu ajutorul unor clește se înfingeau smalțurile și pietrele.

Legătura temeinică dintre tencuiala de fond și zid era mijlocită de creștături adânci, de diferite direcții, și prin presiune și netezire se desăvârșea. Grosimea fiecăruia din cele două straturi era de 1—1,5 centimetri. Pe față, incheieturile, adică lipiturile dintre cuburi, erau armonizate cu pensula muiată în culoarea cuburilor vecine.

Picturile în mozaic din celebra bazilică Sf. Dumitru din Salonic au fost executate prin «culegere directă». Elementele (smalțuri și pietre) au fețe de $3/2$ milimetri și $4/3$ milimetri; $6/5$, $7/7$, $6/8$, $8/8$ ori $8/10$ milimetri. Portretul Sf. Dumitru are draperiile compuse din cuburi transparente și opace de smalț colorat; motivele ornamentale sînt din cuburi de argint mai înalte decît cele dinții. Cuburi portocalii și roșii (de smalț) au fost folosite pentru pictarea părului, care e conturat cu negru-violet și castaniu închis. Șuvițele mari sînt tivite la rîndul lor cu cubulețe mici roșii, verzi și portocalii. Chipurile sînt formate din rînduri de cubulețe, nuanțe ale aceluiași ton («în ton pe ton»), smalțuri verzi transparente și, alternativ, cubulețe galbene-verzui și liliachii. Umbrele erau colorate în acest din urmă ton, iar luminile în liliachiu-alb sau galben-alb. Buzele erau din smalț roșu carmin. Barba, sprincenele și mustața sînt din smalțuri liliachii de diferite nuanțe. Smalțuri mici rozate redau pleoapele ochilor, al căror iris e negru-liliachiu. Nimburile sînt din cuburi de aur conturate cu roșu viu, sau din cubulețe de argint conturate cu albastru închis.

Mozaicurile constantinopolitane și cele executate de meșteri din Asia Mică înfuriți de tehnica Bizanțului sînt caracterizate prin tonalități roșii, galbene, albastre, verzi și violete-transparente, semitransparente sau opace. Predomină cubulețele dreptunghiulare și pătrate. Contrastele sînt des folosite, diferind, într-aceasta, de școala saloniciană, amatoare de nuanțe și tranziții delicate. Din a doua jumătate a sec. IX pînă în cel de-al XI-lea, mozaiștii bizantini revin la tehnica antică. Dispar tonalitățile intense și «hrănite». Se înmulțesc semitonurile. Pictorii urmăresc efecte de lumină și armonii delicate.

În a doua jumătate a sec. XI și în cel următor, în epoca de glorie a Renașterii bizantine, arta mozaicului adoptă stilul monumental, linia abstractă și stilizată, și simplificarea evidentă cu deosebire în construcția peisajului arhitectonic. Capetele personajelor se lungesc, privirile devin severe și aspre, amintind chipuri siriene. Sînt modelate plastic, «în volum», și tonurile se înmulțesc, din ce în ce mai puțin «valorate»; au importanță prin ele însele, datorită tonului curat și «hrănit». În ultima fază de evoluție, la Kahrié-Djami de pildă, formele monumentale aproape dispar. Chipurile sînt îngrijite și minuțios observate. Cu ajutorul umbrei și luminii sînt modelate «pictural», înlăturîndu-se contrastele. Mișcările personajelor devin mai vii, mai firești, mai

«realiste», iar spațiul se adâncește, se diferențiază în planuri. Dispar arhitecturile fanteziste; vedem edificii copiate după antic sau luate din realitatea înconjurătoare.

Meșterii ruși ai sec. XIX au folosit, de preferință, procedeul invers sau *culegerea indirectă*. Compoziția («cartonul») este transpusă cu ajutorul hîrtiei de calc pe o hîrtie groasă. Meșterul conturează bine toate locurile care vor fi ocupate de cubulețe (smalțuri sau pietre). Scrie cu creionul sau notează cu ajutorul pensulei culoarea fiecărui cubuleț ce urmează să fie folosit. Cu clei de culoarea cerută se fixează, pe locurile lor și cu fața în jos, cubulețele. O ramă de lemn încadrează lucrarea acoperită cu o soluție lichidă de ciment, după a cărui întărire se întoarce mozaicul cu fața în sus, se înlătură hîrtia și cimentul care pătează fața cubulețelor.

Procedeul, de origine venețiană, organizează și leagă plăcile de mozaic (din care se compune figura sau compoziția) în plăci de beton groase de cca 4 centimetri și măsurînd în suprafață de la 1 metru pe 0,75 pînă la 1,70 metri pe 1,20. Transportate și așezate la locul lor, pe zid, sînt fixate cu șuruburi, cirlige și vergele. Pentru a se evita deteriorările provocate de umezeala zidului, se recomandă straturi izolatoare de smoală. Sărurile de ciment (sulfati) pătrund însă în cubulețe și ruinează pietrele și marmura. În vremea din urmă n-au lipsit încercările de a folosi fonduri formate din calcaruri și cărămidă sfărîmată.

Operațiuni complimentare au drept scop să acopere șanțulețele dintre plăcile de mozaic, a ceea ce se numește încheietura sau cusătura lor. Masticul de ceară și smoală, colorat în relație cu tonalitățile plăcilor și aplicat cu deosebită grijă, pare a da rezultate bune mai ales în interioare. Este absolut necesară apoi lustruirea și șlefuirea mozaicului (pe față). Aceasta înlătură necurăteniiile așternute pe plăci în timpul transportării și fixării lor; netezind suprafețele se împiedică fixarea prafului și a impurităților.

Pictura în mozaic a fost numită «pictură pentru veșnicie». Cuburile de smalț și piatră sînt firește durabile. Apărute de peliculele de sticlă, cele «de argint» și «de aur» or «de sidef», arată aceeași față — după trecere de secole, în compoziții fericit păstrate — ca și în ziua dintîi. Smalțurile și cubulețele de pietre și marmuri colorate au, la rîndul lor altă rezistență decît aceea pe care o prezintă suporturile picturii (lemnul, pergamentul, pinza, tencuiala de var etc.). «Eternitatea» mozaicului este însă și ea limitată. Umezeala și sărurile fondurilor lucrează puternic; trepidațiile edificiului, vibrațiile zidurilor (pricinuite de vînturi, deplasări de teren, cutremure) dezagregă și nimicesc cea mai îngrijită lucrare.

Mozaicul se deosebește de pictura murală (frescă, tempera, ulei etc.) și de pictura de șevalet printr-o însușire esențială; el nu este așternut pe ziduri, pereți ori pe suporturi de orice natură, el nu îmbracă aceste fonduri, așa cum se poate spune cu drept cuvînt despre pictura murală, de șevalet și miniaturi. Mozaicul e zid. Se încorporează clădirii și reprezintă un adaos apreciabil de material, o împlinire. «Face trup» cu edificiul. Suferă din această pricină, de orice deplasare ori modificare de echilibru în masa acestora. Încheieturile rîndurilor de smalțuri și pietre se pot desface, de cele mai multe ori, din cauza mistuirii ori deteriorărilor «masticului» cu care sînt acoperite. În șanțulețele deschise astfel se așază praf, care se fixează datorită umezelii din aer. Materia devenită rigidă, ori încărcată cu substanțe chimice de origine atmosferică, introduce un dușman care micșorează coeziunea rîndurilor

și sapă cubulețele pe laturi ori pe dedesubt. Opere celebre, mozaicurile de la Dafni, spre pildă, s-au ruinat grav și a fost nevoie să fie restaurate. Operația nu a fost practică în cele mai bune condiții. Au fost înlocuite numeroase cubulețe; linia generală sau elemente de desen local au fost modificate nefericit. Lucrarea a ajuns pătată de neajunsuri mari asupra cărora nu e locul să insistăm. Mozaicurile din San Marco din Veneția au impus (ne referim la cele din sec. XIII) și ele restaurări, operații complexe și gingașe. Compoziția cimentului nu rămâne fără acțiune asupra elementelor folosite în scene și tablouri. Săruri și acizi «atacă» pietrele. Variațiile de temperatură, la rindul lor căldura excesivă și frigul fac să pleznească cubulețele. Împotriva tuturor acestor inconveniente și posibilități de ruină, mozaicul rămâne, până la urmă, pictura cea mai rezistentă.

Din punct de vedere al efectului artistic, procedeul prezintă însușiri rare. Mozaicul vibrează și trăiește «în funcție de lumină». Smalțurile și cubulețele au fețe convexe ori fețe concave. Meșterul le asociază în chipul cerut pentru ca lumina să izbească în plin suprafețele convexe și să se frângă în centrul lor, ori să alunecă către margini. Cubulețele cu fețe concave oferă adăposturi umbrei. Lumina dispune astfel de o întregă «claviatură». Din unghiuri deosebite și cu intensități diferite (legate de ceasul zilei, de anotimp și de calitatea ei), ea izbește, alunecă, întrece, se răstrece ori se joacă revenind; cîntă, fiindcă «valorează» în multiple feluri tonalitățile smalțurilor și pietrelor și tonalitatea generală a tablourilor. În interior, pe bolți mai ales, efectele se înmulțesc, se diferențiază și reprezintă resurse picturale neașteptate. Tonalităților și nuanțelor rezultate din acțiunea luminii, răsfrîngerea și jocul ei pe fețele cubulețelor, acțiune pornită din afară, se adaugă o a doua de ordin interior. Chemate, parcă, de lumina din afară, raze de lumină interioară vin să se lupte; să intensifice ori să scadă efectul celor dintii. De aci, numărul mare de tonalități și nuanțe, fapt surprinzător de care am pomenit mai sus.

Efectele de lumină sînt pregătite de meșterul în mozaic. Acesta folosește fețele plate ale cubulețelor, convexitatea și concavitatea, unghiurile și rotunjimile. Înfîșe și fixează smalțurile și pietrele dîndu-le o anume înclinare și asocieri calculate. Dovezile se pot afla în lucrările de seamă ale Bizanțului, Orientului și apusului medieval. Poate nicăieri, însă, nu s-a realizat o operă mai desăvîrșită ca în bazilica Sf. Sofia de la Constantinopol.

Pictura în mozaic înfățișează, într-altă ordine de idei, un procedeu tehnic extrem de costisitor. Materialul e scump. «Culegerea directă» cere la rîndul ei — și impune — timp, pregătire îndelungată și experiență. Aceasta, cînd e vorba de decoruri murale. Mozaicul a fost folosit însă și în pictarea icoanelor portative. S-au realizat lucrări de mare valoare cum sînt cele păstrate în muzeul Opera del Duomo la Florența, tezaurul bazilicii San Marco din Veneția, Muntele Athos și centrele medievale de artă ale Rusiei. În icoane, problema artistică se complică prin faptul că acestea sînt destinate să fie privite de aproape. Execuția «miniaturistică» se întemeiază pe principii deosebite de acelea ale artei monumentale, care pretinde claritate de linii, contururi limpezi și caracteristice subliniate prin trăsături de culoare cafenie închisă, neagră sau de o tonalitate gravă, izbitoare. Contrastele puternice de culori din mozaicurile murale sînt înlocuite, în icoane, prin pete de materie caldă și prețioasă, prin nuanțări și valori subtile asemenea aceloră urmă-

rite în manuscrise. Efectele de linie și ansamblu, hotărîtoare în compozițiile monumentale sînt înlocuite, în icoane, prin analize minuțioase, realizări de valoare locală și precizări de ordin portretistic*.

Fresca

Picturile murale au fost executate în evul mediu în tehnica «al fresco», caracterizată printr-un număr de condiții și însușiri. Începînd din sec. XVIII, fresca și «pictura în frescă» au devenit un termen generic. S-a aplicat de cercetători, fără distincție, tuturor decorurilor murale în frescă adevărată ori simili-frescă, frescă terminată cu ajutorul temperii, picturii pe pînză executată în atelier, lipită pe pereți și «maruflată», picturii cu ou și chiar picturii în ulei. Aceasta a dat naștere la confuzii și împiedică, pînă astăzi, înțelegerea tratatelor medievale și moderne, către care se îndreaptă istoricii și pictorii decoratori.

Fresca a fost folosită în realizări de mare valoare, care au rămas și fac glorie unui număr de monumente apusene și răsăritene. Cea mai atentă cercetare este nevoită să șovăie și să întîrzie cînd este vorba de a deosebi o frescă adevărată de o simili-frescă; aceasta, cu deosebire, în Grecia, Bulgaria, Serbia, Rusia și țările române. Vom încerca să distingem și să stabilim cîteva puncte de sprijin. Fresca adevărată, ori procedee înrudite de aproape cu aceasta, și botezate cu termenul de simili-frescă (între ele și anume genuri de tempera) au ajutat un număr de meșteri să realizeze compoziții și ansambluri de mare frumusețe care au învins vremea. Le admirăm în țările de tradiție bizantină, în Balcani, în Rusia și în țările române. Uitate cîndva, și înlăturate de pictura în ulei sau de alte tehnici, au început să se bucure încă de acum cincizeci sau șaiszeci de ani de un renume îndreptățit. S-au împus învățaților și pictorilor, beneficiînd și de prestigiul trecutului și tradiției.

Fresca este recomandată pentru plinătatea cu care inveșmîntează pereții și se adaptează acestora, pentru durabilitatea ei în timp și farmecul realizărilor. Ea îngăduie și înlesnește într-adevăr artistului o libertate de execuție nesfîrșit mai mare decît aceea oferită de mozaic și nu stînjenește spontaneitatea. Picturile în frescă ori simili-frescă se «potrivesc», apoi, atît de bine pereților și zidurilor încît par un produs al acestora. El înlătură aproape cu totul ideea de suprapunere și adaos. Pentru a determina cit mai exact cu putință esența și aplicațiile acestei tehnici vom proceda analitic și vom examina, în primul rînd, problema zidului.

Trupul monumentului, zidul are o mare importanță. El este suportul frescei, al tencuielilor pe care se aplică și al culorilor cu care se lucrează. De sănătatea și durata lui atîrnă sănătatea și durata picturii murale respective. Lucrînd el însuși sau cu ajutorul unui zidar specializat, meșterul frescei acoperă zidul cu două straturi de tencuieală, care au drept scop egalizarea spațiilor dintre cărămizile, pietrele, bolovanii din care e construit, și realizarea unui strat de sprijin în stare să oprească infiltrațiile de umezeală și cele de ordin chimic; capabile, în al doilea

* Am folosit în notele asupra picturii în mozaic două lucrări de seamă. Cea dintîi este a lui Gerspach, *La mosaïque* (Paris, fără dată) și A. V. Vinner, *Materiale și tehnica picturii în mozaic* (în limba rusă) (Moscova, 1953). Pentru aceasta ne-a ajutat traducerea în manuscris a lui Eugen Profeta (București, 1957).

rind, să asigure picturilor un temei cu însușiri de anume elasticitate. Zidul adăpostește, chiar în cele mai bune cazuri, doi dușmani în stare să facă mult rău tencuielilor suprapuse și picturii. Cel dintii este umezeala cuprinsă în pietre, cărămizi și materialul de legătură al acestora (mortarul), indiferent de cea care se poate urca din solul de temelie sau pătrunde din atmosferă datorită ploilor, zăpezii și vântului. Dușmanul chimic este reprezentat de săruri, de azotatul de potasiu (salpetrul) în primul rind. Pictorul trebuie să se îngrijească, din această pricină, și înainte de toate, de natura materialului folosit în construcție. Firește nu poate fi vorba decât de aflarea mijloacelor de apărare, fiindcă zidul este cum este și așa va rămâne. Împotriva salpetrului meșterii recomandă organizarea unui perete din cărămizi subțiri sau țiglă. Tehnicienii din a doua jumătate a sec. XIX au recurs la o pătură de plumb, întinsă pe perete. Se pare că aceasta n-a împiedicat acțiunea salpetrului. Mai de folos, dar foarte costisitor, este un alt procedeu, și anume construcția unui perete subțire format din materiale alese, și destinat aplicării tencuielilor de suport și frescei însăși. Un spațiu de câțiva centimetri trebuie să despartă trupul monumentului de acesta din urmă. Împotriva umezelii, arhitecții au aflat diferite mijloace din care nici unul nu pare cu totul sigur. Însănătoșirea solului și înlăturarea umezelii prin drenare reprezintă, credem, tot ce s-a putut găsi mai bun în această direcție. În unele monumente umezeala pătrunde și pe sus, pe la partea superioară a zidului. Aceasta, în cazul defectelor de încheiere a acoperișului și deteriorării materialului din care e format.

În fapt, pictorul decorator primește zidul așa cum îi este dat. Calitatea și grija cu care sînt executate tencuielile de suport înlătură inconvenientele grave, sau întirzie apariția lor. Pentru cercetători este necesară cunoașterea problemei, fiindcă explică ruina ori numeroasele transformări ale unor fresce, bine executate și cu înfățișare multumitoare de origine.

Tencuielile sînt de var*. Varul necesar tencuielilor de suport și sprijin direct al picturii se obține prin «stingere». Cenino Cennini recomandă să se stingă varul prin scufundare în apă. Piatra de var, în bucăți, se înmoaie în apă timp de jumătate de minut. Scoasă din aceasta, se întinde îndată pe un loc uscat, unde se sparge, se fărîmîtează, se transformă în praf. Procedeu cel mai des folosit este acela al «stingerii» în gropi săpate în pămînt la adîncimi diferite (de la jumătate de metru pînă la un metru jumătate ori mai mult) și căptușite, pe fund și pe laturi, cu scînduri. Piatra de var calcinată este așezată în aceste gropi (spartă, în cazul unor bolovani prea mari). Se toarnă pe deasupra apă, evitîndu-se creșterea cantității de apă în decursul operației. Ca atare, trebuie socotită bine, de la început, măsura de apă necesară. Apa folosită pentru stingere, și pentru toate operațiile următoare, trebuie să fie curată. Se preferă cea de riu, și se evită apa scoasă din bălți, din lacuri pricinuite de ploi, și din izvoare minerale.

Varul stins se păstrează, de obicei, înainte de a fi folosit. Cel stins în gropi, se acoperă bine, pentru a fi ferit de pătrunderea necurătențiilor și de uscăciune. Autorii de manuale și tehnicienii acordă, în genere, o mare importanță timpului care trebuie să treacă de la stingerea varului și pînă la folosirea lui în pictură. Trei ani de vechime, cel puțin,

* Varul foarte bun, *protoxid de calciu curat*, este rar și scump. Tehnicienii din sec. XIX recomandă folosirea varului, *carbonat de calciu*, în a cărui compoziție intră siliciul, oxizi de fier, mangan și magneziu. Pretind că au lucrat cu un var asemenea și meșterii medievali.

sînt, se pare, necesari. Cu cit este mai vechi varul, adică mai tîrziu folosit de la stingerea și închiderea lui în groapă, cu atît, susțin unii tehnicieni, acesta e mai propriu picturii în frescă. În groapă, în bazinele de păstrare, varul se « liniștește », se decantează, ia cantitatea de apă necesară, se preface, și se curăță. Dispar, sau trebuie să dispară, toate fragmentele « nestinse », nepătrunse de apă și neprefăcute. Pentru a fi întrebuițat se așteaptă transformarea lui în pastă. Nu lipsesc însă nici tehnicieni și autori de manuale care nu acordă nici o importanță « vîrstei » varului stins. Aceștia nu se tem să lucreze cu varul proaspăt. Socotim necesar să subliniem însemnătatea faptului de care ne ocupăm. Varul « pastă » prezintă firește calități de densitate și coeziune remarcabile; luat cu mistria, cu virful acesteia, nu cade, nu se deslipește de ea, cînd o întorcem. Frămîntat cu degetele, este alifios; se întinde pe zid și se netezește frumos nelăsînd asperități ori grunji și nici goluri, fie cit de mici. Însușirile pe care le pomenim sînt de deosebită importanță, cel puțin intrucît privește ultima tencuială, aceea pe care se aplică culorile. Vremea are însă și un efect liniștitor. Varul pierde, în adevăr, mare parte sau cea mai mare parte din « focul » lui. « Focul » este întreținut de agenții chimici (acizii) în stare să « atace » oxizii minerali cu care pictează freschistul, transformîndu-i în produse fixe (carbonați etc.). Varul bine stins și păstrat mulți ani în bazine ori gropi, apărat cum se cuvine, se transformă în pastă care se întinde ușor cu mistria, aderă de straturile inferioare, se netezește complet, și « primește » culorile de frescă în chipul cel mai fericit. Pensula pictorului « scrie » deasupra ei. Împrejurare excepțională, culorile de frescă se absorb încet, și nu pătrund decît la o foarte mică adîncime (un milimetru sau o fracțiune de milimetru); își schimbă apoi foarte încet înfățișarea, tonurile depărtîndu-se rar de aspectul originar. Pojghița care se formează la suprafața frescei, din « mustuirea » tencuielii superioare imbibate de culori, « peliculă » transparentă, apare și se constituie cu mult mai încet decît în cazul varului proaspăt, al varului « cu foc », ceea ce îngăduie reveniri ușoare și adaoase ori precizări în tempera de care au abuzat mulți meșteri medievali, și de care nu s-a ferit nici Michelangelo pe bolțile Capelei Sixtine.

Problema, indicată de noi în linii mari, interesează cu deosebire chestiunea gingașă a « curățirii » decorurilor murale în « frescă » din țara noastră, executate în sec. XV și XVI. Operațiile cele mai îngrijite au pricinuit, în chip cu totul neașteptat, în monumente de seamă, dispariția chipurilor și miinilor. Multe draperii și-au pierdut elementele fundamentale, cîmpul decorului s-a alterat puternic, în unele cazuri la cîteva ani distanță. Observările la care ne-am oprit, și asupra cărora stăruim, îngăduie indoiala asupra determinării precise a procedului tehnic cu care au fost executate picturile murale medievale în monumentele Greciei, muntelui Athos, Bulgariei, Serbiei și țărilor române. Numirea de frescă, socotim că trebuie aplicată cu mare luare aminte în multe cazuri. Pagubele rezultate din generalizarea teoretică a denumirii de frescă, se dovedesc a fi importante. A pătimit, în fapt, celebra regiune a Mistriei în Grecia, muntele Athos, și cîteva decoruri de cea mai mare însemnătate din țara noastră (biserica domnească de la Argeș, bisericile din Popăuți și Hîrlău, biserica minăstirii Neamțului). În Răsărit, în majoritate cazurilor nu s-a folosit varul scos din marmură, ci varul regiunii, stins aproape totdeauna în gropi și păstrat lungă vreme înainte de a fi întrebuițat; varul pastă, alifie « imblinzită », cu alte calități decît cel folosit mai întotdeauna în Apus. Vom afla deîndată și alte deosebiri, care nu trebuie trecute cu vederea.

Nisipul intră în compunerea tencuielilor, alături de var. Meșterii recomandă nisipurile de riu, și anume pe cele care n-au fost purtate mult de ape, și păstrează încă fețe și colțurașe. Trebuie spălate în mai multe ape și cu îngrijire. Proba curățeniei se face aruncînd un pumn de nisip într-un pahar cu apă. Clătinață bine, aceasta trebuie să rămînă limpede. Cantitatea necesară amestecului se potrivește de la caz la caz, și este indicată de experiență. În genere se recomandă o parte de nisip pentru șapte părți de var. În tencuiala superioară, nisipul lipsește deseori.

Cîlții sînt folosiți pentru a lega pasta, pentru a-i da elasticitate și consistență. Tratatele îi notează rar și nu dau precizări. Se vorbește în genere de cîlți ori puzderie de cinepă, folosiți în chip aproape exclusiv de meșterii de astăzi. Din parte-ne, am studiat cu luare aminte tencuielile de frescă dintr-un mare număr de monumente românești, balcanice, grecești și apusene. Mărginindu-ne la cele dintii, am aflat lucruri interesante. În Moldova, picturile murale din sec. XV sînt executate mai totdeauna pe tencuieli de var curat și de bună calitate, amestecat cu cîlți de in. Este vorba de fuior de in, de fire lungi, mătăsoase, măsurînd de la trei sferturi de decimetru pînă la patru sau cinci centimetri. În prima jumătate a sec. XVI, firele de in devin rare; nu le-am găsit decît în tencuielile de la Sf. Gheorghe din Hîrlău, la o parte din cele de la Dobrovăț și la minăstirea Slatina. Sînt înlocuite, în majoritatea monumentelor, cu cîlți de cinepă, fire aproape tot atît de lungi ca cele dintii și scoase din miezul plantei. Către sfîrșitul acestui secol apar cîlții scoși din teaca tulpinei de cinepă. Pe măsură ce înaintăm aflăm « puzderie » de cinepă, scoarța tulpinei rezultată din « melițare ». În Țara Românească nu am găsit tencuieli în a căror compoziție să între fire de in. În cele mai vechi monumente, meșterii au folosit firele de cinepă, lungi, mătăsoase. Au fost înlocuite în sec. XVI cu « puzderie », iar în al XVII-lea am aflat și păr de vită, ori coceni și paie. Către sfîrșitul sec. XVIII și în primele decenii ale celui următor, întîlnim și fire lungi de iarbă verde de cîmp. Aceste constatări, confirmate de un mare număr de cercetări, au ajuns să ne ajute și la datarea picturilor. Precizări asupra cantității necesare, nu poate da decît practica. Aceasta consideră calitatea varului întrebuițat, nisipul și zidul monumentului.

Culorile

Culorile de frescă sînt arătate, uneori cu lux de amănunte, de toate manualele și tratatele. Numele medievale n-au fost lămurite în imensa lor majoritate. Nu știm, în adevăr, ce anume sînt culorile și substanțele indicate de Cennino Cennini, și nici cele pomenite de erminia lui Dionisie de la Athos. Chimisții specializați au arătat în scris că nu pot da nici o lămurire, sau aproape nici una. Citeva culori sînt de natură prețioasă. Așa este lapis-lazuli, pe care n-are cum să o folosească cineva în vremea noastră și, aproape la fel, și albastrul de cobalt, care e rar și scump. Alte culori, bolul, « lampezi » (plumbul roșu), fardul, « sideful », « peseri » nu sînt mai bine cunoscute sau mai ușor de aflat. Explicațiile date de călugărul Teofil în « Schedula diversarum artium » sînt limpede. Lăsînd deoparte însă greutatea de a avea la îndemînă elementele pe care le cere, operația de pregătire a fiecărei culori este mai totdeauna

complexă. Pentru a obține tonul carnațiilor, autorul recomandă ceruza (albul de plumb). Aceasta, nesfărîmată și pusă într-un vas de aramă ori de fier, trebuie arsă pe cărbuni aprinși pînă ce devine galbenă sau verzuie. Acum se sfarmă și se amestecă cu ceruza albă și cu cinabru sau cu «sinoplu», pînă ce dobindește tonul carnației. Pentru sprincene, ochi, nări, gură, bărbie, tîmple, articulațiile minilor și picioarelor etc., Teofil recomandă poschul. Această culoare derivă din precedentă amestecată cu ocru ars și cinabru. «Verdele de Spania» se scoate din foi subțiri de aramă, răzuite bine pe amîndouă părțile, udate cu oțet curat și fierbinte, fără miere și fără sare. Foile astfel preparate sînt așezate într-o bucată de lemn, găurită cu sfredelul. Verdele se prepară într-un chip și mai complicat, în lemn de stejar scobit în formă de cutiuțe. În acestea se indeasă foi subțiate de aramă. Într-o farfurioară se pune sare, se acopere cu cărbuni și se așază la foc. După o noapte întreagă, sarea e pisată mărunț pe o tavă de piatră. Se iau apoi crenguțe și se infig în cutiuțele de lemn de stejar. După aceasta, foilele de aramă trebuie unse pe amîndouă părțile cu miere și presărate cu sare. Așezate pe crenguțele de care am pomenit, sînt acoperite cu căpăcele de lemn de stejar. Printr-un orificiu dat cu sfredelul într-un colț al lemnului, se toarnă oțet fierbinte sau urină caldă și se astupă orificiul. Se acoperă totul cu gunoi și se așteaptă patru săptămîni, la capătul cărora se scoate capacul și se răzuie ceea ce s-a format pe fețele lamelor de aramă.

Rețetele erminiei lui Dionisie nu sînt cu mult mai ușor de realizat. Pentru carnații, acesta sfătuiește pe pictori să ia «fard de Veneția» sau «fard bun franțuzesc» și cinabru pisat, topite în apă și lăsate să se depună încetîșor. Cu două părți de culoare de carnații și cu o parte sau mai puțin de «proplasm» se fabrică «glycasm»-ul, necesar zugrăvirii obrazilor. «Pebula» e scosă din rășină de brad «fiartă» într-un vas de aramă. Operația este grea și manualul arată cum trebuie executată. Meșterii ruși, mai ales cei de icoane, folosesc la rîndul lor numeroși termeni pentru a arăta culorile: levkas, o pulbere fină de ghips sau de alabastru dizolvată în clei, vokhra (ocru), bakan (roșu) de anume nuanță, bagor (tonul purpură), cervlen (roșu aprins), lazor (albastru luminos), belila (albul de plumb), kinovar (roșul de cinabru), prazelan (verdele de azur), sankir (verde de umbră).

Baudouin, tehnician renumit, prețuiește pentru frescă, în primul rînd, oxizii de fier: ocru galben, ocru de rhut, terra de Siena naturală și arsă, ocru roșu, terra de umbră naturală și arsă, roșu de Puzzole. Recomandă violetul, albastrul și verdele de cobalt, verdele smarald. Ultramarinul adevărat fiind prea costisitor, Baudouin l-a înlocuit cu ultramarin guimet și mai des cu cobalt. Culorile casei Lefranc din Paris, galben de cadmiu, galben de stronțiană și de zinc, lacurile de garanță și verdele prezintă de asemenea calități interesante. Pictorul Verona examinează, la rîndul lui, în lucrarea sa «Pictura», problema culorilor de frescă. Albul «ideal», zice dînsul, se obține din var vechi trecut prin sită și bine frecat pe piatră; galbenul, din terra de Siena și galben de Neapole; roșul, din ocruri roșii sau pămînturi, oxid de fier. Albastrul ultramarin (artificial), neamestecat cu gips, e bun de folosit, chiar amestecat cu o soluție de var. În vederea unui mai bun rezultat, ultramarinul se dă pe un fond de ocru. Cobaltul «este solid în frescă, însă foarte scump» iar ultramarinul adevărat «inabordabil și mai scump ca aurul». Verdele de cobalt, negrul din oase și din viță de vie ori cărbune de stejar, anumite pămînturi de asemenea se pot folosi cu succes. Verona stăruie îndelung asupra nevoii de a controla culorile și de a le experimenta înainte de întrebuințare. Se ocupă și de amestecul

lor cu apa de var, care crește aderența tonurilor și produce efecte plăcute, fastuoase.

Martin Knoller (1786), citat de Verona, dă indicații prețioase privitoare la cinabru (vermillon) și amestecul lui cu varul, și asupra unei splendide culori de purpură preparată din calaican roman, ars bine în sobă și frecat cu vin alb fierț. Interesantă, între toate, nota lui Knoller despre albastru de cărbuni: «cărbunii de vișă, în aceeași cantitate cu potasiul frecat, se pun într-un ceaun și se țin pe foc plin ce amestecul nu se mai umflă. Lichidul se mută într-un recipient de piatră pe care se toarnă puțină apă tarc. Pe fund se depune un strat albastru închis». În această din urmă privință, deosebit de interesantă comunicarea lui Costin Petrescu din lucrarea sa asupra frescei, în care se amintește folosirea negrului de cărbune vegetal drept fond, în frescă, și cheazășie a rezistenței albastrului. Observațiile sale apar deosebit de întemeiate pentru cine a cercetat pictura murală a zidurilor exterioare în biserica minăstirii Probota, la Arbore și într-alte exemple de decoruri murale moldovenesti.

Înainte de a trece mai departe, ne îngăduim să amintim rezultatele analizelor chimice, care au revelat, mai peste tot (în Moldova), folosirea uleiului de in, în cantități uneori apreciabile, alteori neînsemnate. Verona, în manualul său, pomenește de pictura «pe tencuială proaspătă îmbibată cu ulei de in». Arată, după vechi manuscrise din Biblioteca Vaticană studiate de Knoller, că în antichitatea greacă, peretele, proaspăt tencuit pentru frescă, se îmbiba în prealabil cu ulei de in. Pictura era frecată, după câteva zile, cu o cârpă de lână, obținindu-se aspecte «lucioase». Am aflat noi înșine, în Transilvania, la Sintă Mărie-Orlea și la Strei, în Moldova, la Pătrăuți, suprafețe pictate (în interior) cu luciu și aspect de marmură. Analiza a descoperit, în acestea, folosirea uleiului de in.

Procedeele picturale, tehnica frescei, în aceeași măsură sau în măsură superioară, se reazemă îndeosebi pe învățămîntul din atelier și practica monumentală. Condițiile sînt variabile și complexe. Le utilizează cu tact meșterul. Cuvîntul le apropie pe departe și nu poate pretinde să explice amănuntele. Ne interesează, întrucît ne privește, mai ales principiile frescei și caracterul ei aparte în ordinea tehnicilor monumentale. Înainte de a ne ocupa de aceasta, se cuvine însă să amintim problema schițelor și cartoanelor.

Lucrările în frescă se execută pe tencuiala umedă. Culorile, oxizi metalici dizolvați în apă, pătrund în stratul ultim (de suprafață) de tencuială pînă la o adîncime care nu întrece o fracțiune de milimetru (un milimetru, un milimetru jumătate; mai rar doi sau trei milimetri). Elementele active ale varului transformă — destul de repede sau foarte repede — oxizii metalici în săruri fixe. Freschistul trebuie să lucreze iute și bine. Nu se poate corecta, și nu trebuie să încerce îndreptări. În cazul cînd acestea se impun, e mai cuminte să dea jos tencuiala și să așeze alta nouă pe locul unde a greșit. Lucrul rapid cere, în asemenea condiții, un plan de ansamblu hotărît, compoziții organizate pînă în amănunte, măiestrie de desenator și «mină» care nu șovăie. Lucrul în frescă apare asemenea unei improvizații. Singurele improvizații reușite sînt însă numai acelea care se reazemă pe pregătiri prealabile extrem de studiate și perfect stăpînite; în pictura în frescă, ca și în vorbirea oratorilor adevărați. La unii și la alții, improvizația, tradusă prin libertatea și căldura realizării, are de fapt un singur izvor: studiul adîncit al temei, cunoștințe bogate și limpezi, talent de organizare și ușurință în expresie; însușiri întemeiate pe cultură și dezvoltate în cursul

unei bogate experiențe. În oricare alte condiții, improvizația nu obține decît efecte trecătoare, alunecă în banalitate, lipsă de adevăr și falsitate; în vorbire, ca și în pictura în frescă (francezește se spune deseori: peindre à la fresque, c'est feindre à la presque). Improvizația lipsită de temeiurile amintite, acumulează greșeli de desen, absurdități de compoziție, greșeli de armonizare, contradicții de umbră și lumină. Pentru ochii cercetătorilor neinformați, meșterul ascunde lipsurile prin trăsături largi de pensulă, modulații de linii și artificii de culoare.

Adevărații freschiști au cunoscut de aproape toate aceste piedici și greutateți, și pentru a le evita au folosit cîteva mijloace de cea mai mare importanță; învățătura, de-a lungul a mulți ani, în ateliere școală, și în cadrul echipelor de lucru la monumente sub conducerea pictorilor încercați; întrebuintarea gradată a ucenicilor și pictorilor de formație recentă la executarea lucrurilor mai ușoare; exercițiile de desen și de compoziție întreprinse în prealabil și în vederea decorării unui anume monument etc. În nici una din operele de seamă nu descoperim defecte de compoziție și lipsă de logică artistică. Nu aflăm, în același timp, disproporții, greșeli de « scară », fonduri colorate nepotrivit ori tonalități false. Atît de mare este rigoarea acestor condiții, încît nu e greu unui cercetător competent și atent să distingă, chiar în lucrări murale datorite unor pictori renumiți ai evului mediu și Renașterii, alunecările sau greșelile de relativă importanță izvorite din oboseală, din grabă, sau din amestecul unor colaboratori ucenici mai puțin stăpîni pe știința necesară.

Ultimul act, următor studiului adîncit de care am vorbit, este consemnat de freschist în « schițe » și « cartoane ». Cele dintîi se execută pe tencuiala medie, numită francezește « le crépi ». Acesta e un mortar făcut cu nisip mai mare și nenetezit, pentru ca să se poată prinde bine de el tencuiala ultimă pe care se pictează. Pe tencuială zgrobuțoasă (nenetezită) este foarte greu de desenat. De aceea, unii artiști ai Renașterii au netezit bine tencuiala medie. Tencuiala superioară, aceea care poartă pictura, s-a deslipit însă de multe ori pe porțiuni mari. S-a recurs, atunci, la cartoane lucrate în atelier, compozițiile, figurile, arhitecturile etc. sînt de mărimea execuției. Fiindcă totuși este nevoie de o schiță pe perete, pictorii reproduc desenul, prin înțepături, pe o hirtie de aceeași mărime așezată în dosul cartonului. Copia aceasta este folosită pentru a fixa pe perete, cu ajutorul unei culori roșii (dizolvată în apă), liniile mari ale compoziției. Se pot tăia apoi bucăți din acest carton copie, în măsura nevoii, adică pentru lucrarea de executat într-o zi. Prinse pe tencuială, ajută mult pe freschist. Cartonul original rămîne un model; sub ochii pictorului servește drept mijloc de control și reprezintă compoziția în întregime, nu numai în liniile ei mari, ci și în amănunte notate în chip îngrijit și colorate.

Tehnicienii adaugă recomandări izvorite din experiența secolelor și propria lor activitate. Nu vom intra în amănunte. Amintim însă că mai toți vorbesc de reveniri în tempera. Acestea sînt evidente, în majoritatea decorurilor murale din sec. XV și XVI, în Moldova și în Țara Românească. Relevăm faptul și-l vom folosi în caracterizarea finală.

★

Lucrul în frescă este legat de o îndeminare excepțională, de știință desăvîrșită în compoziție, cunoștințe anatomice, desen caracteristic și siguranță de mînă. Nevoia de a lucra iute produce efecte fericite: căldură sufletească, strălucire și farmecul libertății de inspirație. Furat de aceste perspective, artistul alunecă însă ușor în improvizație, negli-

jează amănuntele și ascunde greșelile folosindu-se de virtuozități de desen și armonii complexe de culoare. În chip evident, în frescă trebuie să lucreze numai cine a ajuns stăpîn pe arta lui. Cennino Cennini, care cunoaște bine lucrările lui Giotto și ale marilor freschiști italieni, ne spune că un freschist se formează în treisprezece ani. Într-un an trebuie să învețe desenul. Notăm că un termen atît de scurt indică pregătirea specială a cuiva care are la spate un număr de ani de studiu și cunoștințe serioase de anatomie, perspectivă și desen. Șase ani sînt necesari, spune Cennini, pentru a învăța și stăpîni lucrările de ordin tehnic material (pregătirea culorilor, mortarului și tencuielilor etc.), iar alți șase pentru a dobîndi îndeminarea picturii murale. Nu-i fără folos să amintim, la rîndul nostru, că Cennini scrie în Italia Quattrocentoului, în mediul orașelor și minăstirilor italiene încălzite de entuziasmul artei și posedînd averi artistice de valoare excepțională: monumente antice de arhitectură, sculptură și pictură, creații medievale și opere făurite în primăvara Renașterii. Roma, Milano, Florența, Veneția, Siena, Neapole, Perugia, tezaur de artă greco-romană, etruscă, bizantină, bizantină, romanică și gotică erau mediile în care creșteau și se formau artiștii, înconjuțați de oameni de gust, entuziaști, și apărați de nevoi, de capete luminate care dispuneau de mari mijloace materiale. Comenzile și lucrările abundau. Sîntem uimiți de cît s-a lucrat în vremea lui Cennini și în secolele următoare. Ucenicia începea la vîrsta de șapte, opt ani, în casa unui meșter, alături uneori de una din gloriile lumii artistice. Albume ca acela al lui Villard de Honnecourt, cărțile călugărului Teofil și Cennino Cennini, tratatul de pictură al lui Leonardo, opera lui Vasari, și mii de desene, compoziții, figuri omenești, animale, arhitecturi, peisaje, mărturisesc complexitatea și desăvîrșirea formației artistice. Iar operele pe care le admirăm astăzi sînt martore ale rodniciei și valorii acestei activități. Un tînăr, un artist crescut în asemenea medii (am vorbit de al Italiei; nu ne-ar fi greu să arătăm că la fel s-au petrecut lucrurile în Franța, în Spania, în Țările de Jos și în Germania, și la Bizanț) are nevoie, după părerea lui Cennino Cennini, să învețe treisprezece ani și să muncească intens, sub conducerea unui meșter stăpîn pe arta lui, pentru a fi folosit în lucrările de frescă.

Socotim interesant să pomenim, în al doilea rînd, de formația intelectuală și culturală care se dobîndea în minăstirile evului mediu și în mediile orașenești ale Renașterii. Umanismul, universitățile și colegiile luminau pentru toată lumea cultura antică greco-romană, iar științele exacte se bucurau de un mare prestigiu. Pictorii de seamă ai Renașterii italiene, pentru a nu vorbi decît de aceștia, se recomandă drept ingineri și arhitecți. Leonardo organizează fortificațiile, Michelangelo e arhitect și poet de mare însemnătate. Cunoaștem în amănunte multilateralitatea și bogăția cunoștințelor artiștilor medievali și ai Renașterii, pregătirea lor de ordin filozofic și focul de care ardeau pentru artă și știință. La fel s-au petrecut lucrurile la Bizanț. Într-o asemenea atmosferă trăiau artiștii, și într-o lume ca aceasta se formau freschiștii.

★

Înmănunchiem acum un număr de observații făcute în cursul studiului. Cea dintîi privește calitatea și vîrsta varului folosit în frescă. Tehnicienii Renașterii par a nu se teme de varul proaspăt stîns. Ermîniile răsăritene recomandă varul vechi, păstrat după stingere șase luni, unul pînă la trei ani sau mai mult. Freschiștii contemporani caută

varul cel mai vechi, bine păstrat în bazine săpate în pământ. De la folosirea varului «iute», posedând capacitatea acidă de a preface oxizii minerali în săruri fixe, transformând și tonurile (un oxid albastru prefăcut în sare devine negru, un altul din verde ori din roșu se transformă într-un ton cu totul deosebit etc.). s-a trecut la folosirea varului «moale», asemenea unei paste ușor de netezit și lipsită de «foc». Nici limba nu o «pișcă»*. Pe tencuială făcută cu asemenea var și bine netezită, se poate «scrie». Pensula alunecă ușor, nu e nevoie de prea mare grabă. Tonurile se schimbă puțin, fiind rar «mîncate» de var. Cea de-a doua observare se leagă de «reveniri» și de precizările ori adausele în tempera. Vechi cercetători au arătat, și lucrul a fost confirmat în vremea din urmă, că «frescele lui Giotto nu sînt decît, în parte, fresce adevărate». Pe un fond de frescă, pictat sumar, se lucra de obicei «al secco», sau în tempera. Un fond pictat pe tencuială proaspătă era lucrat, mai departe, după ce se zbicise sau se uscasc, cu tonuri suprapuse în tehnica al secco sau în tempera. Acestea din urmă s-au desprins, s-au prăfuit și au căzut. La fel s-au petrecut lucrurile în majoritatea monumentelor din Răsărit, în Grecia, Asia Mică, Serbia, Bulgaria și în țările române. Faptul s-a vădit mai ales cu prilejul «curățirii» picturilor. Nu e locul să arătăm cit au pătimit din această pricină picturile murale celebre din Mistra, din multe alte monumente balcanice, din țara noastră. Cele mai îngrijite lucrări de curățire n-au putut ocoli alterarea tonurilor și modificarea armoniei generale. În anume monumente s-au șters și au dispărut chipurile (obrajii, fruntea, nasul, ochii etc.), într-altele, figuri întregi. Au fost invinuiți restauratorii, neștiindu-se că mai nicăieri, în Răsărit, nu s-a pictat în frescă.

Pictura «al secco», pe tencuială uscată, cere un perete preparat cu îngrijire și tencuieli uscate pînă în adîncime. Unii pictori lucrează pe perețele udat bine sau spoit cu lapte de var, alții pe suprafețe uscate. Procedeu folosit este acela al temperii de caseină sau de ou. Cum arată A. S. Verona, «materialul întrebuintat este brînză albă de vacă, proaspătă (smîntînită). Frecată pe piatră, i se adaugă aproximativ a cincea parte de var stîns». «Se poate întrebuinta și var nestîns, însă se pot ivi inconveniente dacă brînză n-a fost bine frecată și bine amestecată cu varul în praf». Adăugînd apă, se obține o emulsie, care favorizează o bună aderență a tonurilor, chiar suprapuse.

«Un procedeu, care seamănă cu fresca, constă în executarea unui desen puternic cu caseină, pe fond uscat. Deasupra se dă un strat cu lapte de var». Un altul se numește «sgraffito». Se pregătește peretele ca și pentru fresco și, în ultimul strat de tencuială proaspătă, se amestecă culoarea aleasă, formîndu-se o materie colorantă pe care, fiind încă udă, vom da de două sau de trei ori cu lapte de var. În fondul «atras» suficient, se face pauzarea desenului și, pe urmă, se rade cu un cuțit anume, cu tăietura înspre afară, pentru a obține efecte în două culori. Se poate face și cu mai multe straturi colorate, pe care se lucrează cu caseină sau în frescă.

Pictura în tempera

În pictura în tempera se folosesc emulsiile de uleiuri de in, verniuri de ulei și verniuri de rășină, sau cu ceară; cleiuri din plante, ouă, lapte sau sucuri de smochine etc.

* Cf. Erminia lui Dionisie de la Athos, p. 56.

Tempera de ou, cunoscută din antichitate, este rezistentă. Se folosesc ouă proaspete (gălbenușul cu albușul) amestecate cu ulei de in fiert și verniuri (de Damar), bine emulsionate și înmuiate cu apă. În miniaturile medievale s-a întrebuințat, în genere, tempera cu albuș de ou amestecat, deseori, cu piatră acră. Tempera cu clei din plante (gumarabică, gume de cireș, vișin, cais etc.; cu suc de smochine) a fost iarăși des folosită în evul mediu și în vremurile mai noi. Icoanele răsăritene sînt executate, în majoritatea cazurilor, în tempera, de un gen sau altul.

Sînt cunoscute procedeele meșterilor ruși de icoane și descrise în manualele de pictură numite «podlinik». Aceștia folosesc «poncife» (tipare) (pe rusește «perevod»). Suportul, tăblia de lemn, este acoperită cu o preparație (levkas) făcută din pulbere de gips sau de alabastru amestecată bine cu clei. Tonurile sînt următoarele: ocrul (vokhra), roșul viu (bakan), purpura (bagor), roșul aprins (cervlen), albastrul deschis (lazor), albul de pulmb (belila), roșul de cinabru (chinovar), verdele azuriu (prazelan), verdele întunecat (sankir). Verniul obișnuit se numește olifa și e pe bază de ulei*. Pictorii ruși de icoane au lucrat pentru Moldova, în sec. XVI și XVII. Au format aici ucenici și centre de iconari în Suceava și în minăstirile din nordul Moldovei. Păstrăm lucrări frumoase datorite celor dintii și activității acestor ateliere. De aceea nu am socotit de prisos indicațiile de mai sus.

Procedeele de pictură în tempera sînt felurite și numeroase. Interesante, în chip deosebit, cînd sînt asociate, cum se întîmplă în Răsărit, cu fresca «adevărată», sau cînd sînt substituie acesteia. Interesante fiindcă ne oferă prilejul să descoperim și să admirăm activitatea meșterilor de pictură bisericească din țara noastră. Folosind experiența și exemplul meșterilor de tradiție bizantină și pe acelea ale meșterilor apuseni aflați în Transilvania ori veniți de acolo și din Polonia în Țara Românească și Moldova, au încercat să zugrăvească în frescă. N-au avut la îndemînă nici varul de marmură (exceptînd rare cazuri, cum e acela al minăstirii Slatina, în vremea lui Alexandru Lăpușeanu), nici exemplele antichității greco-romane, s-au format, au trăit și au lucrat în mediile izolate ale minăstirilor. Călăuziți de pilda unor zugrăvi cu renume, pe temeiul indicațiilor orale, mai rar pe acela al manualelor de pictură care par a nu fi circulat înainte de sfîrșitul sec. XVI, cu materialul pe care-l puteau găsi, artiștii Țării Românești, Moldovei și Transilvaniei au căutat și au aflat tehnica cea mai potrivită și chipul de a crea întrebunțînd piatra de var a regiunii și culorile pe care le puteau dobîndi. La capătul străduințelor de mai multe zeci de ani, au ajuns să descopere procedeul cel mai potrivit, cu care au zugrăvit pereții și zidurile monumentelor din țara noastră, împodobite, multe pînă astăzi, cu decoruri murale care au învins vremea. Trecînd prin iernile grele și întemperiile de tot felul, după patru, cinci sute de ani, picturile din biserica Sf. Nicolae din Popăuții Botoșanilor și din biserica domnească din Dorohoi ar fi strălucit cu farmecul amănuntelor și armonia ansamblului, pînă astăzi, asemenea decorurilor din Voroneț, Humor, Vatra Moldoviței, Bălinești și Dobrovăț, dacă nu le-ar fi chinuit «curățirile» de la sfîrșitul sec. XIX și din primii ani ai secolului nostru. Tot așa, cele din minăstirea Neamțului și din biserica Sf. Gheorghe de la Hirălu. După mai bine de patru sute de ani, picturile murale din biserica bolniței de la Cozia și cele din unele monumente brâncovenești ne uimesc cu tinerețea lor. Decorul Tismanei, scos la iveală acum în urmă, fusese

* P. P. Muratov, *Les icônes russes*, Paris, 1927.

acoperit de picturi posterioare, acel din minăstirea Căluşului repictat, culoare peste culoare. Au rămas totuşi numeroase dovezi despre talentul şi ingeniozitatea meşterilor care au izbutit să descopere şi să folosească procedeul cel mai potrivit împrejurărilor de la noi din ţară, climei şi mijloacelor de care se putea dispune.

Pictura în ulei

Pictura în ulei n-a fost necunoscută evului mediu. S-a pictat în ulei în sec. XIII şi XIV. Fraţii Van Eyck au folosit procedeul şi au realizat lucrări strălucite, din care pricină au trecut, un timp, drept inventatorii lui. Pictorii Renaşterii italiene au lucrat des în ulei deasupra unei preparaţii în tempera. Pictura în ulei nu este, în principiu, nepotrivită cu decorurile murale. Îmbracă pereţii cu un veşmint luminos. În practică îngăduie suprapuneri, reveniri şi corecturi. Pictorul nu e grăbit de nimic, se mişcă în voie şi poate îndrăzni tot ce voieşte. Vernituri bune, aplicate cu rost şi cu îndeminare desăvîrşesc aspectul decorurilor. Rezistenţa picturii în ulei este strîns legată însă de calitatea culorilor şi de aceea a uleiului-vechicului, de sănătatea şi condiţiile peretelui şi tencuielilor. Căldura, lumina vie, variaţiile de temperatură, o pot întuneca ori ruina. Nu arareori compoziţiile şi figurile apar reci, lucitoare şi pătate de reflexe. După anume trecere de vreme se înnegreşte. Fumul de luminări şi necurăţeniile din aer se lipesc de suprafaţa decorurilor. Pe o preparaţie bună şi pe tencuieli îngrijite, cum sînt acelea din biserica mare a minăstirii Agapia, pictura lui Grigorescu, în ulei, a rezistat în chip minunat. S-a înnegrit după cîteva zeci de ani, şi a trebuit spălată. Operaţia va deveni, poate, necesară după alţi cîteva ani. Decoruri în ulei datorită lui Tattarescu au rezistat de asemenea. Consideraţii asupra cărora nu revenim, şi tradiţia, impun folosirea procedeelor vechi, de genul apropiat frescei şi temperelor de care ne-am ocupat. Rămîne ca pictura în ulei să fie recomandată pentru monumente de dimensiuni modeste, cu cheazăia unei întreţineri îngrijite.

★

Tehnicile picturale, mozaicul, fresca, tempera de diferite genuri pictura în ulei şi encaustica, pictura pe ceară etc. sînt legate mai puţin — sau foarte puţin — de principii şi indicaţii teoretice. Lucrul în atelier, şi acela de pe schele, exemplul meşterilor sînt, de fapt, izvorul învăţaturii. Prin experienţă personală, în cursul activităţii sale pictorul îşi făureşte procedeul propriu sau îşi însuşeşte ştiinţa înaintaşilor. Din această pricină, nu am intrat în amănunte. Am urmărit să punem în lumină temeiurile tehnice, folosirea procedeelor şi efectele artistice principale. De acestea nu se poate lipsi nici specialistul.

note

1. PICTURA ANICONICĂ*

Cugetători și tradiționaliști evrei au luptat împotriva decorării caselor de rugăciune, a figurării de ființe însuflețite, în primul rând. Sprijinindu-se pe anumite scrieri, unii istorici au subliniat aversiunea evreilor față de pictura religioasă, și au tras concluzii exagerate. De fapt, lucrurile s-au petrecut altfel.

Colonia evreiască din Roma, numeroasă și puternică înaintea erei noastre, a avut cimitire care n-au lăsat urme. În sec. I e.n., evreii au săpat și catacombe. Cunoaștem șase cimitire subterane evreiești, și mai multe alte locașuri de îngropare mai puțin importante. Pretutindeni, pereții acestora erau decorați cu picturi. Se vedeau candelabrul cu șapte ramuri, trompetele, «lulab-ul» (bucet de salcie, palmier și mirt) care se purta în mâini la sărbătoarea corturilor; cuțitul ritual, manuscrisul legii, coșul cu daruri și «piinile punerii înainte». Toate obiecte liturgice. În catacomba din Via Appia, care datează din sec. I, pereții erau împodobiți cu porumbei, pui de găină și lupte de cocoși. Sînt gravate și capete de tauri și berbeci. Bolta acestei catacombe poartă păsări zugrăvite. Într-un sarcofag de marmură se odihnește Eudoxicos, pictorul monumentului. În catacomba Monteverde, deschisă tot în sec. I, porumbeii gravați ciugulesc fructe și struguri. În catacomba

* Artă decorativă de ordin liniar ori plastic, care nu folosește portrete și nici un fel de scene și figuri omenești.

din Villa Torlonia se păstrează picturi din veacul următor care arată obiectele liturgice citate mai sus, alături de delfini, păuni și păsări. Soarele, luna și stelele apar în «cerul» compozițiilor.

Descoperiri mai recente au făcut cunoscută o sinagogă din Dura Europos (pe malul Eufratului), decorată cu picturi în sec. II și III e.n. Pereții în întregime zugrăviți, și anume pe suprafețe întinse, oferă un ansamblu liturgic. Vedem templul și douăsprezece corturi. Pe pragul fiecăruia, apare în picioare o orantă. Pe primul plan, Moise izbește stînca cu sceptrul lui; țîșnește apă bogată care se îndreaptă în șuvoaică către fiecare cort. Pictorul a înfățișat «sărbătoarea apelor» legată de amintirea exodului evreilor prin pustie și a corturilor. Într-o altă scenă vedem pe Aaron oficiind ca mare preot și săvîrșind o jertfă. Arca alianței și «tora» împlinesc ciclul liturgic. O a doua serie de teme, acestea de ordin istoric, ilustrează texte din biblie, jertfa lui Avraam, osemintele și proorocia lui Ezechiil, minunile lui Ilie și viața lui (după «Cărțile regilor»), pînă la răpirea în carul de foc etc. Picturi murale decorează, la Dura Europos, temple închinat cultului roman al împăraților. Înriurirea elenismului este evidentă. Se cuvine să relevăm scenele din biblie și picturile evreiești, fiindcă le vom regăsi, în epoca paleocreștină, pe bolțile și pereții catacombelor sau în ansamblurile bisericilor creștine. Explică locul rezervat temelor «Legii» în arta creștină răsăriteană și apuseană din primele veacuri și din evul mediu sau fac să înțelegem și superioritatea de execuție pe care o prezintă acestea, în monumentele primelor veacuri, în contrast cu temele evanghelice compuse și desenate cu ezitări și imperfecții inerente începuturilor.

Pretutindeni în antichitate arta era și în serviciul cultului. Templele păgîne erau pictate. În Egipt, pictura împodobește stelele funerare și pereții ipogeeilor și orna suprafețe întinse în interiorul «speos-urilor, emispeosurilor și celulelor terestre» *. Edificiile religioase cline erau ornate cu picturi figurale în interior, și decorative la exterior. La fel erau pictate altarele mithriace și ale majorității culturilor asiatice răspîndite înaintea crei noastre și după apariția creștinismului, în regiunile mediteraneene, europene și africane. Caracterul decorurilor murale a degenerat în ultimele două veacuri înainte de era noastră ca și în cele două următoare. Preocupări decorative străine cultului au modificat rigoarea și prestigiul tradițional al ansamblurilor. Creștinii primitivi s-au arătat potriviți picturii murale și icoanelor. Originile acestui curent aniconic trebuie căutate mai departe în timp și mai adînc în firea și cugetul unei anumite concepții, care apare și stăruie lungă vreme în aniconismul ebraic și mahomedan. Îl vom regăsi năvalnic și distrugător, șapte sute de ani după e.n., în iconoclastm. La origini, concepția aniconică se manifestă cu autoritate în Egipt, Siria și alte regiuni ale Asiei Mici. Curentul acesta a însemnat cu pecetea lui, — în sec. IV, V și VI — monumente ale Balcanilor, din sudul Rusiei și Sf. Sofia din Constantinopol, celebra bazilică a lui Justinian. Necropola paleocreștină din Sofia-Serdica (Bulgaria) cuprinde două camere funerare datate din sec. IV sau începutul celui următor. Decorul constă din câteva cruci mari și mici zugrăvite în centrul bolții și pe pereții monumentului. Două paraclise funerare din Kertch-Panticapea, edificate în veacul al V-lea, sînt împodobite cu inscripții pictate care dau fragmente din psalmi. Alte inscripții reproduc o rugăciune și trisaghion-ul. La paraclisul funerar din Emesa (Homs) (sec. V), Chrisma, așezată în centrul

* *Speos*, templu subteran; *emispeos*, templu săpat în parte, în pămînt și construit, în parte, deasupra solului, *cella*, elementul arhitectonic principal al templului antic clădit deasupra solului (terestru).

bolții, o cruce mare în frida altarului, și câteva cruci și monograme ale lui Cristos, închise în coroane și pictate deasupra mormintelor pe poalele bolții, formează singurele podoabe ale monumentului. La Assiut în Egipt, într-o peșteră folosită pentru morminte în epoca faraonică, călugării creștini copti au înălțat un paraclis. Unica lui podoabă pictată este o inscripție*.

La Bauit, aflăm trei paraclise (sec. VI și VII) deosebite de cele mortuare și destinate exclusiv cultului. În cel dintâi (numărul 19), vedem inscripții pictate care reproduc, alături de cuvântul Emanuil, texte «invocații». În paraclisul numărul 20 crucea e însoțită de cuvântul Nika. Se distinge și portretul unui împărat, poate Constantin cel Mare. Același decor ne întâmpină și în paraclisul numărul 27. În loc de cruce însă, la partea superioară a pereților se văd pictate crucea coptă derivată din «ankh-ul»** egiptean și un vultur. Acesta din urmă simbolizează Sf. Treime.

În Capadocia, lângă Tchauch-In, cunoaștem două paraclise săpate în stîncă (rupestre), Sinassos și Dgemil. Decorul lor pictat e compus numai din cruci și inscripții care transcriu litanii sau invocații. Sînt datate dintr-o vreme anterioară iconoclasmului. Bazilica Sf. Sofia din Constantinopol, decorată în interior cu plăci de marmură policrome și pictură în mozaic (la începutul sec. VI), este tot aniconică. În adevăr, la origini, nu s-au înfățișat aci decît patru heruvimi pe pandantivii cupolei principale, și așa a rămas întregul interior pînă în sec. IX. Din această epocă datează și celebrul mozaic de consacrare așezat în nartex, deasupra ușii centrale de intrare. Monumentele aniconice din epoca iconoclastă sînt firește numeroase. Cităm «frescele» din biserica de pe strada Ignatia la Salonic. Temele sînt cruci «gemate» înscrise în arce, motive florale, îndeosebi rozace, și elemente de stil linear în culori albastru, verde, roșu și negru, aproape transparente (sec. IX ?).

Socotim interesant să amintim, la capătul acestei enumerări, opinia unuia din cercetătorii de seamă ai picturii aniconice creștine. După acesta, originea sistemului trebuie căutată în sanctuarele Palestinei și în picturile monumentale ale edificiilor numite «martirii», de pe Golgotha. Trebuie să amintim însă că Palestina este și unul din izvoarele principale ale iconografiei creștine.

2. ARTA COPTĂ

Dependentă de biserica Alexandriei, ca spirit și învățătură, arta coptă este creația egiptenilor creștini. A evoluat din sec. IV pînă în sec. VII al erei noastre și este numită de unii învățați arta alexandrină. Oraș grecesc, metropola număra în sec. II mulți creștini, și avea o renumită școală de teologie. De la 311 la 451, a fost adevărata capitală a creștinătății. Episcopul a purtat numele de papă. Snudi, călugăr din mănăstirea Athribis (Atrîpa), renumit în timpul vieții din pricina rigorismului și severității sale, a devenit după moarte sfîntul cel mai venerat al coptilor.

Artă lor, puternic înfrîntă de bizantini, după sinodul din Chalcedonia evoluează complex, și revine în mare parte la ideile faraonice. Dogma creștină primește elemente esențiale din aceea a lui Ra și Osiris. Misticismul acoperă un vechi fond egiptean. Cristos este apropiat de Osiris și dobîndește atributele lui. Vița de vie, «hostia» deasupra căreia se înalță porumbelul, iepurele, simbol funerar al stelelor din

* Demne de cercetat cu privire la această materie, două lucrări de știință de mare valoare: a) A. Grabar, *Martyrium*, II, *Iconographie*; Paris, 1956; b) Al. Gayet, *L'art copte*; Paris, 1902.

** *Ankh*, simbol religios egiptean.

Thebaida (pe care-l întâlnim tirziu în monumente creștine), manuscrise, sculpturi și picturi, fluturile care se înalță în spațiu, frunzele de palmier, simbol al reînvierii, și leii, imagini ale lui Khent (cînd sînt înfățișați unul în fața celuilalt), vin din tradiția egipteană păgînă. Se regăsesc la coptți și, multe secole de-a rîndul, în arta bizantină, orientală și apuseană. Oranta, figură feminină în atitudine de rugăciune și implorare, înfățișează, la origine, sufletul. Pictată sau gravată pe arcosolii, în decorurile funerare, amintește pe Kha înălșindu-se la cer asemenea unei flăcări. E încadrată, uneori, de două candelori de două vase în care ard miresme. Un preot, înveșmîntat într-un fel de felon, apare deseori în locul orantei și deșteaptă amintirea preotului egiptean purtînd blana de panteră și slujind. Scarabeul (rădașca), simbol egiptean al vieții eterne și al renașterii, figură a vieții pămîntene și a vieții cerești, devine talisman, apărător împotriva morții și însoțitor în cealaltă lume; la coptți și în lumea creștină orientală de mai tirziu.

Pe stelele funerare egiptene, pictorii și gravorii au interpretat și desfășurat întreaga viață de dincolo de moarte în tablouri de intenție magică. Chipurile, executate în culori, erau «dublul», umbra sufletului «dezincarnat», și independent de suportul său. La chemarea credinciosului, această esență psihică prindea ființă și-și redobîndea forma reală. Accesoriile, emblemele, simbolurile sînt studiate minuțios în aceste picturi. Au toate însemnătate magică și de aceea nici un amănunt nu trebuie lăsat vag. Ele formau atributele de care depindea existența ființei. Se credea că la vreme hotărîte, în singurătatea netulburată a mormîntului, și la chemarea rugăciunii rituale, personajele figurate și mesele pline de daruri dobindeau viață.

În biserici, frizele pictate apar rar pe pereții navei și nartexului. Minăstirea Sf. Simion, la Contra-Syena, e poate singurul monument mai bogat decorat. În genere și în principiu, picturile murale nu s-au depărtat niciodată prea mult de concepția magică originară și de aceea sînt rezervate absidelor*.

Fiică a elenismului și creștinismului primitiv, înriurită puternic și educată de Bizanț în sec. VI și VII, pictura coptă nu a rezistat apelului tradiției. Cugetarea egipteană a străbătut-o și a transformat-o, iar duhul musulman a orientat-o către virtuozitățile arabescului și complicațiile poligoniei geometrice. Tapiserii formate din poligoane, atribute simbolice, frunze de palmier încrucișate, flori și plăci de marmură policrome, încadrează, în multe locuri, inscripții privitoare la dogmă și luate din cărți bisericești.

3. ARTA CREȘTINĂ

În secolele IV, V și VI, arta creștină evoluează și se prezintă sub două înfățișări. Cea dintîi este proprie marilor orașe grecești din Orient (Alexandria, Antiochia, Efesul); cea de-a doua, Ierusalimului și regiunilor siriene. Avea fiecare, la origini, și cel puțin în primele două secole (IV și V), caractere proprii și anume tradiții. Pe temeiuri elenistice, și din aceste izvoare, a răsărit arta funerară și cea bisericească, ale cărei decoruri pictate urmează să le studiem**.

Covoare în mozaic înfățișînd teme mitologice și istorice, oameni, pasări și copaci au apărut în mozaicuri pavimentare, cu arhitecturile, iarba și variațiile solului, dealuri, ape, munți și marea. Pe acestea își purtau pașii cei ce vizitau ori trăiau în palate, piețe și temple. Decorurile

* Al. Gayet, *L'art copte*, Ecole d'Alexandrie; pp. 41, 86, 92, 96, 97, 111, 255 și urm.

** E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, pp. 48 și urm.

pereților cuprindeau rar tablouri executate în mozaic. Pictorii bisericii-lor creștine au întreprins împodobirea acestora cu teme și motive, compoziții și portrete așternute pe bolți și întreaga suprafață a interioarelor. Au folosit procedeul antic cu măiestrie și un rar simț artistic, și au creat estetica mozaicului mural, stabilind principii sănătoase: respectul solidității și unității suprafețelor zidite, care nu trebuie, în nici un chip fragmentate, găurite, reliefate ori transformate în spații aeriene cu orizonturi și perspective; unitatea de cugetare și ordinea compozițiilor sensibile ochilor și ușor de perceput, subordonarea picturilor față de formele, suprafețele și liniile arhitectonice ale monumentului, decoratorul socotindu-se un auxiliar al arhitectului.

Bazilicele, baptisterile și paraclisele Romei, decorate în mozaic și datate din sec. IV, au dispărut, în parte, ori au pierdut picturile. Cele rămase arată o cugetare caracteristică. Simbolurile se înmulțesc. Un peisaj arhitectonic — palate, vile și edificii religioase, de plan rectangular sau central și inspirate din vederea Ierusalimului — reprezintă «Ierusalimul ceresc» și realizează vederi din «lumea celor fericiți». Grădinile culturilor străvechi asiatice și ale antichității greco-romane se reduc la doi palmieri ori la crengi și frunze. Pasărea fenix, simbol al învierii sau reînvierii, nu lipsește. O a treia temă este inspirată din apocalipsul Sf. Ioan. Distingem mielul și muntele Sionului, cele patru riuri ale genezei (Gehon, Phison, Tigru și Eufratul), și cerbi care se adapă din apa acestora. Cele patru riuri, amintite și în antichitate (Styx, Lethe, Flegeton și Cocytus), simbolizează evangheliștii și apa vieții. Cerbii sînt creștinii. Betleemul (presupusa cetate a nașterii) și Ierusalimul (aceea a patimilor și morții lui Cristos) erau figurate asemenea unor cetăți elenistice ori numai cu ajutorul a două porți monumentale. Din fiecare ies cite șase miei și se îndreaptă în ordine către motivul central (mielul, simbol al lui Cristos). Arcul triumfal era rezervat, în genere, temelor apocaliptice: mielul și cartea cu cele șapte peceti, cele șapte sfeșnice etc. Alte simboluri, o mină care iese din nori (Dumnezeutată), porumbelul care se coboară pe capul lui Cristos (Sf. Duh), crucea, monogramul lui Isus Cristos, alfa și omega, împlinesc decorul. La San Paolo Fuori le Mura, cei douăzeci și patru de bătrini oferă coroane lui Cristos, înfățișat bust și încadrat de o aureolă. Aceleași teme au fost folosite în toate bazilicele din sec. IV ale Vaticanului (ale cărui mozaicuri nu ne sînt cunoscute decît documentar), ale baptisterului acesteia și bazilicilor vechi San Giovanni în Laterano și Santa Constanza.

Santa Pudenziana, construită și decorată cu mozaicuri către sfîrșitul sec. IV, nu mai păstrează decît decorul bolții absidale.

Decorurile din Santa Sabina (423-432), Santa Maria Maggiore (432—440), San Paolo Fuori le Mura (440—461) și alte ansambluri din Roma, precum și picturile păstrate din San Lorenzo la Milano, Santa Maria din Capua, baptisterul din Neapole etc. se înscriu în tradiția mozaicurilor constantiniene, prin majoritatea însușirilor principale. Ele rămîn însă departe de arta și farmecul mozaicului absidal din Santa Maria Pudenziana, capodopera decorului bazilical al creștinătății din Apus.

Santa Maria Maggiore păstrează un ansamblu impozant de mozaicuri inspirate din viața Mariei. O parte din acestea au drept izvor evangheliile canonice; altă parte, evangheliile apocrife. O a doua serie de scene, așezate deasupra colonadei interioare, înfățișează paralelismul celor două testamente, temă care se va bucura de o largă dezvoltare și ilustrație în cursul evului mediu. Mozaicurile din Santa Maria Maggiore sînt pe linia tradiției constantiniene și romane. Multe panouri din celebra biserică a papei Liberius sînt așezate la locuri unde pot fi greu

văzute și cercetate de aproape. Culoarea nu pare hrănită ca ton, nu are intensitate, fiindcă pictorii folosesc prea mult nuanțele și valorile.

În sec. VI și următoarele pictura evoluează, la Roma și în Italia, în condiții complexe, și cu rezultate care vădesc devierea de la linia tradițională și orientarea ezitantă către orizonturi neprecise. Îndemnarea și virtuozitatea tehnică nu răscumpără erorile de concepție și depărtarea de natură. La Santi Cosma e Damiano, mozaicurile, executate între 526 și 530, arată totuși însușiri superioare. Întîlnim simboluri cunoscute, Iordanul și apa vieții, palmierii grădinilor, fenixul, mielul și oile, Ierusalimul și Bethleemul, și chipul lui Cristos în ceruri. Mozaicul absidal cuprinde și un portret al papei Felix al IV-lea, cătorul. Personajele trăiesc independent unul de altul. Interesul superior al figurilor divizează și împrăstie unitatea compoziției. Chipurile vădesc o lume nouă, pare-se pe ostrogoți, vandali și heruli, stăpîni ai Italiei. Cristos însuși e de un caracter nou, străin tradiției romane. Pe arcul triumfal, se desfășoară un capitol al apocalipsului.

Orientarea nouă, mai degrabă dezorientarea picturii romane în sec. VI și în cele următoare are mai multe pricini. Ne interesează două din acestea, principalele: înriurirea Ravennei și aceea de o importanță covârșitoare, a artei bizantine. Le descoperim în sec. VII, VIII și IX la Sant' Agnese Fuori le Mura, și în bazarile Vaticanului (705—708), San Theodoro (772—795), Santi Nereo ed Achilleo (795—826), Santa Cecilia, Santa Prassede (817—821), San Marco (830—840). Figurile, văzute toate din față, înfățișează personaje lipsite de energie, ori de un caracter barbar, nearmonioase, slabe, cu obraji supti și osatura în vedere. Înghesuite ori grupate în linie, unele în dosul altora, așa fel ca să nu apară decît capul, descoperă tendințe de creare a unei perspective spațiale, nepotrivită cu pictura arhitectonică. Dacă adăugăm și faptul că procedeele tehnice par mai perfecționate decît cele vechi sau tot așa de desăvîrșite, alături de calitatea superioară a tonurilor, sîntem în drept să înlăturăm numirea de decadentă dată acestei epoci, și să nregistrăm cele dintîi semne ale unei lumi noi, arta evului mediu italian, și calea care a dus la primăvara și strălucirea Renașterii.

Bizanțul cucerise și organizase în Italia, în primele decenii ale sec. VI, un oraș imperial, Ravenna, capitală a unui exarhat. Acesta îmbogățit dinainte de ostrogoți cu monumente de mare valoare artistică, a devenit un focar bizantin. De aci, și direct din Constantinopol, meșteri, procedee și stilul Romei celei noi au pătruns în Roma veche. Decorurile monumentale din oratoriul San Venanzio (639—642) și cele ale bisericilor San Sebastiano, San Pietro in Vincoli (680), și a bisericii Santo Stefano Rotondo și Santa Maria Antiuca poartă pecetea lor. Cel din urmă monument e de un interes excepțional, cuprinzînd lucrări executate în secolele VIII—X, și un adevărat repertor de teme bizantine.

O problemă grea este aceea a înțelesului și extensiunii termenului de *artă bizantină*. Unul din cercetători, recunoscînd dificultatea, propune să fie numite « romane » operele de artă create în Imperiu cită vreme a avut drept capitală Roma; iar « bizantine » picturile țărilor mediteraneene posterioare mutării capitalei la Constantinopol. « Aceasta adaugă autorul ale cărui cuvinte le cităm, nu înseamnă că toate aceste picturi sînt datorite impulsului Bizanțului. »¹

O mare imprecizie domnește, în al doilea rînd, în ceea ce privește termenul de artă paleocreștină și limitele acestei epoci. Socotim că

¹ A. Grabar, *La peinture byzantine*.

putem include mausoleul Gallei Placidia și Baptisterul Ortodocșilor din Ravenna, în cea din urmă, deși este cuprinsă, de obicei, în cadrul artei « bizantine ». Cea dintii poartă de multă vreme numele de mausoleu, fără să existe pentru aceasta temeiuri istorice sigure. Pictura în mozaic a monumentului, executată în primele decenii ale sec. V, se vede astăzi în bune condiții. Restauratorii nu au lăsat decit urme discrete ale intervenției lor, și ansamblul este impresionant. În lumina tainică distribuită de ferestrele mici închise cu plăci de alabastru translucide sau semitransparente, ochii privitorului descoperă, pe încetul și uimiți, timpanul așezat deasupra ușii de intrare care înfățișează un peisaj de stinci și verdeață în mijlocul căruia apare Cristos, « bunul păstor ». Așezat pe o stincă cu picioarele încrucișate, înveșmîntat în toga siriană cu « lat-clavii » (fișie de stofă de culoare închisă care decorează tunica) și ținînd o cruce mare rezemată pe brațul sting, mîngie o oaie cu mina dreaptă. Alte cinci oi și ascultători îi așteaptă glasul. Imberb, cu ochii mari, obraji plini și privirea concentrată, Cristos are capul înconjurat de nimb. Părul bogat și în cirليونții îi cade pe umeri și pe ceafă. Un vînt ușor incovoie creștetele tufișurilor din fundul scenei. Ilustrație a unui psalm și aluzie la cîntecul funerar străvechi: « Eu sint oaia cea pierdută, chiamă-mă Mintuitorule și mă mintuiește », pictura amintește arta ipogeelelor din primele secole creștine. Pacea și liniștea, alături de farmecul idilic, sint de esență alexandrină. O a doua scenă este inspirată din mucenicia unui sfînt, Laurentius se pare. Decorul în albastru, aur și verde e format din stele cu șase raze închise în cercuri concentrice. Elemente florale stilizate sint infpte la exteriorul acestora, iar stele florale cu opt ramuri sau petale sint răsbindite în « cîmp ». Impresia artistică este puternică și evocatoare.

« Baptisterul » catedralci din Ravenna este numit al ortodocșilor sau al lui Neon. Cupola pictată în mozaic înfățișează o procesiune circulară de apostoli. Înveșmîntați în alb, ei apar pe fond albastru. Cubulețe de aur scinteiază pe togele lor, iar tonuri roșii și verzi redau grădina raiului. « Baptisterul arian » are la rîndul lui un decor care urmează de aproape pe cel descris.

4. SALONICUL

Salonicul (numele medieval al orașului a fost: Thessalonic) numără trei decoruri în mozaic, datate din sec. V și cuprinse, mai totdeauna, în domeniul bizantin: biserica Sf. Gheorghe, biserica Fecioarei Maria « Acheiropoietos » și paraclisul lui Cristos « Latom ». Cel dintii monument prezintă o cupolă inspirată și organizată din decorurile murale ale Alexandriei. Elementele caracteristice înfățișează palate strălucitoare de stil oriental, cu coloane și pietre prețioase încrustate, uși și ferestre cu draperii de purpură, cornișe albastre și verzi în tonuri de smaragd. În centru, e un edicul poligonal cu opt laturi de care atîrnă o lampă. Doi sfînți în picioare, în atitudine de rugăciune, îl încadrează. Pereții sint ornați cu păsări, stele inspirate din ursini și stele de mare, alături de stilizări de hypocampi. Ansamblul cupolei, de deosebit efect și mare frumusețe, pare a reprezenta Ierusalimul « ceresc », temă favorită a picturii paleocreștine.

5. PICTURA FUNERARĂ

Monumentele decorate cele mai vechi și de importanță excepțională sint de ordin funerar. Sint cunoscute sub numele generic de catacombe, extins de la acela al unui cîmîtir (S. Sebastiano ad Catacumbas). Au fost aflate la Roma, Neapole și Alexandria, în Sardinia și Siria.

Tradiția ipogeelelor* a stărui multă vreme în lumea creștină. E o moștenire a antichității orientale. Respectul datorit defuncțiilor era de ordin sacrosanct și legal în lumea romană. Fiecine îngrijea să aibă, cit mai lingă casă, părinți, rudele și pe cei mai aproape de suflet care au părăsit viața. Îi înmormintau, la început, în sarcofage așezate în grădinile locuinței și în morminte săpate în preajma acesteia. Viața publică se desfășura, se știe, «întra moenia», în cuprinsul închis de zidurile orașelor.

Cînd populația a crescut în proporții mari, la Roma, Neapole, Alexandria și aiurea în Orientul asiatic, nevoind să iasă din spațiul apărat, oamenii au folosit subsolul pentru înmormintări. S-au creat astfel «ipogeele», cimitire subterane formate din galerii de circulație și «loculi»** de depunere a cadavrelor. Galerile și loculi se întindeau pe distanțe foarte mari, uneori de ordinea a zeci de kilometri. Se încrușișau și erau dispuse pe mai multe etaje. La Roma și în alte localități, Neapole, Alexandria și în Siria, lucrările au fost înlesnite de constituția subsolului, format din tuf vulcanic și rocă de consistență asemănătoare. Acolo unde se simțea nevoia, se zideau anume porțiuni și se întăreau bolțile și colțurile de la răs pintii. Creștinii s-au folosit de ipogee înainte de a dobîndi un statut legal propriu, în calitatea lor de clienți ai familiilor romane. Mai tîrziu, începînd se pare din sec. II sau III, și-au organizat cimitirele lor subterane. Descoperite și studiate, începînd din sec. XVII, cimitirele sînt astăzi, în parte, binecunoscute. Au rămas sau au devenit celebre cele din Roma, situate la locul numit «ad catacumbas», cimitirul papei Callist, acela al Sf. Agnese și al lui Pretectatus, al Domitillei și altele din preajma ei; cimitirul Sf. Ianuarie din Neapole. De asemenea, ipogeele, de același fel cu precedentele, din Sardinia, Siracusa (Sicilia), Alexandria și alte localități din Egipt și Siria. Creații păgîne sau evreiești care au adăpostit și creștini, sau construcții creștine, izvorite din împrejurările pe care le-am arătat, ele nu trebuie puse în legătură cu persecuțiile religioase. Au avut, în al doilea rînd, un caracter exclusiv funerar. Nu au slujit drept biserici și nici pentru liturghii, în afară de cele legate de cultul morților. Nu au fost folosite drept locuri de întrunire sau de refugiu decît extrem de rar, și anume în epoci și în împrejurări pe care nu le cunoaștem decît vag și din izvoare indoelnice.

Ipogeele creștine, «catacombele», au fost decorate cu picturi în frescă, uimitoare ca prospețime și claritate, din care o parte s-au păstrat. Cunoaștem figuri și scene executate în sec. V, VI, VII, care sînt însă de interes secundar. Temeiul celor mai vechi și caracterul artistic sînt de inspirație antică, elenistică și romană. Distingem, întîi, decoruri încadrate și definite de linii și figuri geometrice. Bolta criptei zisă a Lucinei din cimitirul papei Callist a fost pictată în prima jumătate a sec. II. Compoziția este ordonată cu ajutorul unui cerc mare care închide un al doilea de rază mai mică, și este prevăzut cu patru elipse așezate la capetele a două raze care se taie perpendicular una pe alta. Patru paralelorame cu laturile mari încovoiate împart cîmpul și formează o figură în formă de X, interior cercului cel mare. La exteriorul acestuia, suprafața bolții este împodobită cu opt figuri lineare cu raze. În cripta Sf. Ianuarie din cimitirul lui Praetextatus (a doua jumătate a sec. II), bolta împărțită în suprafețe, fragmente de fusuri sferice, pre-

* *ipogee*, cimitire subterane, săpate în adînc, și fără urme la suprafață. Doar intrarea era, de obicei, văzută.

** *loculus* (locșor), spații mici, dreptunghiulare, săpate în perete.

zintă benzi paralele. Acestea și alte suprafețe din cimitirul Domitillei (începutul sec. III), din acela al lui Ostrian (sfârșitul sec. III) și galeria lui Praetextatus, compuse geometric, amintesc de aproape repartiția suprafețelor și panourilor liniare de la Pompei.

De un interes superior sînt motivele și temele. Geometrismul compozițiilor încintă ochiul. Elementele decorative, de origine antică elenistică, sînt utilizate cu mare discreție. Motivele sînt (sec. I și II) aproape exclusiv păgîne: amorași, chipurile Junonei și ale Psychei, genii care dănuiesc, anotimpurile personificate prin figuri feminine, figurări ale stelelor, oceanului și apelor, capete fantastice, măști de teatru, podobe folosite în decorul grădinilor și la sărbătorile păgîne, ghirlande de flori etc. Le vedem în cripta Lucinei din cimitirul lui Callist, și în cripta Sf. Ianuarie din cimitirul lui Praetextatus. Temele păgîne nu sînt rare. Ipogeul Flaviilor e din sec. I. Decorul pictat înfățișează, între altele, un peisaj cu copacii sacri, statuete ale lui Hermes, un altar format din colonete, și pregătirile unei jertfe păgîne. Ansamblul amintește decorurile din locuințele aristocratice din vremea lui August. În cimitirul Domitillei și în cripta Lucinei sînt pictate de asemenea « grădini sfinte ». Tema e străveche. Se leagă de dionolatrie și e curentă în arta elenistică. Reapare în arta creștină în înfățișarea paradisului și în legătură cu geneza. În ipogeele romane sîntem însă aproape de spiritul antichității păgîne, iubitoare de natură și de subiecte de acest gen.

Personificarea anotimpurilor, în cimitirul lui Praetextatus și aiurea, e de origine elenistică, chiar în privința symbolismului, adică a interpretării legate de scurtimea vieții omenești și de ideea morții. Figurile feminine împlinesc, înainte de toate, un rol decorativ. Vița de vie face parte, în antichitate, din elementele funerare și ceremoniile dionysiace. Interpretarea creștină inspirată de cuvintele evanghelistului Ioan (XV, 5) « Eu sînt via, iar voi sînteți mlădițele », pare a nu fi apărut decît în sec. IV, la El-Kargeh, în Egipt.

Legenda lui Eros și Psyche, din mitologia greacă populară în epoca împăraților antonini, a inspirat, la origini, reflexii filozofice. La Pompei, în Casa Vettii-lor, Psyche este pictată de două ori și poartă aripi de fluture. În alte decoruri, tot la Pompei, Amor și Psyche dănuiesc. Se joacă ori cîntă din liră. Reapar într-o frescă din cimitirul Domitillei. Intenția filozofică și cea simbolică creștină nu sînt deloc evidente.

Orfeu cîntînd din liră și înconjurat de animale sălbatice este o temă de predilecție a artei elenistice și pompeine. Sf. Iustin, în veacul al II-lea, și Sf. Augustin l-au considerat însă, în același timp cu Sibilele, drept un vestitor al Dumnezeuului creștinilor. De fapt, cultul lui Orfeu se leagă de acela al « orfismului ». În sec. II Orfeu era înfățișat cîntînd din liră și fermecînd mieii. De aceea, a putut deveni un simbol al lui Cristos. Numeroase alte motive antice păgîne — Icar înaripat, Hermes care-și leagă sandala sprijinindu-și piciorul pe o stîncă, Hermes Crioforul — au dobîndit curînd, încă din veacul al II-lea sau al III-lea, interpretări creștine și apar, cu cel dintîi sau cu cel de-al doilea titlu, în picturile funerare.

Din biblie, în cimitirul Domitillei, la sfârșitul sec. I, nu aflăm decît pe Daniil între lei. În sec. II și III temele biblice sînt însă numeroase: Noe în corabie, jertfa lui Avraam, Moise făcînd să țîșnească apa din stîncă, Iona, Isaia, vestind nașterea Mesiei (?), cei trei tineri evrei în cuptorul lui Nabucodonosor, Adam și Eva, David omorînd pe Goliath, Iov, Tobia, Ballaam, înălțarea lui Ilie la cer etc.

Specialiștii au cercetat îndelung și s-au străduit să explice frecvența subiectelor biblice și execuția lor îngrijită. Le Blant, cel dintîi, a descoperit legătura dintre acestea și rugăciunea funerară numită «*ordo commendationis animae*», păstrată în pontificalul Sf. Prudens din Troyes, care datează din sec. IV, și cuprinsă atît în sacramentarul papei Gelasie (sec. V) cît și în constituțiile apostolice.

Demonstrația făcută de Le Blant pentru decorul sarcofagelor s-a dovedit adevărată și pentru acela al ipogeeilor.

Cunoaștem puține elemente ale liturghiilor funerare primitive. Citeva din acestea sînt cuprinse pînă astăzi în liturghiile funerare. Cităm, în primul rînd, cuvintele din rugăciunea «*Dumnezeul duhurilor*» care amintesc verdeața și lumina din lacurile cerești. La romano-catolici, preotul se roagă ca sufletul defunctului să beneficieze de lumina veșnică («*lux aeterna luceat ei*»). De aci peisajele luminoase în care apar «*fericiții*» (cei ce au trecut de pragul morții), primiți în grădinile cerești. Un străvechi imn liturgic creștin, legat, se pare, chiar de sec. II, «*phos hilaron*», numește pe Cristos «*lumina lină a Tatălui ceresc celui fără de moarte viind la apusul soarelui . . .*». Soarele este la egipteni Râ, și Apollo în mitologia greacă. Soarele, luna și stelele amintesc facerea lumii, și însăși aceste rugăciuni și imnuri. Le vom întîlni din cea mai veche vreme și pînă în cea mai apropiată de noi, figurate în ilustrația genezei, a răstignirii lui Cristos și a adormirii Mariei, în picturi murale și miniaturi, broderii, gravuri și sculpturi. Rugăciunile lui Pseudo-Chiril, redactate către sfîrșitul sec. III ori la începutul celui următor, sînt mai vechi de această dată. Ele pomensec pe «*dreptii*» vechiului testament. Litaniiile lui Novatian (sec. III) și scrisoarea papei Clement din anul 95, cuprind numele și personajele citate în «*ordo commendationis animae*». Originea acestor liturghii funerare trebuie căutată în aceea a sinagogei evreiești. Legătura dintre pictura sinagogelor de la Dura-Europos, anterioare ipogeeilor creștine sau contemporane cu cele mai vechi dintre acestea, nu se poate nega, și pentru a împlini repertoriul temelor vechiului testament folosite în pictura paleocreștină funerară, cercetătorul trebuie să cunoască și ipogeele Egiptului alături de acelea ale Orientului asiatic.

Simbolurile ocupă un loc important în pictura funerară paleocreștină. Citeva, aflate mai des în decorul sarcofagelor, sînt împrumutate din antichitate; altele sînt creștine. Amintim printre cele dintîi, mielul, ancora, corabia, oranta, grădinile paradisiace, copaci și verdeață, banchetele funerare care apar, ca atare, pe pereții ipogeeilor și fac parte din repertoriul păgin și ebraic. Adoptate de creștini, au fost curînd, din a doua jumătate a veacului al III-lea sau din veacul următor, «*creștinate*». Frunzele de palmier și copacii, teme ale dentrolatriei, trecute în lumea elenistică și folosite ca motive artistice, au devenit simbolul păcii, pe care o reprezintă mai ales ramura de măsline. Mielul a început să înfățișeze pe Cristos și să illustreze ideea jefei. Corabia, farul și ancora, elemente funerare antice, amintind «*călătoria sufletelor*», au fost asimilate de creștini cu semnele nădejzii și ajutorului divin în lupta vieții și dincolo de moarte. Corabia semnifică, din sec. III (cimitirul papei Callist), imaginea mîntuirii și a bunătății lui Dumnezeu. Păstorul cel bun simbolizează pe Cristos, deși, patru sau cinci secole de-a rîndul, artiștii împrumută, pentru a-l figura, tipul Hermes-ului antic. În liturghiile funerare se cîntă pînă astăzi: «*Eu sînt oaia cea pierdută, chiamă-mă Mîntuitorule și mă mîntuiește*». Rugăciunea este cuprinsă și în sacramentarul lui Gelasie și datează din primele timpuri ale creștinis-

mului, care a primit-o de la popoarele asiatice mediteraneene. În pictura paleocreștină oile înconjoară pe păstorul cel bun, care e înfățișat, deseori, singur, purtând o oaie pe grumaji (simbol al lui Cristos). În cimitirul lui Callist, tema primește un adaos, sub forma a două personaje care aleargă să bea apă din izvoarele fericirii cerești.

Oranta este un motiv păgîn care la origine, în antichitate, poartă aripi, și este «eidolon»; sub înfățișarea dublului (în religia egipteană), sufletul părăsește trupul. Sub această formă și cu acest înțeles, motivul călătorește secole de-a rindul în arta creștină și-l regăsim în adormirea Mariei în care Cristos venit să închidă ochii mamei sale care părăsește lumea, ține în brațe ori întinde unui înger un cadavru înfășat (mumia) cu trăsăturile Mariei. Creștinii sec. II, III și IV au socotit *oranta* drept sufletul celui învrednicit de fericirea cerească. Cu brațele deschise, cum o vedem în pictura funerară paleocreștină, ea a amintit unor cercetători crucea, iar altora rugăciunea îndreptată către Dumnezeu de cel ce a părăsit viața pămîntească, pentru ocrotirea rudelor și prietenilor săi. Oranta a fost interpretată și ca simbol al fericirii cerești.

Grădinile paradisiace sînt bogat reprezentate în sec. III, și apar alături de banchetele cerești. Acestea din urmă se întîlnesc în arta păgînă și înfățișează ospetele funebre, care stăruie, sub forma și în înțelesul acesta, pînă astăzi în unele biserici din Transilvania și de aiurea. Au devenit, în catacombe, banchete cerești (Coena celestis). Iar imaginea înfățișată în catacombele Alexandriei este în genere interpretată drept banchet euharistic. Inscripția numește «evloghiu» mîncarea comensurilor.

«Minunile Mîntuitorului» sînt pomenite în cele mai vechi rugăciuni liturgice creștine. În legătură cu acestea, se văd pictate, în catacombe, nunta de la Cana, vindecarea slăbănogului și bolnavului de lepră, învierea lui Lazăr, înmulțirea pînilor. Cristos apare în aceste scene sub chipul lui omenesc, fără nimb, înveșmîntat în pallium și ținînd în mîna varga purtată în antichitate de vindecători, iar în pictura funerară de Moise.

Trei simboluri se întîlnesc des: *peștele, pîinea și vinul*. Cel dintîi amintește delfinul figurat în arta funerară a antichității păgîne, și reprezentări creștine din sec. III și IV. Peștele propriu-zis se distinge încă bine de acesta din urmă și apare înainte de el în catacombe. Se pare că se datorește Alexandriei, numele lui grecesc *ichtis* fiind format din primele litere ale cuvintelor grecești «Isus Cristos fiul lui Dumnezeu Mîntuitorul». Pîinea și vinul sînt des asociate cu peștele. Două epitafe, al lui Abercius, episcop din Orient (sec. III), și al lui Pectorius din Autun, datat din aceeași vreme, lămuresc precis semnificarea simbolică de ordin euharistic. O fecioară alăptînd un copil se vede pictată în cimitirul Priscillei, la Roma. Nu știm dacă e Maria. În fața ei, un personaj înalță mîna și arată o stea. Ar fi Isaia și ilustrația profeției sale: «O fecioară va naște».

Maria este figurată des în catacombe, mai ales în sec. II și III. Apare în închinarea magilor (capella Graeca, cimitirul Priscillei), într-o bunăvestire; în închinarea magilor, din același ansamblu și în cimitirul sfinților Petru și Marcelinus, Cristos în slavă și înconjurat de apostoli (tema numită «*majestas domini*»), dînd lui Petru cartea sfîntă (traditio legis) sau primind pe cei aleși în paradis, ajunge o temă frecventă în sec. IV.

În Răsărit, monumentele de pictură funerară creștină au existat în mare număr. Le cunoaștem, pe cele mai multe, din texte și relații documentare, fiindcă împrejurările istorice și timpul au cruțat numai

cîteva. Din texte și din ceea ce putem vedea astăzi înțelegem caracterul și excepționala lor importanță artistică. Cercetătorii acordă un interes deosebit unui monument funerar păgîn din Palmira (anul 259) care înfățișează teza tradiției elenistice și a celei orientale. În formă de cruce, cuprinzînd o încăpere centrală și patru brațe boltite semicilindric, este decorat în stil grecesc, și în felul picturilor din Pompei și Alexandria. Achille la Scyros, «Victorii»^{*} care înalță medalioanele cu portretele defuncțiilor, și benzi decorative cu motivul grecesc numit în franțuzește «la grecque», amintesc portrete celebre din Fayum, în Egipt. «Victoriile» reproduc liniile și înfățișarea statuetelor din Myrina. Lei care urmăresc în goană cerbi, motiv oriental folosit și de greci începînd din sec. VII, încă înainte de e.n., alături de geometrismul decorativ, atestă fuziunea celor două elemente (oriental și elenistic), și luminează o lume întreagă de artă.

Picturile din ipogeu de la Karmuz, lângă Alexandria, sînt din sec. III sau mai vechi. Deteriorate, ne îngăduie totuși să distingem nunta din Cana și un banchet liturgic; «o agapă», indicată de o inscripție grecească: «Cei ce mănîncă evloghiile lui Cristos». Comesenii stau pe iarbă, în rai, se pare, și în jurul unei mese cerești. Vorba «evloghie» înseamnă, în literatura bisericească a sec. IV, «euharistică». Personajele sînt pictate cu simț și înțelegere anatomică. Mișcările și expresiile ca și peisajul, sînt opera unor artiști dintre cei mai dăruți. Alexandria era, la vremea aceea, un centru de cultură și de artă. Numeroase sarcofage sculptate, basoreliefuri și manuscrise cu miniaturi dovedesc o tradiție și o viață culturală intensă, în care se disting amintirile vii ale Egiptului faraonic și ptolemeic elenizat.

Decorul paraclisului egiptean din El-Bagauat (sec. IV), nu se mai vede decît în cupolă. Aci apar, pe fond alb, păsări în zbor ori ciugulind struguri. Într-o a doua cupolă, figuri simbolice, personificări ale rugăciunii și dreptății încadrate de crengi și ramuri de laur sînt pictate alături de scene biblice. Arcadele și navele sînt împodobite cu ornamente vegetale și motive geometrice. Acestea sînt ordonate și organizate în frize și panouri, și anume pentru a răspunde nevoilor și principiilor arhitectonice.

Stilul liber al Alexandriei, pictural, numit de obicei «pitoresc», întilnește un factor nou a cărui importanță va crește iute. E vorba de pictura «istorică»: povestirile vechiului și noului testament, chipurile mucenicilor și scene inspirate din patimile lor; portrete de împărați și principalele lor fapte de război. Grădinile, scenele de vînătoare, peisajele și elemente de viață intimă, aceea ce se cheamă în limba franceză «le genre», izvor bogat de inspirație pentru pictori și teme în stare să deștepte fantezia privitorilor, cedează locul unor teme de categorie deosebită. Conducătorii bisericii au îngăduit pe cele dintîi și le-au socotit proprii decorurilor monumentale bisericești. Pe de altă parte, simbolismul (din catacombe) avea un caracter concentrat și greu de descifrat de cine nu era inițat. Scenele de caracter istoric vorbesc mai veridic și explică clar lucrurile. Propaganda teologică le poate folosi drept mijloc de răspîndire. Biserica, stăpînă pe programe, a început să favorizeze și să impună, din această pricină, stilul istoric. Pictura îndatorată să respecte și să pună în valoare liniile și formele monumentului, hrănită din izvoare noi și orientată după alte principii, va fi caracterizată în același timp prin «stilizare», aceasta aplicîndu-se personajelor, arhitecturilor, peisajelor și panourilor decorative.

* Zeița Victoria (Nike).

Tradiția alexandrină și stilul pitoresc nu au fost însă ușor înlăturate. Au stăruiet în Egipt. În sec. VI s-au zugrăvit în frescă paraclisele din Bait. Într-unul, pașiști sau partere de flori sint semănate cu animale; într-altul, întilnim scene de vânătoare, iar în medalioane portrete elenistice ca acelea din Fayum și Palmyra. Cristos primește botezul în Iordan, și fluviul e personificat de un tânăr; pe mal, apare o rață. Monumentele citate sint opera artiștilor copleți. Decorul lor e alexandrin.

Martyria (martyrium) se numesc edificiile religioase în care se păstrau moaștele mucenicilor. Cele mai numeroase au fost înălțate începînd dintr-o epocă anterioară lui Constantin cel Mare și în sec. IV, V și VI. Se păstrează amintirea aceluia construit la Ierusalim deasupra mormîntului lui Cristos. A fost distrus de perși în sec. VII. Era o rotundă cu colonadă exterioară, și era cunoscut sub numele de «tugurium».

Decorul pictural, de ordin funerar la origine și în esență, se leagă de acela al ipogeeilor. Temele iconografice formează un domeniu comun monumentelor răsăritene și apusene. Apar imprimate pe recipientele de untdelemn, numite «ampoules» și păstrate la Monza în Italia. Au fost aduse din Palestina (cea mai mare parte) de închinătorii de la «locurile sfinte». De mici dimensiuni și fabricate din argint, poartă imagini care reproduc, după toate probabilitățile, elemente din decorul pictural al martirilor. Inspirare din ciclul patimilor și din acela al învierii, le vom regăsi în iconografia bizantină, orientală, romanică și gotică.

Baptisterele folosite pentru botezul cathecumenilor sint edificii de artă antică (păgînă), adaptate acestui oficiu, sau zidite de-a dreptul pentru acestora, decorul lor fiind inspirat tot din arta funerară. Două din cele mai însemnate monumente păstrate se află în Ravenna, baptisterul ortodocșilor și baptisterul arienilor. Pictura înfățișează aci și imagini «istorice». Apare, în afară de acestea, tendința de a ilustra liturghii (aceea a botezului în primul rînd), precum și explicații simbolice legate de destinația edificiilor.

Miniaturi. Fizionomia și caracterul picturii paleocreștine sint implinite în chip fericit de monumentele sculptate și de gravuri. Studiul acestora este necesar cu deosebire pentru a stabili programele iconografice, dar limitele lucrării noastre nu le includ. Miniaturile, strîns legate de pictura murală, nu pot fi însă lăsate deoparte. Au inspirat, în unele cazuri, pe decoratorii de monumente, sau s-au inspirat înr-altele din opera acestora. Și, înainte de toate, sint picturi.

Cele mai vechi manuscrise cu miniaturi sint «Homer» din biblioteca Ambroziană la Milano, și «Virgiliu» din Vatican. Datate din sec. IV, ele se alătură de calendarul din 354, cunoscut numai din copii. Ies din cadrul artei religioase, însă prezintă personificări de țări și orașe, alegorii și portrete, izvorînd din aceeași concepție și stil, ca și picturile murale din sec. II î.e.n. pînă în sec. II e.n. Le întilnim în arta creștină a primelor veacuri și în «topografia lui Cosmas Indicopleustes», operă de caracter mixt, laic și religios, din sec. VI, păstrată în manuscrise din sec. IX, X și XI. Ilustrează scene din testamentul vechi și testamentul nou, și reproduce iconografia catacombelor.

«Geneza din Viena», o copie din veacul al VI-lea, cuprinde 24 de miniaturi pictate fiecare pe o foaie întregă. Inegale ca execuție și datorite mai multor artiști, reprezintă tradiția antică și amintesc

picturile ipogeelor alexandrine și romane. Pergamentul, colorat în purpură, impresionează prin lipsa de viață a «cimpului». Arhitecturile și figurile apar ca desfăcute de undeva și lipite din nou pe fondul de astăzi. Cunoștința naturii, și ceea ce s-a numit «iluzionismul», stau însă la bază acestor miniaturi. Arhitecturile reproduc realitatea sau pornesc din intenția de a o reprezenta. Așa este de pildă vederea orașului sirian, închis cu ziduri de piatră prevăzute cu turnuri, la colțurile poligonului, și cu o poartă monumentală, din foaia VII (care ilustrează paragrafele 15—20 din capitoul 24 al Genezei). Monumentul devine astfel document istoric. La fel, deși în alte proporții, fântina cu scripete și colac rotund de piatră din ilustrația paragrafelor 15—19 din capitoul 22. În cea dintâi, un personaj feminin, prezentat într-o poză liberă și elegantă, este personificarea izvorului, din care a scos apă Rebecca. Aceasta, de două ori pictată, când coboară spre izvor și când dă apă solului Eleazar, are atitudini statuare, forme plastice și cea mai liberă și firească mișcare. Paznicul care se apleacă să bea apă din urcior, are la rîndul lui gesturi firești. Nerăbdarea cămilelor insetate e un alt exemplu de prezentare, vie și adevărată. Pictorul cunoaște anatomia trupului omenesc și a animalelor, știe să deseneze arhitecturi și să compună scene. Are gust și se inspiră din natură și din statui. În jertfa lui Isaac, remarcăm aceleași însușiri și, în plus, un dar de povestire care se întâlnește rar. Apare, cu deosebire, în istoria lui Iosif. Interesante sînt punctele de plecare și notele esențiale: știința și sentimentul anatomiei, însușirea plastică și spontaneitatea îndreptată de gust artistic. Ne dezvăluie originile artei creștine și orientarea ei în epoca paleocreștină. Le vom regăsi în epocile de strălucire de mai târziu.

Faptele lui Iosua sînt ilustrate pe un «rotulus», din care se păstrează un fragment de 11 m lungime, la Vatican. Miniaturile sînt așezate la partea inferioară, asemenea unei frize murale. Pictate în veacul al V-lea sau în cel următor, în ele se copiază un original mai vechi cu două sau trei sute de ani. Miniaturile acestei caracterizate prin prezența personificărilor alexandrine și un început de disociere a peisajului arhitectonic. Copacii se văd ca prin ceață, iar personajele sînt desenate cu stîngăcie. S-a observat că artistul a copiat un decor în «frescă». Trebuie să relevăm comentariile scrise care explică și însoțesc personajele. Subliniază caracterul picturii: interpretare și traducere minuțioasă a textului. Manuscrisul ilustrat al farmacopeei lui Dioscoride datează de la începutul sec. VI*. Miniaturile sînt însă copii de ilustrații elenistice, anterioare veacului al IV-lea, inspirația și stilul lor fiind astfel legate de antichitate și de epoca paleocreștină. Portretul Iuliei Anicia, lucrare de frontispiciu socotit printre cele dintâi opere de artă bizantină, e de la începutul secolului al VI-lea.

În miniaturi, solul, copacii și orizonturile, organizate după legea ilustrației, dovedesc sinceritate și sînt inspirate din viață. Alegoriile și personificările introduc fantezie, îmbogățesc conținutul și cresc interesul reprezentărilor. Ca pretutindeni, în studiul operelor de artă trebuie să ținem seama de valoarea factorului individual. Imperfecțiunile

* În quarto mare cu 914 foi, cuprinde 5 miniaturi și un mare număr de vignete (plante, animale, pasări). Executate în guașă, ilustrațiile sînt în relief, desori exagerat, din care pricină s-au deteriorat în multe locuri. De caracter antic, înfățișează opera unuia sau mai multor artiști preocupați de culoare. Tonurile cenușii, portocalii și roșiatice sînt asociate nuanțelor verzui și albastrii. Forma și desenul nu sînt îngrijite. Lucru de buni meșteri, miniaturile dovedesc virtuozitate dar și unele greșeli de proporție.

datorite acestuia alterează caracterul operei și îi micșorează efectul. Sîntem datori, în adevăr, să ne amintim de fiecare dată că se mai păstrează puține lucrări de primul ordin și că, în genere, e vorba de opere datorite unor meșteri cu îndeminare, unor echipe de zugravi și citeodată unei adevărate arte industriale. Multe miniaturi sînt replici ale unor originale, pe care nu le avem, sau copii ale unor copii mai vechi. În toate lucrările stăruie însă natura și adevărul, ca punct de plecare, alături de experiența și idealul artei elenistice iluzioniste.

Un al doilea factor se asociază celui dintîi. Este de ordin literar și erudit, tinde spre ilustrație și avea drept obiect prefacerea în imagini și compoziții a unui număr de idei și rituri, a celor creștine în cazul studiat de noi. *Factori de fapt potriviți, «iluzionismul» sculptural antic și ilustrația s-au împăcat în rare prilejuri, și atunci au dat naștere unor capodopere.* Îndeobște, ilustrația a ruinat însă sentimentul plastic, și a îndepărtat pe artiști de natură.

Broderiile, folosite în mare număr și pe scară largă, în bisericile, palatele și locuințele medievale, nu sînt mai puțin legate de domeniile, precedente. Se inspiră din aceeași cugetare iconografică, reproduc procedee tehnice adaptate materialului și dezleagă probleme puse de cercetătorii decorurilor murale și miniaturilor.

6. ARTA ORIENTALĂ

Cercetări pornite în primul deceniu al secolului nostru, și întregite pînă în 1930 de G. de Jerphanion, au descoperit Capadocia medievală creștină. A fost botezată cu numele de «o nouă provincie a artei bizantine». Piscuri și coaste ripoase de vulcani stinși au fost populate, din sec. IV pînă în sec. XIV sau XV, de călugări și pustnici. Aceștia și-au săpat în stîncă locuințe și chilli, biserici și schituri rupestre. O mare parte din ele și-au pierdut decorul pictat. Vremea și împrejurările, izolarea în primul rînd, au cruțat însă multe ansambluri. În similibrescă și în tempera au fost executate scene religioase și portrete de-a dreptul pe peretele de stîncă; în interior și, la fațadă, deasupra și în jurul intrării. Nu sînt rare cazurile cînd stîncă a fost acoperită cu o preparație asemenea aceleia folosite în pictura bizantină. Din punct de vedere iconografic, decorurile capadociene păstrate și datate din sec. IX—XV, se leagă de Orientul asiatic, de Siria, în prima linie, izvorul principal al iconografiei paleocreștine și bizantine. Particularități esențiale le deosebesc de aceasta din urmă. Expansiunea bizantină a înrîurit Capadocia și a lăsat urme artistice evidente. Caracterul original oriental transpune însă și a rămas nealterat în cîteva monumente principale.

În Italia de sud, în regiunile Calabriei, Pugliei și aiurea, pe coasta muntoasă a Mării Adriatice, călugări și pustnici veniți din Egipt, Asia Mică și Siria aducînd orînduirea lui Vasile cel Mare și viața lor de pustnici orientali, s-au așezat în regiuni vecine cu Sicilia, țară puternic elenizată de multe secole, și în locuri recucerite de Bizanț în sec. IX. Acești călugări și-au construit, în pustiuurile stîncoase ale regiunilor arătate, chilli, biserici, paraclise și schituri, ca în Capadocia. Le-au decorat cu picturi de caracter oriental. Întrurirea bizantină și-a pus pecetea și aici lăsînd însă, în multe locuri, intacte trăsăturile esențiale de ordin iconografic și artistic ale celei dintîi. Acestea se disting în cripta de la San Biagio (decorată în 1197), la San Lorenzo lîngă Fasano, San Angelo pe muntele Raparo, Pallaggianello, San Giovanni (Brindisi) etc.

Un al treilea centru de artă orientală, Salonicul a evoluat în cadrul artei bizantine și sub înfrurirea Constantinopolului. A înflorit în sec. XI—XIII. A dat naștere școlii zise « macedonene ». Elemente orientale se regăsesc în pictura medievală franceză și spaniolă; și la noi, cu deosebire în Moldova.

Decorurile orientale se caracterizează prin întrebuițarea frizelor. Pe pereții monumentelor, acestea se desfășoară de la stînga la dreapta și de sus în jos. Se recunoaște înfrurirea « rotulilor ». Temele se succed fără întrerupere și fără vreo încadrare. Scenele evanghelice sînt inspirate des din apocrife și, în genere, artistul povestește. Pe cînd bizantinul analizează, alege, concentrează și pictează sinteze ori caractere, meșterul oriental descrie cu amănunte, folosește repetiri, insistă, așa cum procedează spiritul oriental în basmele și poezia lui. Descoperim amănunte luate din realitatea înconjurătoare. Solemnitatea și taina unei scene ca aceea a « Nașterii lui Cristos » sînt notate, la Bizanț, și subliniate în operele caracteristice, cu discreție și eleganță. În picturile orientale, într-un colțisor al spațiului pictat, ciobanii string lemne, fac focul ca să se încălzească și așază pe pirostria căldarea pentru fiertura de dimineață. Într-altă parte, ciobanii tineri joacă pe podul de piatră în peisajul singuratec. În gura peșterii ori în preajma ei, un cioban se socotește singur, scoate fluierul, și deapănă amintirile, așezat în voie pe un tăpșan.

Figurile în arta bizantină, inspirate din antichitatea grecească, au chipuri alese; în costume de stil, personajele pozează, iau atitudini și amintesc eticheta curților ori ceremonia serviciilor liturgice. În arta orientală creștină predomină mișcarea, costumele regiunii și epocii. Întîlnim zbugium și manifestări, uneori exagerate, ale sentimentelor. Linia e înlocuită de pată. Tonurile luminoase și umbrele formează « anvelope » (invelișuri) aeriene trupurilor, accentuează formele și precizează volumele. Arhitecturile, copacii și solul, puncte de reper și elemente de sugerare ale spațiului, sînt indicate sumar. În arta bizantină, personajele apar în cadrul palatelor și bisericilor, sub portice și, deseori, izolate unul de altul. Între individ și grupe rămîn spații goale. Meșterul oriental tinde să acopere totul cu peisaje, copaci, arhitecturi și figuri. În ansamblu, decorul poate fi asemuit cu o stofă împodobită cu scene, portrete și motive, și destinată să acopere pereții. Centrul de interes e ascuns de episoade și amănunte. Culorile apar topite, iar armonia lor uniformă amintește tonul povestitorului.

7. ARTA ROMANICĂ

Arta romană-medievală, numită *romanică* de cercetători, pentru a o distinge de arta romană antică, își are originile în tradiția mediteraneană a Apusului și în izvoare noi legate de popoarele zise « barbare ». Apare constituită către sfîrșitul sec. X. Înfloarește în a doua jumătate a sec. XII. Arhitecții clădesc cu materiale locale și înalță edificii potrivite climei, nevoilor și gustului țării: Franței, Germaniei, Italiei, Spaniei, Elveției și regiunilor de aiurea. Programul izbește prin sinceritate. « Placajul » de piatră, marmură ori stuc, menit să ascundă trupul monumentului și să-i dea o înfățișare mai luxoasă, e străin de concepția lor. Stilul romanic apare în Țara Românească și în Moldova, unde a venit din Transilvania, care numără multe biserici de acest gen.

Motive iconografice și formulări stilistice ce vor deveni caracteristice în pictura romanică apar în biserica Saint-Martin din Tours. Se vedeau aci scene evanghelice; Ierusalimul, simbol al bisericii lui Cristos, și « minunile » Sf. Martin. În sec. IX, bisericile din Franța erau decorate cu picturi care arătau pe Cristos încadrat de « tetramorf »

sau pe Cristos judecător, încadrat de serafimi și de heruvimi. În biserica din Gorz, fecioarele înțelepte și cele nebune amintesc judecata din urmă. La Ingelheim e zugrăvit paralelismul celor două testamente. La Aix-la-Chapelle se vedeau războiele lui Carol cel Mare; tot la Ingelheim întîlnim și chipurile unor personalități istorice.

Decorurile pictate din Apus sînt formate, în genere, dintr-un grup de subiecte alese de artist sau de cler. Nu aflăm programul ordonat al Bizanțului.

Vitraliul a restrîns mult domeniul picturii murale, la începutul sec. XIII și, cu deosebire, în cel următor. Aceasta din pricina predominării « golurilor » asupra « plinurilor » și din inferioritatea în care erau puse picturile față de vitralii. Erau, firește, mai slab luminate și prea fragmentate. În alte țări, în schimb, pictura murală e încă strălucitoare, în Elveția, de pildă, iar în Italia se poate urmări, fără întrerupere, pînă la Renaștere. În nordul acestei țări, frescele de valoare sînt numeroase, iar descoperirea, din ultimii ani, a decorului bisericii din Castel-seprio, în regiunea Milanului, explică fenomenul interesant al apariției lui Cavallini și Giotto, alături de acel al penetrației bizantine. Pictorii din nordul Italiei, numiți « lombarzi », au călătorit în lumea medievală, în centrul Europei, în Ungaria și pînă în Transilvania. Tehnica lor ne întîmpină și în Moldova, în prima jumătate a sec. XVI, la Părhăuți, Probota, Hirău (Sf. Gheorghe) etc. Avem teme să socotim că e vorba de o tradiție care se leagă de originile artei moldovenești. În adevăr picturile din bisericile de lemn ale țării noastre, ale Maramureșului și nord-estului Transilvaniei, se împărtășesc din spiritul și tehnica artei romanice. Meșterii medievali au lucrat uneori în cadre bizantine, dar într-un spirit străin de această lume. Pentru ei, decorul era înainte de toate o rugăciune, iar adevărul lucrurilor înfățișate i-a preocupat în cel mai înalt grad. Au folosit teme biblice. Artistul le-a socotit adevărate, și a crezut în ele. Ca să le facă înțelese și în scopul de a le hotărî sensul pentru privitor, el așază scenele din vechiul și din noul testament în peisajul arhitectural al regiunii; pictează sub cerul țării copaci din cei ce se văd aci și personaje în costumele timpului. Artistul e atît de stăpînit de convingerea și datorită de a înfățișa lucrurile cum sînt în realitate, încît renunță la orice fel de artificiu. Cităm de pildă convențiile și regulele perspectivei. Din învățătură și experiență, pictorul știe — ca fiecare dintre noi — că edificiile, personajele, copacii etc. apar mai mici în depărtare și mai șterși la culoare. Ea contrazice însă « adevărul », cum îl înțelege artistul medieval. Un castel, oricît de departe s-ar afla, nu poate fi pictat mai mic decît un om așezat, în tablou, oricît de aproape de ochiul nostru. În asemenea condiții, el va compune scenele și va zugrăvi personajele, clădirile, copacii, animalele, păsările în zbor, proporționat cu dimensiunile pe care le au în realitate, și nu în raport cu distanța la care sînt situate pe diferitele planuri ale tabloului. Observăm, în al doilea rînd, grija atentă cu care pictorul medieval, în bisericile Apusului, în Maramureș și în nord-vestul Transilvaniei, pictează toate lucrurile. Poartă pensula cu o precizie uluitoare. Distingi fiecare trăsătură și drumul fibrelor. Frunzele sînt conturate ca pentru o demonstrație de botanist; părul e analizat suviță cu suviță, ori fir cu fir.

Un al doilea caracter distinge pictura romanică, în special pe aceea din bisericile de lemn ale Transilvaniei. Se simte ușor să pictorul nu se gîndește să infrumusețeze pereții monumentului, nici să facă artă. Nu cugetă nici la adîncirea problemelor teologice și nici nu vrea să

explice dogme ori liturghii. Chemarea lui e de ordin didactic și moral. Subliniază ceea ce poate folosi omului în viață. Arată binefacerile muncii, prețul cinstei și stăruinței, datoria de a-și respecta cuvântul și de a nu păgubi pe aproapele, frumusețea dragostei dintre oameni și grozăvia urii. Nenorocirile pricinuite de vicii sînt puse în lumină cu putere. Cînd i se pare artistului că imaginea nu e destul de puternică ori de limpede, prefăce pensula în condei și scrie ce are de spus și ceea ce simte. De aceea, scenele sînt brăzdate des de texte, iar pictorul însuși e numit în lumea românească veche « pisar », adică scriitor.

În bisericile « de piatră » de la noi, picturile romanice se disting prin inscripții latine. Iconografia lor cuprinde anumite teme și, printre ele, portrete concepute în spirit realist. O dungă albă ce conturează figurile, chipurile și draperiile e o adevărată semănătură a meșterilor lombarzi. O descoperim des în Moldova. Aflăm, în sfîrșit, înrîuriri puternice și copii de miniaturi romanice și gotice.

8. ARTA « BALCANICĂ »

Conceptul unei arte balcanice e relativ nou. Ne-am ocupat noi înșine, și am arătat că este caracterizat printr-un repertoriu de forme și o cugtare artistică ce poate fi definită. Elemente « macedonene » și « cretane » ne întîmpină alături de motive bizantine preiconoclaste. Din punct de vedere tehnic, aflăm folosirea cleiurilor în combinație cu culorile și procedeul unei tempere practicate în țările balcanice și țările române și numite pînă astăzi « frescă ». Zugravii « fignoleză », pun umbre și lumini, obțin reliefuri și volume, întrebunțează aurul cu exces. Rotunjimile obrazilor, ochii, mîinile sînt pictate în « tente » și semitente. Înriurirea icoanelor și miniaturilor este evidentă.

Tradiția artistică a Balcanilor interesează țările române. În Balcani, această tradiție se poate urmări începînd din sec. VI și VII. Substratul elenistic a fost întărit, în pragul și în timpul Renașterii bizantine, de ceea ce s-a numit reîntoarcerea la antichitate. Elementele preiconoclaste dovedesc o tradiție veche creștină. Studiul artelor somptuare, miniatura, sculptura în lemn și broderia oferă un cîmp vast de cercetare, lămurind fizionomia artei balcanice și înrîuririle ei în cursul evului mediu pînă în sec. XVII sau XVIII.

bibliografie *

- AINALOV D. V.
Istoria artei ruse din secolul al XVI-lea pînă în secolul al XIX-lea (în l. rusă), Petersburg, 1913.
- AINALOV D. V.
Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit, Berlin — Leipzig, 1932.
- AINALOV D. V.
Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau, Berlin — Leipzig, 1933.
- ALPATOV M. V., BRUNOV N.
Geschichte der altrussischen Kunst, 2 vol., Augsburg, 1932.
- ALPATOV M., V.
Altrussische Ikonenmalerei, Dresda, 1958.
- ALPATOV M. V.
Trésors de l'art russe, Paris, 1966.
- AMMANN A.
La pittura bizantina, Roma, 1957.
- ANTONOVA L. V.
Rostovo — Suzdalskaja Skola Zivopisi, Moscova, 1967.
- ANDRUSTSOS H.
Symbolica, Athena, 1930, (trad. în l. română de J. Moisescu), Craiova, 1955.
- ANTHONY W. E.
Romanesque Frescoes, Princenton, 1951.
- BANK A. V.
Byzantine Art in the Collections of the USSR, Leningrad—Moscova, 1966.

* În această bibliografie au fost cuprinse doar lucrările cu caracter monografic sau de sinteză; s-au citat în mod cu totul excepțional articole publicate în reviste.

- BAUDOUIN, P.
La fresque, Paris, 1914.
- VAN BERCHEM MARGUERITE, ETIENNE CLOUZOT
Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle, Geneva, 1924.
- BERTAUX E.
L'art dans l'Italie méridionale, Paris, 1904.
- BETTINI S.
Pittura delle origine cristiane, Novara, 1942.
- BIHALJI-MERIN O.
Fresken und Ikonen, mittelalterliche Kunst in Serbien und Makedonien, München, 1958.
- BRĂTULESCU V.
Frescele din biserică lui Neagoe de la Argeș, București, 1942.
- BRĂTULESCU V.
Miniaturi și manuscrise din Muzeul de artă religioasă, București, 1939.
- BREHIER L.
L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours, Paris, 1928 (ed. II).
- BROCK J.
Compendium à l'usage des artistes peintres, Anvers, 1922.
- BRIGHTMAN, F.E.,
Liturgies Eastern and Western, vol. I, *Eastern Liturgies*, Oxford, 1896.
- BROCKHAUS H.
Die Kunst in den Atbos-Klostern, Leipzig, 1891.
- Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, București, 1908—1946.
- BRULIN F. X. de
Peinture sur verre, Bruxelles, 1908.
- CHATZIDAKIS M.
Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Venetia, 1962.
- CENNINI CENNINO
Le livre de l'art ou Traité de la peinture (traduit par Victor Mottetz), Paris, fără dată.
- CERNIȘEV N. M.
Arta frescei în Rusia veche (în l. rusă), Moscova, 1954.
- CÎNDEA V., SYLYIA AGĒNIAN
Icones melkites (exposition organisée par le musée Nicolas Sursock), Beyruth, 1969.
- COCHE DE LA FERTE, E.
L'antiquité chrétienne au Musée du Louvre, Paris, 1958.
- DALTON M. O.
East Christian Art, Oxford, 1925.
- DALTON M. O.
Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911, reeditare, New York, 1961.
- DELEHAYE H.
Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Bruxelles, 1907.
- DEMUS O. DIEZ, E.
Byzantine Mosaics in Greece, Cambridge, 1931.
- DEMUS O.
Byzantine Mosaic Decoration, Londra, 1948, 1953.
- DEMUS O.
The Mosaics of Norman Sicily, Londra, 1949.
- DIDRON M.
Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine, avec une introduction et des notes, traduit du manuscrit byzantin «Le Guide de la Peinture» (*Denys de Fourna*) par le dr. Paul Durand, Paris, 1845.
- DIEHL CH.
L'art byzantin dans l'Italie méridionale, Paris, 1894.
- DIEHL CH., H., SALADIN, M. LE TOURNEAU
Les monuments chrétiens de Salonique, Paris, 1918.
- DIEHL CH.
Manuel d'art byzantin; vol. I—II (ed. 2), Paris, 1925—1926.
- DIEHL CH.
La peinture byzantine, Paris, 1933.
- DJURICJ. V.
Sopoćani, Belgrad, 1963.
- DURIC J. V.
Icones de Yougoslavie, (catalogul expoziției de icoane de la Ohrida). Belgrad, 1961.
- DRĂGHICEANU V.
Catalogul colecțiilor Comisiunii Monumentelor Istorice, București, 1913.
- DURAND G.
Rationale divinarum Officiorum.
- EBERSOLT J.
La miniature byzantine, Paris, Bruxelles, 1926.

- ELLIGER W. L.
Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten Vierjahrhunderten, Leipzig, 1930.
- FELICETTI-LIEBENFALS W.
Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten — Lausanne, 1956.
- GAYET A.
L'art copte, école d'Alexandrie, architecture monastique, sculpture, peinture, art somptuaire, Paris, 1902.
- GEORGIEVSKIJ V. T.
Frescele mînăstirii Terapont (în l. rusă), Petersburg, 1911.
- GERHARDT P. H.
Welt der Ikonen, Recklinghausen, 1963.
- GERSPACH
La mosaïque; Paris, fără dată.
- GOULINAT J. B.
La technique des peintres, Paris, 1922.
- GRABAR A.
La peinture religieuse en Bulgarie, vol. I—II, Paris, 1925.
- GRABAR A.
L'iconoclasme byzantin, Dossier archéologique, Paris, 1957.
- GRABAR A.
Les Ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958.
- GRABAR A.
Die byzantinische Kunst des Mittelalters vom 8. bis zum 15. Jahrhundert, Baden-Baden, 1964.
- GRABAR A.
Byzanz (Kunst der Völker), Baden-Baden, 1964.
- GRABAR A.
Martyrium, Recherches sur le Culte des Reliques et de l'Art chrétien antique, 2 vol., Paris, 1946.
- GRABAR A.
Die Kunst des frühen Christentums, München, 1967.
- GRABAR A.
Die Kunst im Zeitalter Justinianus, München, 1967.
- GRABAR IGOR
Istoria picturii ruse (în l. rusă), Moscova, 1909.
- GRABAR I.
Vechea artă rusă (în l. rusă), Moscova, 1966.
- GRABAR I., V. N. LAZAREV, V. S. KEMENOV
Geschichte der russischen Kunst, vol. 1—3, Dresda, 1957—1960.
- GRABAR I. V., N. LAZAREV, O. DEMUS
Frühe russische Ikonen (UNESCO), München, 1958.
- GRECU V.
Versiunile românești ale erminilor de pictură bizantină, 1924.
- GRECU V.
Cărți de pictură bisericească bizantină, 1932.
- GHENĂDIE A RÎMNICULUI
Iconografia, arta de a imagina biserici și icoane bisericești, 1903.
- GUERLIN H.
L'art enseigné par les maîtres, la technique. Peinture, Paris, fără dată.
- HEISENBERG A.
Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Constantins, die Grabeskirche in Jerusalem, 2 vol., Leipzig, 1908.
- HEISENBERG A.
Die Apostelkirche in Constantinopel, Leipzig, 1908.
- HENRY P.
Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI^e siècle, *Architecture et Peinture*, Paris, 1930.
- IORGA N.
Les Arts mineurs en Roumanie, 2 vol., București, 1934—1936.
- IORGA N., G. BALȘ
Histoire de l'art roumain ancien, Paris, 1922.
- JERPHANION G.
Les Eglises rupestres de la Cappadoce, Paris, 1923—1942.
- KITZINGER E.
Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, Raport la cel de al XI-lea Congres de studii bizantine, IV, 1, München, 1958.
- KITZINGER E.
The Mosaics of Monreale, Palermo, 1961.
- KONDAKOV N.
Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures, Paris, 1886-1891.

- KONDAKOV N.
Iconografia lui Isus Cristos (in l. rusă), Petersburg, 1905.
- KONDAKOV N.
Iconografia Maicii Domnului (in l. rusă), Petersburg, 1914.
- KONDAKOV N.
Ruskaia ikona, 4 vol., Praga, 1929—1931.
- LABITTE A.
L'art de l'enluminure, métier, histoire, pratique, Paris, fără dată.
- LAURENT M.
L'art chrétien primitif, 2 vol., Paris, 1911.
- LAZAREV N. V.
Historiia vizantislago slikartsva iskusstvo, Moscova, 1947—1948.
- LAZAREV N. V.
Mosaiki Sofii Kievskoi, Moscova, 1960.
- LAZAREV N. V.
Freski Staroi Ladogbi, Moscova, 1960.
- LAZAREV N. V.
Arta Novgorodului (in l. rusă), Moscova, 1947.
- LAZAREV N. V.
Old Russian Murals and Mosaics, Londra, 1966.
- LAZAREV N. V.
Andrei Rubliov, Moscova, 1966.
- LAZAREV N. V.
Storia della pittura bizantina, Torino, 1967.
- LAZOVIC M., E. ROSSIEV
Les icônes dans les collections suisses, Geneva, 1968.
- LEBEDEWA A. J.
Andrei Rubljow und seine Zeitgenossen, Dresda, 1962.
- LEVI DORO
Antioch Mosaic Pavements, Princeton, 1947.
- LECLERCQ DOM.
Manuel d'archéologie chrétienne, Paris, 2 vol., 1906.
- LHÔTE A.
La peinture, le cœur et l'esprit, Paris, 1933.
- MACLER F.
Miniatures arméniennes, vie du Christ, peinture ornementale, Paris, 1913.
- MÂLE E.
L'art religieux du XIII^e siècle en France, Paris, 1898, ultima ediție 1958 (2 vol.).
- MÂLE E.
L'art religieux du XII^e siècle en France (ed. II), Paris, 1924.
- MARUCCHI O.
Eléments d'archéologie chrétienne, Roma, 1899—1903.
- MEER F. VAN DER
Petit atlas de la civilisation occidentale, Paris—Bruxelles, 1964.
- METEȘ ȘT.
Zugravii bisericilor românești, Cluj, 1929.
- MILLET G.
Le monastère de Daphni, Paris, 1899.
- MILLET G.
Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910.
- MILLET G.
Monuments de l'Athos I. Les peintures, Paris, 1927.
- MILLET G., D. TALBOT RICE
Byzantine Painting at Trebizond, Londra, 1936.
- MILLET G.
La peinture du Moyen Age en Yougoslavie, Serbie, Macédoine, Monténégro, album présenté par A. Frolov, 2 vol., Paris, 1955-1957
- MILLET G.
Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIV^e — XV^e et XVI^e siècles, Paris, 1916, reeditate 1960.
- MONGAIT A.
L'archéologie en U.R.S.S., Moscova, 1959.
- MOREY C. R.
Early Christian Art, Princeton, 1953.
- MOREY C. R.
Castelseprio and the Byzantine Renaissance, Art Bulletin, XXXIV, 1952.
- MUCHE G.
Buonifresco, Briefe aus Italien über Handwerk und Stil der echten Freskenmalereien; Berlin, 1938

- MURATOFF P. P.
L'ancienne peinture russe, Paris, 1925.
- MURATOFF P. P.
Les icônes russes, Paris, 1927.
- MURATOFF P. P.
La peinture byzantine, Paris, 1928.
- MUNTZ E.
Étude sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétienne. Paris, 1881.
- NERI A.
L'arte petraria, Florența, 1612.
- NERSESSIAN de S.
Armenia and the Byzantin Empire, Harvard, 1945.
- NICOLESCU CORINA
Icoane vechi românești, București, 1973 (ed. II).
- ONGANIA F.
La basilica di San Marco in Venegia, Venegia, 1878—1888.
- OKUNEV L. N.
Sosta rospisi khrama v Sopo'anach, Praga, 1929.
- OKUNEV N.
Monumenta Artis Serbicae, vol. I—IV, Praga, 1928—1932.
- OMONT H.
Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle, reproduction des miniatures, Paris, 1909.
- OMONT H.
Les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1886—1898.
- OMONT H.
Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, (VI^e—XIV^e siècle) Paris, 1902.
- OUSPENSKY L.
Essai sur la théologie de l'icône dans l'église orthodoxe, Paris, 1960.
- PACE B.
I mosaici di Piazza Armerina, Roma, 1955.
- PANSELINOS MANUAEL
Album, Texte de A. Xyngopoulos, Atena, 1956.
- PAPADOPOULOS-KERAMEUS
Deny de Fournna, manual de iconografie creștină, însoțit de principalele izvoare inedite, în l. greacă (textul original în întregime publicat); Petersburg, 1909.
- PEIRCE H. et TYLER, R.
L'art byzantin, 2 vol., Paris, 1932—1934.
- PETKOVIĆ R. V.
La peinture serbe du Moyen Age, 2 vol., Belgrad, 1930—1934.
- PETKOVIĆ V. R, BOSKOVIĆ D.
Monastir Dečani, Belgrad, 1941.
- PETRANU C.
Bisericile de lemn din județul Arad, Sibiu, 1927.
- PETRANU C.
Monumentele istorice ale județului Bihor, I, Bisericile de lemn, Sibiu, 1931.
- PETRANU C.
L'art roumain de Transylvanie, I, București, 1938.
- PODLACHA W.
Die göttliche Liturgie in den Wandmalereien der bukowiner Klosterkirchen (Zeitschrift für christliche Kunst), 1910.
- PODLACHA W.
Malowidła scienne w cerkwiach Bukowiny, Liov, 1912.
- POKROVSKY N. V.
Iconografia monumentelor vechi creștine (în l. rusă), Petersburg, 1900.
- POPOVIĆ P., PETKOVIĆ V. R.
Staro Nagoricino, praca, Kalinic, Belgrad, 1953.
- RADOJČIĆ S.
Majstori Starog srpskog slikarstvo, Belgrad, 1961.
- RADOJČIĆ S.
Icons of Serbia and Macedonia, Belgrad, 1963.
- RADOJČIĆ S.
Milesova, Belgrad, 1963.
- RADOJČIĆ S.
Staro srpsko slikarstvo, Belgrad, 1966.
- RÉAU L.
L'iconographie de l'art chrétien, introduction générale, t. I^{er}, Paris, 1955, t. 2, *Iconographie de la Bible, L'ancien Testament*, Paris, 1956.
- Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958.

- RESTLE M.
Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, 3 vol., Recklinghausen, 1967.
- RICE T. D.
The Icons of Cyprus, Londra, 1937.
- RICE T. D.
Beginn und Entstellung christlicher Kunst, Köln, 1961.
- RICE T. D.
Byzantine Icons, Londra, 1959.
- RICE T. D.
The Art of Byzantium, Londra, 1959.
- RICE T. D.
The Church of Hagia Sophia at Trapizond, Edinburgh, 1968.
- RICE T. D.
Byzantine Art, Londra, 1968 (ed. IV).
- RICE T. D., S. RODOJČIĆ,
Yugoslav Mediaeval Frescoes, UNESCO, 1951.
- ROUHAULT de FLEURY CH.
L'Évangile, études iconographiques et archéologiques, Tours, 1874.
- ROUHAULT de FLEURY CH.
La Sainte Vierge, études archéologiques et iconographiques, Paris, 1878.
- ROUHAULT de FLEURY CH.
La messe, études archéologiques sur les monuments, Paris, 1883—1894.
- ROSSAI G. B.
Roma Sotterranea cristiana, Roma, 1864—1877.
- ROSTOVITZEV M.
Dura Europos and its Art, Oxford, 1928.
- SCHLUMBERGER G.
Mélanges d'archéologie byzantine, Paris, 1895.
- SCHMIDT FEODOR
Kabrie-Djami, Sofia, 1906; album, München, 1906.
- SKROBUCHA H.
Meisterwerke der Ikonmalerei, Recklinghausen, 1961.
- SKROBUCHA H.
Le message des icônes, Freiburg, 1966.
- SOTIRIOU M. et G.
Icones du Mont Sinaï, 2 vol., Atena, 1956—1958.
- SOTIRIOU G.
Monumentele bizantine din Cipru (in l. greacă), Atena, 1935.
- SPRINGER A.
Iconographische Studien, Viena, 1860.
- ȘTEFĂNESCU, I. D.
L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle, Paris, 1928.
- ȘTEFĂNESCU I. D.
Contribution à l'étude des peintures murales valaques, Paris, 1928.
- ȘTEFĂNESCU I. D.
L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle. Nouvelles recherches, Paris, 1929.
- ȘTEFĂNESCU I. D.
La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie, Paris, 1932.
- ȘTEFĂNESCU I. D.
L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, Bruxelles, 1935.
- ȘTEFĂNESCU I. D.
Iconographie de la Bible, Paris, 1938.
- ȘTEFĂNESCU I. D.
L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie, Paris, 1938.
- ȘTEFĂNESCU I. D.
Broderiile de stil bizantin și moldovenesc în a doua jumătate a sec. XV, «Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare», București, 1964, p. 479—511+31 pe.
- ȘTEFĂNESCU I. D.
Voiles d'iconostases tentures duciboire aërs, aërs au voiles procession, *Analecta*, I, 1943, p. 99—110+22 pl.
- ȘTEFĂNESCU I. D.
Autels, tissus et broderies liturgiques, *Analecta*, III, 1944, extras.
- ȘTEFĂNESCU I. D.
Arta veche a Maramureșului, București, 1968.
- STOICOV G.
L'église de Boiana, Sofia, 1954.

- STRZYGOWSKI J.
Iconographie der Tauerchristi, München, 1885, 1914.
- STRZYGOWSKI J.
Origin of Christian Church Art, Oxford, 1923.
- STRZYGOWSKI J.
L'ancien art chrétien de Syrie, Paris, 1936.
- SWIFT H. E.
The Roman Sources of Christian Art, New York, 1952.
- TAFRALI O.
Iconografia imnului acatist, Bul. Com. Mon. Ist., București, vol. VII, 1914, p. 49-84.
- TAFRALI O.
Le trésor byzantin et roumain de Poutna, text și album, Paris, 1925.
- TAFRALI O.
Monuments byzantins de Cırtea de Argeș, text și album, Paris, 1931.
- THEOPHILE le MOINE
Traité des divers arts (Schedula diversarum artium), Paris, 1924.
- THIERRY N. M.
Nouvelles Eglises rupestres de Cappadoce, Paris, 1963.
- TOESCA P.
La pittura e la miniatura nella Lombardia dai piu antichi monumenti alla meta del Quattrocento, Milano, 1912.
- UNTERWOOD S. P.
The Karijé Djami, Pantheon Books, 1966.
- VĂTĂȘIANU VIRGIL
Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara, Cluj, 1930.
- VĂTĂȘIANU VIRIGL
Contribuție la cunoașterea vechilor biserici de lemn din Moldova (Închinare lui N. Iorga), Cluj, 1931.
- VĂTĂȘIANU VIRGIL
La Dormitio Verginis, Indagini iconografiche, Ephemeris Dacoromana VI, Roma, 1935.
- VĂTĂȘIANU VIRGIL
L'arte bizantine in Romania, I nicami liturgici, Roma, 1945.
- VĂTĂȘIANU VIRGIL
Istoria artei feudale în țările române, vol. 1, București, 1959.
- VĂTĂȘIANU VIRGIL
Noi amănunte cu privire la sculptura figurativă de la Catedrala din Alba Iulia, București, 1965.
- VĂTĂȘIANU VIRGIL
Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală, București, 1966.
- VĂTĂȘIANU VIRGIL
Istoria artei europene, vol. I, București, 1967.
- VERCORS
L'art médiéval Yougoslave, Paris, 1950.
- VERONA A. G.
Pictura, studiu tehnic, București, 1943.
- VINNER A. V.
Materiale și tehnica picturii în mozaic (în l. rusă), Moscova, 1953 (traducere, în manuscris, de Eugen Profeta, București, 1957).
- VOLBACH F. W., M. HIRMER
Frühchristliche Kunst, München, 1958.
- WEITZMANN K., M. CHATZIDAKIS, K. MIATEV, S. RADOJIC
Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien, Viena-München, 1966.
- WEITZMANN K.
The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio, Princenton, 1951.
- WEIDLÉ, W.
Mosaïques paléochrétiennes et byzantines, Milano-Florența, 1954.
- WHITTEMORE T.
The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul, Dumberton Oaks Papers, nr. 13, Oxford, 1961.
- WILPERT J.
Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg, 1903.
- WILPERT, J.
Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert, 4 vol., Freiburg, 1916.
- WULFF O.
Altchristliche und byzantinische Kunst, 2 vol., Berlin, 1914.
- XYNGOPOULOS A.
Théssalonique et la peinture macédonienne, Atena, 1955.

BIBLIOGRAFIE

XYNGOPOULOS A.

Catalogul icoanelor din muzeul Benaki (in l. greacă), Atena, 1936.

Yugoslav Mediaeval Frescoes (UNESCO), Paris, 1955.

* * *

Istoria artelor plastice în România, I, București, 1968; II, 1970.

Sfânta Scriptură, ediția Sf. Sinod al bisericii ortodoxe române, 1944.

Evangheliile apocrife.

Cărțile de ritual ortodox; Apostolul, Evangheliarul, Psaltirea (liturgică), Liturghierul, Tricodul, Penticostarul, Mineele, cărțile de «cuvînt» ale bisericilor de limbă paleo-slavă și românești.

indice iconografic

TEMELE

VECHIUL TESTAMENT

- Apele, sărbătoarea apelor, 66, 228
Aaron, 57, 66, 74, 277
Avel, jertfa lui . . . , 68, 77, 205
Avraam, jertfa lui . . . , 68, 77, 78, 228, 231, 235
Candelabrul cu șapte ramuri, 59, 66, 227
Cortul mărturiei, 66, 70, 189, 227
Corturile, sărbătoarea, 227—228
Cuconi, cei trei . . . (tinerii din cuptorul lui Nabucodonosor), 49, 79, 159, 183, 235
Daniil în groapa leilor, 78, 159—160, 183
David, 49, 66, 123, 169, 177, 235
Exod-ul, 168
Ezechiil, osemintele . . . (vedenia), 40, 82, 194, 195, 227—228
Facere (geneză), 15, 64, 77-78, 168, 192, 240
Filoxenia lui Avraam (vezi Mamvri cina)
Goliath, 235
Ierusalim, 231, 233, 242
Iesei, arborele lui . . . , 158, 176—177
Ilie, proorocul, 49, 50, 81, 152, 182, 227—228
Iov, cartea lui . . . , 41
Ioșua, 240
Isaac, 77
Isaia, 159, 160

- Isaia dănțuind, 57, 66
Lulab-ul, 227
Mamvri, cina de la . . . , 15, 42, 77, 79
Melchisedec, jertfa lui . . . , 57, 68, 77, 85, 205
Moise, 40, 50, 66, 169, 227, 228
Moise, rugul lui . . . , 57, 78, 177, 228, 235
Noe, potopul, corabia lui . . . , 57
Piinile punerii înainte, 227
Patriarhii, 56
Proorocii, 56, 64, 65, 177, 181, 194—195
Psalmii, 168—170
Regii, cartea regilor, 177, 228
Saul, 179
Sfinta, Sfinta Sfințelor, 228
Sinagoga, 236
Sionul, muntele . . . , 231
Tablele legii, 66—67
Trompetele sfinte, 227
Vechi de zile (Cel vechi de zile), 56, 60, 61, 62, 63, 64, 154, 160, 170, 181, 192

NOUL TESTAMENT

- Apocalipsul, 64, 183—184, 192, 231
Arhanghelii păzitori, 164—165

Arhanghelii, 93, 193
 Cetele îngerești, 62, 192—193
 Cina de la Emaus, 129—130
 Coborîrea la iad, (vezi învierea)
 Crucea, 184, 229
 Dreptul judecător, 49, 150—151
 Dreptul Simion purtînd pe Isus, 79
 Evangheliștii, sfinții... 58, 93
 Evangheliile apocrife, 88—89, 131, 143
 Evangheliile, predici, învățături, sfaturi morale, 92—93, 96, 104
 Evangheliile învierii, 120—130, 133
 Faptele apostolilor, 78, 137, 182
 «Figuri» ale jertfei, 15, 68, 77, 81, 188
 «Figuri» ale lui Isus, 81
 Figuri ale Mariei, 65
 «Gloria», 100
 Heruvimii, 193
 Ioan Botezătorul prodromul, înaintemer-
 gătorul, 49, 75, 92, 93, 97—100, 151—
 152, 181, 192
 Isus «împăratul cerurilor», 64
 Isus Cristos, 35, 37, 38, 55, 56, 95, 98, 99,
 194, 207, 205,
 Isus Emanuil, 69, 180
 Isus, copilăria, după apocrife, 79, 89
 Isus Cristos episcop, mare preot, 12, 50,
 60, 64, 71, 92, 93, 96, 194
 Isus izvorul vieții, 80
 Isus Cristos, înțelepciunea, înger al marelui
 sfat, 80, 192
 Judecata din urmă, parusia (a doua venire),
 34, 64, 150, 158—162
 Maica Domnului, Maria, viața după apo-
 crife, 58, 60, 63, 64, 82, 89, 194
 Maica Domnului, nașterea Mariei, 33, 89
 Maica Domnului, intrarea în biserică, 75
 Maica Domnului, proba apei și învinuirile
 lui Iosif, 92—93
 Maica Domnului, admirarea, 32, 33, 39,
 49, 50, 138—142
 Maica Domnului, «masa» pîinii cerești
 Maica Domnului, părinții (Ioachim și Ana),
 75
 Mandorla, nimbul, 50
 «Minunile» lui Isus, 28, 86, 142—146, 237
 Parabolele lui Cristos, ilustrația, 40, 76,
 141—146, 204
 Patimile lui Cristos, 49, 113—129
 Praznicele împărătești, 63—64, 85, 203—204
 Bunavestire, 15, 38, 90—93
 Recensămîntul lui Quirinus, 28, 92—93,
 96, 143
 Magii, închinarea magilor, 93—94, 143
 Nașterea Domnului, 50, 93—96
 Botezul Domnului, 49, 96—99, 143
 Schimbarea la față, 50, 55, 99—101
 Învierea lui Lazăr, 33, 101—102
 Floriile (intrarea în Ierusalim), 33, 102, 104
 Spălarea picioarelor, 104—106
 Cina cea de taină, 106—108
 Rugăciunea pe Muntele Măslinilor, 33,
 108—110
 Trădarea lui Iuda, 110—112
 Arestarea lui Cristos, 111
 Lepădarea lui Petru, 112—113
 Isus pe drumul Golgothei, 114—115
 Răstignirea, 38, 49, 55, 116—118
 Isus Cristos pe cruce, 118—123

Coborîrea de pe cruce, 39, 123—125
 Plîngerea Domnului, 31, 33, 39, 51,
 125—128
 Punerea în mormînt, 123—125
 Învierea, coborîrea la iad, 54, 128—135
 Înălțarea, 42, 49, 55, 135—138
 Rusaliile, coborîrea Sf. Duh, 50, 55,
 137—138
 Via și mlădițele, 235

TEME ANTICE, PĂGÎNE ȘI EVREIEȘTI, TRECUTE ÎN ARTA CREȘTINĂ; SIMBOLURI

Agapele, banchetele funerare, 236—237
 Agapele, banchetele liturgice, 68, 237—238
 Alegorii, personificări, 58, 123, 235
 Anch-ul egiptean, 229
 Ancora, 236
 Cerbul, 231, 238
 Corabia, 236
 Culesul viilor, vița de vie, 229, 235
 «Dublul» sufletului, 237
 Eros, 235
 Farul, 236
 Fenix-ul, pasărea, 231
 «Fericirii», 236
 Filozofii, 177—179
 Fluturile, 230
 Frunza de palmier, 230, 236
 Grădinile paradisiace (cecești), 231, 235,
 236—237
 Hermes, 235, 236
 Icar cu aripi, 235
 «Ka» egiptean, 230
 Leul, 230, 238
 Liturghii funerare, 236
 Luna, 169, 227
 Mielul, 170, 231, 236
 Oaia cea pierdută, 236—237
 Oranta, orantele, 230, 236—237
 Orfismul, 235
 Păstorul cel bun, 233, 236
 Porumbelul, 169, 176, 227, 228, 231
 Psyche, 235
 Riurile, cele patru riuri ale antichității, 231
 Riurile, cele patru riuri ale genezei, 231
 Rădașca, 230
 Scarabeul, 230
 Scenele de vinătoare, 238
 Soarele, 169, 227, 236
 Stelele, 227, 236
 Sibilele, 179—180
 Vulturul, acvila, 54, 137, 198, 229

TEME DOGMATICE

Dumnezeu-tatăl, tatăl-cel-veșnic, Sabaot, 65
 Hetimasia, 30, 49, 58—60, 82, 159—160
 Majestas Domini, 237
 Sf. Duh, 60, 63, 91, 169, 176
 Sf. Treime, 56, 60, 64, 65, 71, 154, 229

TEME LITURGICE

«Aer», 60, 61, 193, 201
 Altarul, 53, 54, 60, 200

Anamneza, 64
 Asteriscos (steaua), 68
 Apolysis-ul (tropar) al proscomidiei, Pietă,
 79
 Biserica, personificare, 66—67
 Canonul liturgic, 58
 Cin-ul, 180—181
 Cirja, 200
 Copia, 200
 Crucea, 229
 Diherul, 201
 Discul (diskos), 60, 68, 200
 Ecfonese, 172
 Engolpion, 207
 Epitaful, 61, 69, 126—127, 197, 201
 Epitrahilul, 197, 203
 Evangheliile apocrife, 92—93, 96, 104
 Felonul, 197, 203—204
 Figuri liturgice, 68, 86—87, 189
 Frîngerea pîinii (vezi merismos)
 Împărtaşirea apostolilor, 70—81
 Labis (lingurița de împărtaşanie), 195, 200
 Liturgia îngerească (dumnezeiască litur-
 ghie), 49, 58—59, 60—61, 68
 Liturghiile morților, 12, 78, 236
 Maforion, 207
 Mantia, 205—206
 «Masa jertfei» (masa pîinii cerești), 65
 Merismos-ul (frîngerea pîinii), 68, 80
 Megalinarele liturgice, 172—173
 Mielul lui Dumnezeu, 68, 69, 70, 74, 97,
 170, 183, 204
 Mitra, 194, 195, 206
 Omoforul, 204
 Orarul, 192, 197, 203
 Potirul, 200
 Psalmii liturgici, 168—70
 Ripidele, 193, 201
 Saccosul, 197, 205
 «Sfintele», 60
 Stiharul, 193, 195, 202—203
 Tetramorful, 15, 242
 Triherul, 201
 Trisaghionul, 170
 Typi, antitypii, 65, 77
 Văhodul mare, 49, 54, 59, 60, 200
 Văhodul mic, 54

IMNOGRAFIA ȘI LITERATURA BISERICESCĂ

Acatistul Buncivestiri, 49, 75, 92, 154—155,
 173
 Acatiste închinat sfîntilor, 49
 Antimelon din ajunul Crăciunului, 171
 Cîntecele de Crăciun, 95, 172
 Imnele închinat Mariei, megalinarele, 154,
 172—173
 «Lumină lină», 236
 «Monogenis», 170
 Psalmii, 168—170
 Scărarul, Ion. . . (Climax), 49, 158, 182
 Stihirea de Crăciun, 21, 33, 49, 171—172
 Vămile văzduhului, 161—162
 Vedenia lui Petre din Alexandria, 76

TEME ISTORICE, RELIGIOASE ȘI PROFANE

«Calendarul», synaxarele, 156—158, 189
 Chiriarihul, portretul, 164
 Crucea, aflarea, înălțarea, 149—150, 188
 Ctitorii, 51, 162—164, 188—189
 Diaconi, sfînti . . . , 73—74, 181, 197—198
 Filozofii, 177—179
 Hramul, 151
 Ierarhi, sfînti . . . , 27, 57, 61, 64, 73, 95,
 97, 99, 196—197, 203
 Mandylion, sfînta năframă; heramion, sfînta
 cărămidă, 56, 58—59, 181
 Sinoadele ecumenice, 155—156
 Sfîntii apostoli, 57, 63, 72, 99—100, 195—196
 Sfîntii cavaleri, 182—183
 Sfîntii melozi, 95, 103, 126, 154, 168, 172,
 174
 Sfîntii mucenici, 21, 146—150
 Sf. Ioan Botezătorul, viața, patimile, moaș-
 tele și portretul, 151—152
 Sf. Ioan cel Nou de la Suceava, 189

INDICELE MONUMENTELOR, MESTERILOR PICTORI ȘI ÎNVĂȚĂȚILOR ICONOGRAFI

Abgar, regele Edessei, 58
 Acatistul Maicii Domnului (Buncivestiri),
 manuscris cu miniaturi din sec. XI,
 Moscova, 43
 Agapia, minăstire Moldova, 226
 Alexandria, Egipt, artă coptă, 39, 58, 229,
 230, 233, 234
 Alexandru cel Bun, domnul Moldovei, 159
 Apocalipsul lui Beatus, manuscrise cu mini-
 aturi din sec. X, XI, XII și XIII, 58, 83
 Apocalipsul Sf. Sever, miniaturi sec. XI,
 Biblioteca Națională, Paris, 183
 Aquilea, catedrală, Italia, picturi din 1300,
 120, 145, 156, 181, 182, 189
 Arezzo, Italia, picturi murale de Piero della
 Francesca, sec. XVI, 58, 150
 Argeș, biserica domnească, picturi murale
 din sec. XIV, XVIII și XIX, 34, 44, 57,
 59, 63, 67, 69—70, 74—76, 79—80, 87,
 133, 136, 140—141, 143, 145, 151, 154,
 156, 158, 162, 165, 172, 187, 197
 Argeș, biserica episcopală (mînăstirea de la
 Argeș), picturi murale din sec. XVI,
 restaurate, Muzeul de artă al Republicii,
 picturi murale din sec. XIX, 75
 Arles, Franța, sarcofage, 136
 Arilje, Serbia veche, minăstire, picturi
 murale din primii ani ai sec. XIV, 75,
 140, 171
 Assiut, peșteră funerară, Egipt, 229
 Athos (muntele Athos), (vezi minăstirile,
 picturi murale, mozaicuri și «fresce» din
 sec. XI—XVII, originale și restaurate)
 Athribis (Atripa) minăstire, Egipt, 229
 Bačkovo, Bulgaria, minăstire și paraclis
 funerar, picturi murale medievale, 11, 59,
 79, 141, 159, 177
 Bagauat (El-), Egipt, picturi murale sec.
 IV, 238
 Banja, Serbia, biserică, 133

- Baptisterul arienilor, Ravenna, Italia, picturi murale în mozaic, 233, 239
- Baptisterul ortodocșilor, Ravenna, Italia, picturi murale (mozaic), 233, 239
- Baptisterul din Parma, Italia, fresce, sec. XI, 148
- Bauit, Egipt: picturi aniconice anterioare iconoclasmului, 77, 183, 229
- Bazilica nașterii Domnului din Betleem, picturi în mozaic din sec. XI, 103, 231
- Bazilica din Chios (Nea-Moni), picturi murale în mozaic, sec. XI, 25
- Bazilica Laterană (San Giovanni in Laterano), Roma, mozaicuri paleocreștine restaurate, 23, 85
- Bazilica Liberiană (Santa Maria Maggiore), Roma, picturi murale în mozaic, sec. V și XII 79, 87
- Bazilica Adormirea Maicii Domnului, Niceea, Asia Mică, picturi în mozaic, sec. IX, 26, 59, 88, 170
- Bazilica lui Soter, Napoli, Italia, 58
- Bazilica din Nazaret, 91
- Bazilica Sant'Apollinare in Classe, Ravenna, Italia, picturi murale în mozaic, sec. VI, 23, 63, 71, 77, 211
- Bazilica Sant'Appollinare Nuovo, Ravenna, Italia, picturi murale în mozaic, sec. VI, 21, 85, 106, 112, 159
- Bazilica San Vitale, Ravenna, picturi murale, sec. VI, 21, 22, 23, 57, 63, 68, 77, 162
- Bazilica San Biagio, Italia de sud, picturi murale din 1197, 241
- Bazilica San Giusto, Trieste, Italia, picturi murale în mozaic, sec. VII, 57, 223
- Bazilica San Lorenzo, Milano, Italia, picturi medievale în mozaic (tradiția Constantinopolului), 231
- Bazilica San Lorenzo Fuori le Mura, Roma, 59, 232
- Bazilica San Marco, Roma, picturi în mozaic, 830—840, 63, 73
- Bazilica San Marco, Veneția, picturi în mozaic, 27, 31, 37, 42, 43, 55, 62, 86, 121, 131, 136, 142, 151, 152, 168, 186, 193, 215
- Bazilica San Paolo Fuori le Mura, Roma, picturi în mozaic, secolul V, restaurate, 68, 183, 231
- Bazilica San Pietro in Vincoli, Roma, pictură în mozaic, 680, 85, 232
- Bazilica San Sebastiano, Roma, 232
- Bazilica San Stefano Rotondo, Roma, picturi murale, sec. VII, 120, 232
- Bazilica San Teodoro, Roma, picturi în mozaic, sec. VIII, 147, 232
- Bazilica San Valentino, biserica cimitirului, Roma, picturi sec. VII, 75
- Bazilica Vaticană (San Pietro), Roma, picturi din 705—708, 123, 232
- Bazilica San Zeno, Roma, 211
- Bazilica San Venanzio (oratoriul), Roma, picturi murale, 639—642, 23, 120, 211, 232
- Bazilica Sant'Angelo in Formis, Italia de sud, picturi murale, sec. XI, 87, 186
- Bazilica Sant'Angelo Monte Raparo, Italia de sud, 241
- Bazilica Sant'Agnese Fuori la Mura, Roma, picturi murale, sec. XI, 71, 120
- Bazilica Santa Cecilia, Roma, 232
- Bazilica San Clemente, Roma, 132
- Bazilica Santi Cosma e Damiano, Roma, picturi în mozaic, sec. VI, 59, 63, 68, 71, 142, 147, 148, 169, 183, 232
- Bazilica Santa Costanza, Roma, picturi murale (mozaic și frescă), sec. IV, 211, 232
- Bazilica Santa Croce di Gerusalemme, Roma, 80
- Bazilica Santa Maria Antica, Roma, picturi murale, sec. VII—XII, 23, 36, 37, 79, 120, 232
- Bazilica Santa Maria, Capua, Italia, picturi medievale în mozaic, tradiție constantinopolitană, 231
- Bazilica Santa Maria in Cosmedin, 23
- Bazilica Santa Maria Maggiore (vezi Bazilica Liberiană)
- Bazilica Santi Nereo e Achilleo, Roma, picturi în mozaic, 795—825, 23, 232
- Bazilica Santa Prassede, Roma, picturi în mozaic, 817—821, 63, 211, 232
- Bazilica Santa Pudenziana, Roma, mozaic absidal, sec. IV, 57, 63, 122, 183, 211, 231
- Bazilica Santa Sabina, Roma, 112, 135, 231
- Bazilica Sf. Serghe din Gaza, Siria, picturi în mozaic, sec. VI, 85, 90, 101,
- Bazilica Sf. Apostoli, Constantinopol, mozaicuri, 42, 55, 85, 90, 101, 111, 124, 133, 195—196
- Bazilica Sf. Sofia, Constantinopol, mozaicuri figurale, sec. IX—XII, 18, 20, 24, 147, 162, 215, 228, 229
- Bazilici Thessalonice, (vezi Salonic)
- Baudouin, tehnician și freschist francez, 220
- Bălnesti, Moldova, picturi murale sec. XV 43, 62, 69, 88, 143, 156, 164, 168, 225
- Bărbuleț, schit, Oltenia, 81
- Beauvais, catedrală Franța, 179
- Beyruth (Berit), 183
- Biserica Brontochion, Mistra, Grecia, picturi murale, sec. XIII—XIV 70, 93, 95, 136, 140, 171
- Biserica Colțea, București, 184
- Biserica Crețulescu, București, 184
- Biserica Doamnei, București, picturi murale din 1683, 67, 75, 123
- Biserica Scaune, București, 156
- Biserica domnească din Tîrgoviște, picturi murale din 1583, restaurate în 1698, 67, 75, 78, 79, 81, 187
- Bistrița, Moldova, paraclisul domnesc, picturi murale, sec. XVI, 63
- Bistrița, Oltenia, paraclisul bolniței, picturi murale, sec. XVI, restaurate sec. XVII—XVIII, icoane, 39, 163, 189
- Bobdșevo, Bulgaria, biserică, picturi murale, sec. XV, 159, 177
- Boiana, Bulgaria, paraclis, picturi murale, sec. XIII, 33, 56, 59, 63, 162
- Bourges, catedrală, Franța, 163
- Brădești-Bătrâni, Oltenia, biserică, picturi murale, sec.

- XVI, restaurate sec. XVII, 57, 163, 187, 188
- Bréhier Louis, învățat francez, 119
- Brindisi, biserica San Giovanni, 241
- Brâncoveanu Constantin, 188, 201
- Brokhaus Henrich, învățat german, 13, 124
- București, Muzeul de Artă, 204, 205
- București, Colecția Patriarhiei, 201, 202
- Cabasilas N., liturgist bizantin Salonic, sec. XIV, 73, 85, 142, 149
- Calcedonia, conciliu (451), 155
- Cantacuzino, familia, portrete, 162, 186, 201
- Capadocia, biserici rupestre, picturi orientale și bizantine, 18, 19, 72, 151, 229, 241
- Capella Graeca, Roma, catacombe, picturi murale paleocreștine, 68, 78, 237
- Capela Palatină, Palermo, Sicilia, picturi murale din 1160, 27, 69, 74, 103, 147–148, 151, 212
- Caries (Karies), bazilica Protaton, picturi murale din 1310, 14, 56, 66, 79, 86, 105
- Carol cel Mare, 68, 227, 243
- Castoria, biserica Sf. Nicolae, Grecia, 132
- Catacombe, Alexandria, Neapoli (Sf. Ianuarie), Roma, Sardinia, Siria, picturi murale paleocreștine, 78, 227, 233–234
- Catalanos Frangos, (vezi Frangos)
- Catalonia, Spania, biserici cu picturi murale, sec. XIV–XV, 57
- Cavallini, pictor italian, 27
- Căluuș, minăstire, Oltenia, picturi murale, sfârșitul sec. XVI, 63, 65, 67, 112, 187, 188, 225
- Călinești, schit Muntenia, 184
- Cefalù, Sicilia, catedrală, picturi murale în mozaic din 1148, 27, 37
- Cella Memoriae, capela catacombe Karmuz, Alexandria (Egipt), picturi murale, 238
- Cennino Cennini, freschist și teoretician al picturii, Italia, sec. XV, 210, 217, 219, 223
- Cernigov, URSS, 178
- Cetatea Colfului, vezi (Riul-de-Mori)
- Cetățuia, Moldova, minăstire, picturi murale din a doua jumătate a sec. XVII, 61, 88, 135, 144, 146, 158, 162, 169, 182
- Chartres, Franța, catedrală, vitraliu din 1148, 163, 176
- Chiajna, portret Snagov, 163
- Chilandari (Chilandar), Muntele Athos, catolicon, picturi murale din 1312, 14, 61, 66, 86, 133, 138, 154, 172
- Chiril, meșter freschist medieval din insula Chios, 13
- Choricus, autorul descrierii picturilor în mozaic din biserica Sf. Serghie din Gaza (Siria), sec. VI, 85, 90, 101
- Cimabue, pictor italian, 27
- Cimitire subterane, Romă (catacombe), Domitilla, Calist, Ostrian, Pretextatus, Flaviilor (Hypogeul), Sant'Agnese, 77, 233–238
- Cincis, biserică, Transilvania, picturi murale, XVI–XVIII, 144
- Ciuturoaia, biserică, Oltenia, picturi murale, prima jumătate a sec. XVI, 136, 163
- Ciineni, biserică, Oltenia, 184
- Clermont, Franța, sarcofag, 136
- Coislin 79, manuscris cu miniaturi, sec. XI, Biblioteca Națională din Paris, 147
- Comnenul Alexios, Ioan II, Manuil, împărați bizantini, 25, 30, 126, 211
- Constantinopole, conciliu ecumenic (381, 553, 680), 155–156
- Corbii-de-Piatră, Țara Românească, biserică rupestră, picturi murale, sec. XIV, 187
- Cosenza, Italia, crucea din..., lucrare din sec. XII, 37
- Cosmas Indicopleustes, (vezi manuscrise cu miniaturi)
- Costamonitu, minăstire Athos, picturi murale din 1443, 14
- Coșula, minăstire, Moldova, sec. XVI, 158
- Cozia, minăstire, Oltenia, picturi murale din sec. XIV, restaurate la sfârșitul sec. XVII, 34, 63, 66, 75, 76, 77, 86, 118, 133, 154, 156, 159, 162, 187, 201
- Cozia, paraclisul bolniței, Oltenia, picturi murale din 1546, 75, 77, 82, 88, 136, 187
- Crișcior, biserică, Transilvania, picturi murale, începutul sec. XIV, 51, 158, 161
- Cucer, minăstire, Serbia veche, picturi murale din 1307, 30, 71, 86, 117, 125, 127
- Dafni, Grecia, picturi în mozaic din 1100, 25, 26, 37, 43, 56, 73–75, 103, 121–122, 132, 143, 151, 170, 197, 215
- Dečani, minăstire, Serbia veche, picturi murale din 1327–1355, 18, 30, 70
- Densus, biserică, Transilvania, picturi murale din sec. XV–XVI, 144
- Desislava, portret, 162
- Deva, Transilvania, «vechea biserică reformată», picturi murale păstrate în Muzeul orașului și în Muzeul Național din Budapesta, 186
- Diehl Ch., învățat francez, 18
- Dimitrje, pictor Mileșevo, 31
- Dintr-un Lemn, minăstire Oltenia, 57, 187
- Diochiaru, minăstire Muntele Athos, picturi murale restaurate, 57, 61, 79, 100, 113, 150
- Dionisie din Furna, pictor și teoretician, Muntele Athos, 13, 15, 16, 91, 92, 93, 102, 104, 105, 112, 132, 138, 141, 143, 146, 196, 210, 220
- Dionisiu, minăstire Muntele Athos, picturi murale, sec. XVI, restaurate, 78, 113, 159
- Dirjiu, biserică, Transilvania, picturi murale din primii ani ai sec. XV, 186
- Djemil, Capadocia, paraclis cu picturi aniconice, 229
- Dobrovăț, minăstirea, Moldova, picturi murale sec. XVI, 60, 61, 75, 78, 88, 122, 141, 151, 170, 189, 201, 219, 225
- Dolheștii Mari, biserică Moldova, sec. XV, 34, 65
- Dragalevici, biserică Bulgaria, 183
- Dragomirna, minăstirea, Moldova, picturi murale, primii ani ai sec. XVII, 60, 64, 82, 136, 144, 146, 151, 170

- Dragomirna, Moldova, tezaur, manuscrise cu miniaturi, icoane și broderii din sec. XV—XVII, 42, 170
- Dragomirești, biserică, Maramureș, picturi murale sec. XVIII, 192
- Dura-Europos, catacombe, bazilici, sinagoge, picturi murale sec. III și II î.e.n.; I—III e.n., 66—67, 228
- Durand Paul, traducătorul erminiilor, 13, 15
- Edessa, 177
- Efrem, pictor mozaist, bazilica nașterii Domnului din Betleem, 1169, 176
- Elmale-Kilissé, biserică rupestră, Capadocia, 73, 114
- Emesa (Homus), paraclis funerar, 228
- Engracia, sarcofag sculptat Saragossa (Spania), sec. VIII, 139
- Epitaful (văl liturgic brodat) din Sergieva Troickaja Lavra, URSS, 1561, 180
- Erminii, manuale de pictură, 13, 16, 178
- Esterri de Cardos, biserică Spania, 57, 72
- Eulalios, pictor mozaist din epoca lui Iustinian, decoratorul bazilicii Sf. Apostoli din Constantinopol, 55, 85, 188
- Futichios, pictor bizantin freschist, biserică Sf. Climent din Ohrida, 1295, 33
- Evangheliarul minăstirii Humor (Moldova), Muzeul de Istorie al R.S. România, sfârșitul sec. XV, 43, 164
- Evangheliarul de la Ivirion, Athos, nr. 5, 145
- Evangheliarul țarului Ioan Alexandru, Bulgaria, miniaturi sec. XIV, 42, 115
- Evangheliarul din Oxford, biblioteca Bodleiană, Anglia, 1429, 43
- Evangheliarul Parisinus, nr. 74, Biblioteca Națională din Paris, miniaturi, sec. XI, 42, 115, 145, 159, 160
- Evangheliarul Parisinus, nr. 510, Bibl. Naț. Paris, 145
- Evangheliarul încoronării regelui Vratislav, Praga, sec. XI, 176
- Evangheliarul din Rossano (Codex purpureus), Calabria, miniaturi, sec. VI, 39
- Evangheliarul din Salzburg, miniaturi, sec. XII, 176
- Evangheliarul din minăstirea Sucevița, Moldova, miniaturi, sec. XVI, 42
- Evanghelistria, Mistra (Grecia), picturi murale, sec. XV (vezi Mistra)
- Fasano, bazilica San Lorenzo, 241
- Făgăraș, biserică de la Constantin Brâncoveanu, 144
- Filipeștii-de-Pădure, Prahova, Țara Românească, picturi murale, a doua jumătate a sec. XVII, 163
- Florența, Opera del Duomo, 37, 215
- Foro Claudio (Sessa, Italia), picturi murale, sec. XI, 72
- Franços Catalanos, pictor freschist medieval, Teba (Grecia), 14
- Gargano, icoană Italia, 193
- Galla Placidia, mausoleu Ravenna, Italia, mozaic, 168, 211, 233
- Georgie, pictor sîrb, sec. XIII, 31
- Gerspach, autorul tratatului « La Mosaïque », 216
- Ghelat, minăstire, Georgia, icoane din sec. XII, 38
- Ghelița, biserică, Transilvania, picturi murale, începutul sec. XIV, 87, 186
- Gherman, patriarh bizantin, 53, 72
- Giotto, pictor freschist italian, începutul sec. XIV, 4, 27, 224, 243
- Giura, ctitor Stănești, portret, 163
- Golia, minăstire Iași (Moldova), picturi murale restaurate din sec. XVI și XVII, 144, 146, 158
- Gospodev Del, Bulgaria, biserică rupestră picturi murale, 59
- Govora, minăstire Oltenia, picturi murale din 1701 și 1787, 66, 133
- Grabar André, istoric de artă francez, 7, 18, 29, 36
- Grabar Igor, pictor, istoric și tehnician restaurator de picturi murale și icoane, 7, 18, 29, 36
- Gračanica, minăstire, Serbia veche, picturi murale din 1321, 30—33, 60, 67, 75, 79, 81, 86, 121, 127, 140, 143, 159
- Gradac, minăstire, Serbia veche, picturi murale, sec. XIV, 71, 75, 80, 85, 121, 122, 171
- Grecu Vasile, învățat român, traducătorul erminiilor, 13
- Grecov, istoric sovietic, 18
- Grigore din Nazianz, omiliile, miniaturi, sec. IX, 40, 197
- Gueremé, biserică Capadocia, picturi murale orientale, 73, 170—171
- Grigorescu Nicolae, pictor, 226
- Gura Motrului, minăstire Oltenia, 63
- Hărman (îngă Brașov, Transilvania), picturi murale, sec. XIII—XIV, 186
- Hlincea, minăstire, Moldova, picturi murale, sec. XVI, restaurate în sec. XVII și mai târziu, 59, 64, 75, 88, 144, 151,
- Hosios Lucas, minăstire, Grecia, picturi murale în mozaic din sec. XI, 59, 63, 73, 120, 171
- Humor, minăstire, Moldova, picturi murale din 1530, 34, 43, 59, 69, 88, 112, 115, 122, 145, 154, 156, 158, 172, 176, 177, 180—183, 225
- Hurezi, minăstire, Oltenia, picturi murale, sfârșitul sec. XVII, 42, 44, 81, 163, 169, 173, 184, 187, 188
- Huges de Saint Victor, comentatorul operei lui Dionisie Areopagitul, 192
- Iacov din Kokinobaphos, predici asupra Fecioarei Maria, manuscris cu miniaturi din sec. XII, Biblioteca Națională din Paris; manuscris cu miniaturi din sec. XII, Vatican, 91
- Iaroslav, biserică, URSS, picturi murale, 30, 133
- Iași, Mitropolie, 189
- Icoane (portative) din sec. V, VI și VII, Vatican, Muntele Sinai, muzeele rusești, 36
- Icoane, copii de decorații murale, bazilica Sf. Dumitru din Salonic, sec. VI—VII, 36—37
- Icoane de stil bizantin și oriental, 139
- Athos (minăstirea Iviron), 38
- Florența, dipticul în mozaic, 37
- Georgia, 37—38
- Icoane de stil bizantin și oriental
- Ivria, 37

- Kiev, 38
 Moscova, 83
 Novgorod, 38
 Pskov, 38
 Ravenna, 37
 Roma, 38
 San Marco din Veneția, 37—38
 Icoane din țările române, Transilvania, Adormirea Maicii Domnului, sec. XVI, 39
 Țara Românească, Icoanele de la Păpușa, și Argeș, sec. XVI, Muzeul de artă din București, 39
 Icoana lui Vlaicu Vodă, sec. XIV, 39
 Icoana Sf. Antonie cel Mare, biserica Sf. Gheorghe vechi din București, sec. XV(?), 39
 Moldova, Icoane din sec. XVI, Muzeul de artă din București, minăstirea Putna, triptic sec. XVI (?), 39
 Icoane sec. XVI, minăstirea Humor, biserica din Văleni Neamțu, minăstirea Putna, 39
 Icoane sec. XVII palatul metropolitan din Iași, biserica Sf. Teodori, Iași, 39
 Ieud, biserică de lemn Maramureș, 186
 Ioan al VI-lea Cantacuzino, împărat bizantin, predici, manuscris cu miniaturi, Biblioteca Națională din Paris, prima jumătate a sec. XIV, 42
 Ioan Damaschinul (din Damasc, Siria), sec. VIII, despre icoane, 39, 85, 139, 141, 154, 168, 173
 Iov, cartea lui Iov, manuscris cu miniaturi, copii ale unui original pierdut, din sec. V sau VI, 41
 Jerphanion Guillaume de, istoric francez, cercetătorul monumentelor din Capadocia, 141, 241
 Kabrië-Djami (Monitis Choras) Constantinopol, picturi murale în mozaic, sec. XIV, 28, 29, 34, 141, 145, 162, 198, 211, 213
 Kalenič, minăstire, Serbia veche, picturi murale, 1407—1413, 30, 80
 Kalotino, minăstire Serbia, 79
 Karies, (vezi, Caries)
 Karmuz (Carmuz), catacombe Alexandria (Egipt), picturi murale paleocreștine, sec. III sau mai vechi, 68, 70
 Kazandjlar Djami, Salonic, 39, 159
 Keledjlar, biserică rupestră, Capadocia, 73
 Kondakov N.P., istoric rus și autorul, unor studii de iconografie, 18, 55, 194, Kiev, vezi Sf. Sofia
 Kurbinovo, biserică, Serbia veche, hramul Sf. Gheorghe, «fresce», mijlocul sec. XII, 30
 Kutlumus, minăstire, Athos, 78, 171
 Laurentianus VI, 23, manuscris cu miniaturi, 145
 Lavra, minăstire, Athos, catholiconul, picturi murale din 1535, 14, 76, 79, 113, 123, 127, 150—151, 176
 Lavra, minăstire Athos, refectorul, picturi murale de Teofan Cretanul, 14, 78, 81, 86, 154, 159, 178
 Lavra, paraclis Sf. Nicolae, 61, 71; paraclis Sf. Athanasie, 169
 Leon, catedrala, Spania, 58
 Leonardo da Vinci, pictor italian, 223
 Leșnic, biserică, Transilvania, picturi murale din sec. XVI, restaurate în 1768, 144, 150
 Lăgende dorée, 92, 96
 Lesnovo, biserică, Serbia veche, picturi murale din 1348, 67, 78, 169
 Ljuboten, biserică Serbia veche, 69, 86
 Ljutibrod, biserică, Bulgaria, picturi murale din sec. XIV, 78, 159
 Macarie, patriarh, 150
 Măle Emile, învățat francez, 7
 Malji Grad, biserică, Serbia veche, picturi din 1369, 132
 Manasia, minăstire, Serbia veche, 145
 Manuscrise cu miniaturi epoca paleocreștină Homer și Vergiliu, Ambrosiana, Milano, sec. IV, 7, 239
 Rotulus al lui Iosua (Vatican), sec. V și VI, 240
 Geneza din Viena, manuscris cu miniaturi, copie din sec. VI, 27, 40, 239
 Topografia lui Cosma Indicopleustes, manuscris cu miniaturi copii din sec. IX, X și XI ale unui original din sec. VI, 57, 78, 159, 197, 239
 Minciul de la Vatican (al împăratului Vasilie al II-lea), manuscris cu miniaturi din sec. XI, 41, 197
 Manuscrisul nr. 113, Academia R.S.R., miniaturi, 155
 Marco, minăstire, Serbia veche, picturi murale din 1370, 18, 61, 117, 118, 132
 Martorana, biserică, Palermo (Sicilia), picturi în mozaic din sec. XII, 139
 Martyria (Martyrium), sec. III, IV, V și VI, 53
 Matejič, minăstire, Serbia veche, picturi murale din 1340, 30, 86, 113, 115, 121, 124, 125, 143, 182
 Messaritits, descrierea picturilor murale din catedrala Sf. Apostoli, Constantinopol, sec. VI, 99, 101, 111, 133
 Mihajlo, pictor bizantin, biserica Sf. Clement din Ohrida, 1295, 33
 Mileșeva, minăstire, Serbia veche, picturi murale din 1230—1235, 30—32
 Millet Gabriel, învățat francez, autor de studii de iconografie, 18, 76, 90, 119, 196
 Mistra, Grecia, biserica Peribleptos, picturi murale sec. XIV, 30, 59—60, 70, 75, 79, 82, 104, 113, 115, 117, 122, 124—125, 132
 biserica Pantanasa, picturi murale începutul sec. XV, 33, 133, 102
 Sf. Teodor, 113, 136, 141, 151
 Evangelhistris, 69, 133, 136
 Sf. Sofia, 124, 125, 136
 Mofleni (vechiul Bucovăț), minăstire, Oltenia, picturi murale, sec. XVI restaurate sec. XIX, 34, 61, 88, 198
 Moissac, catedrală, Franța, sculpturi monumentale, 58
 Moldovița (vezi Vatra Moldoviței)

- Molivoklissia, mănăstire, Athos, picturi murale, 154, 172
- Monreale, catedrală, Sicilia, pictură murală în mozaic, 57, 59, 72, 125, 136, 162
- Morača, mănăstire, Serbia veche, picturi murale sec. XIII, 81
- Monza, catedrala și tezaurul, Italia, 136
- Mugeni, biserică, Transilvania, picturi murale începutul sec. XV, 186
- Neagoc Basarab, domnul Țării Românești, 162
- Neamțu, mănăstire, Moldova, picturi murale sec. XV, restaurate sec. XIX, 88, 144, 157, 158, 170, 201, 218, 225
- Neapole, catacombe cu picturi murale, 233—234
- Necropole creștine, 233—234
- Neredița, biserică, Rusia, picturi murale din 1199, 18, 34, 59, 151, 163, 170
- Nerezi (Neres), mănăstire, Serbia veche, biserică Sf. Pantelimon, picturi murale din 1164, 18, 30, 59, 75, 125, 127
- Niceea, conciliile din 325 și 787, 155—156
- Nichifor Botaniatul, împărat bizantin, miniaturi, 42, 147
- Nichifor Mărturisitorul, patriarh, învățături despre icoane, 39
- Nicolae-Alexandru, domnul Țării Românești, 162
- Notre-Dame, catedrala din Paris, 65, 163
- Novgorod, biserică Sf. Teodor Stratilat, picturi murale sec. XIV, 86, 115
- Nucșoara, biserică, Transilvania, picturi murale restaurate, sec. XVIII, 87, 150
- Ohrida, Iugoslavia, catedrala Sf. Sofia, picturi murale, 30, 147
- Ohrida, biserică Sf. Climent, picturi murale din 1295, 18, 30, 33, 112, 116, 120
- Omiliile Sf. Grigore din Nazianz, manuscris cu miniaturi bizantine din sec. IX, 40, 197
- Oriental, catacombe, picturi murale paleocreștine, 231—241
- Orvieto, catedrală, Italia, sculpturi și picturi murale, sec. XV și XVI, 176
- Ostrov, schit în Călimănești, Oltenia, sec. XVI, picturi murale, refăcute în sec. XVIII, 156
- Ostrovul Mare, biserică în Transilvania, picturi murale, 144
- Pala d'Oro, lucrare de orfevrărie bizantină, sec. XI, tezaurul bazilicii San Marco din Veneția, 74
- Palamas Grigore, învățat bizantin, 91, 99, 100, 101, 103, 104, 130
- Palmira, mausoleu, Siria, picturi murale pagine din anul 259, 238
- Panselinos Manuil, pictor, Muntele Athos, sec. XIV, 14
- Papdopulos-Kerameus, învățat grec, 13, 113
- Parenzo, Istria, picturi murale în mozaic, sec. VI, 23, 57, 63, 162
- Parisinus nr. 15, manuscris cu miniaturi, sec. XI, 145
- Patmos, insulă în marea Egee, locul de etragere al sf. Ioan Evanghelistul, 58
- Părhăuți, biserică, Moldova, picturi murale din 1522, 59, 69, 88, 243
- Pătrăuți, mănăstire, Moldova, picturi murale, restaurate, sec. XV, 143, 150—151, 188, 221
- Pirvu Mutu, zugrav de biserici și de icoane din epoca brâncovenească, 163, 188
- Peruștița, biserică, Bulgaria, picturi murale, sec. VII, 68, 170
- Petrescu Costin, pictor freschist și autor al lucrării «La fresque», 210, 221
- Pianella, biserică Sant'Angello, Italia, 158
- Piero della Francesca, pictor italian al Renașterii (1406—1492), fresce, catedrala din Arezzo, 150
- Pixida din Cartagina, muzeul din Livorno (Italia), 70, 198
- Poganovo, biserică, Bulgaria, picturi murale din 1500, 63, 76, 79, 123
- Potgorița, biserică, 78, 176
- Popăuți, Botoșani, biserică, Moldova, picturi murale, sec. XV, 71, 78, 88, 156, 170, 188, 218, 225
- Prochoros, discipolul lui Ioan Evanghelistul, 58
- Probota, mănăstirea, Moldova, picturi murale din 1529, restaurate sec. XIX, 43, 158, 160, 180, 201, 243
- Protaton, bazilica Karies (Muntele Athos), picturi murale din 1310, 14, 34, 73, 76, 78, 142
- Prislop, mănăstire Transilvania, 144, 154
- Psaltirea nr. 139, Biblioteca Națională din Paris: miniaturi din sec. IX și X, 40, 170
- Psaltiri ilustrate, 40, 78, 133, 170
- Putna, mănăstirea, Moldova, sec. XV tezaurul, 39, 42, 171, 200—202, 204
- Quaranlek-Kirissé, Capadocia, 73
- Queledjlar, biserică, Capadocia: picturi murale orientale, 70, 137, 165
- Rabula, evangheliarul lui . . ., manuscris cu miniaturi din anul 586, 36, 40, 57, 111, 137
- Radu I, domnul Țării Românești, 162, 163
- Rădășeni, biserică, Moldova, icoană, 69
- Râșinari, biserică, Transilvania, 144
- Remetea, biserică, Transilvania, picturi murale din sec. XIII—XIV, 186
- Ribița, biserică, Transilvania, picturi murale din sec. XIV, 51, 144, 162
- Roma, catacombe, 233—238
- Rîsca mănăstire, Moldova, sec. XVI, picturi murale restaurate sec. XVII și XIX, 160, 182
- Riul-de-Mori (Cetatea Colțului), Transilvania, biserică cu picturi murale din sec. XVI, 70, 150, 186
- Rîmnicu Sărat, biserică Adormirii, picturi murale sec. XVII, 67, 88
- Roman, biserică episcopală, Moldova, picturi murale din 1550, 146, 156, 189, 201

- Rossicon, minăstire, Muntele Athos, biserică veche, picturi din 1451, 14
- Rudenica, biserică Serbia veche, 127
- Saint-Denis, bazilică, Franța, 176
- Salonic, bazilică Sf. Dumitru, picturi în mozaic, sec. VI, 21, 36, 148, 162
- Salonic, bazilică Fecioara Maria Acheropita, 233
- Salonic, bazilică Sf. Gheorghe, picturi în mozaic, sec. V, 233
- Salonic, bazilică de pe Via Ignatia, picturi aniconice, 229
- Salonic, bazilică Sf. Sofia, picturi murale, sec. VIII, 120, 136
- Salonic, bazilică, Theotocos, picturi murale, sec. XI, 30
- San Pere del Burgal, biserică, Spania, 57, 72
- Senlis, biserică Franța, 65
- Sens, catedrală Franța, 65, 179
- Serres, Serbia veche, catedrala, picturi murale, sec. XI, 76
- Serghieva Troițka, minăstire URSS, broderie, 180
- Sf. Ana pe Mureș (Sint'Ana pe Mureș), biserică, Transilvania, picturi murale, sec. XIV, 76, 186
- Sf. Mărie-Orlea (Sintă Mărie-Orlea), biserică, Transilvania, picturi murale, sec. XIV, 57, 72, 75, 87, 118, 122, 144, 149, 150, 158, 186, 190, 206, 221
- Sf. Sofia, Kiev, pictură mozaic și fresce din 1037—1046, 26, 30, 56, 70, 77, 79, 82, 90, 184, 197
- Sf. Dumitru, Biserică, Suceava, picturi murale sec. XVI, 88, 112, 123, 151
- Sf. Dumitru din Vladimir, U.R.S.S., picturi murale, sec. XII, 34
- Sf. Ecaterina, Muntele Sinai, minăstire, 13, 34
- Sf. Gheorghe, biserică Hirău, Moldova, picturi murale, sec. XVI, 44, 64, 82, 88, 123, 156, 188, 218, 219, 243
- Sf. Gheorghe, biserică, Suceava, Moldova, picturi murale, sec. XVI, 57, 59, 60, 123, 145, 146, 154, 176, 177, 180, 181
- Sf. Gheorghe, biserică, Sofia, Bulgaria, 57
- Sf. Ilie, minăstire, Suceava, Moldova, picturi murale din 1488, repictare în sec. XVII, 57, 59, 81, 86, 88, 143, 156, 170, 182, 188
- Sf. Nicolae, biserică, Dorohoi, Moldova, picturi murale din 1495, restaurate sec. XIX, 44, 88, 122, 143, 188, 225
- Sf. Nicolae, biserică din Schei, Brașov, 87, 183
- Sf. Nicolae Spanos, Grecia, Ianina, 178
- Sf. Pavel, minăstire, muntele Athos, 122
- Sf. Pavel, minăstire, muntele Athos, paraclisul Sf. Gheorghe, 80, 132
- Sf. Teodori, Iași, icoane, 39; Sf. Trei Ierarhi, Iași, icoane, 39
- Simion Metafrastul, 49, 62, 73, 156
- Slatina, minăstire Moldova, sec. XVI, 201, 219, 225
- Sinnasos, paraclis aniconic, Capadocia, 229
- Sintimbru, biserică, Transilvania, 186
- Snagov, minăstirea, picturi murale, sec. XIV—XVI, restaurate sec. XIX, 57, 61, 67, 78, 88, 151, 154, 156, 164, 165, 187
- Sogali Dere, 159
- Sopoćani, minăstire, Serbia veche, picturi murale din 1263—1265, 18, 30, 31, 70, 75, 76, 86, 139, 140
- Stănești, biserică cimitirului, Oltenia, picturi murale sec. XVI și XVII, 63, 80, 82, 88, 156, 158, 163, 169, 172, 188
- Staraia Ladoga, U.R.S.S., picturi murale bizantine, 18, 30
- Staro Nagoričino, biserică Sf. Gheorghe, picturi murale 1317—1318, 18, 30, 114, 117, 118, 121, 123, 140, 143
- Strei, biserică, Transilvania, picturi murale, sec. XIII—XIV, 51, 57, 72, 77, 87, 122, 144, 158, 162, 186, 221
- Strei-Sin-Giorgiu, biserică, Transilvania, picturi murale, sec. XV, 51, 75, 162
- Studenica, Serbia veche, biserică lui Milutin, picturi murale, sec. XIV, 70, 86, 121, 136, 144, 151, 152, 154, 158, 171, 179, 182
- Sucevița, minăstirea, Moldova, picturi murale, sec. XVI și XVII, 56, 60, 64, 65, 67, 71, 75, 78, 82, 86, 115, 168—170, 172, 177, 192; tezaur, 43, 160, 202, 204
- Surpatele, minăstire Oltenia, picturi murale, sec. XVII, 63, 67, 156, 163, 188
- Svetogorsc, URSS, 30
- Synades, paraclisul Sf. Mihail, 142
- Tălmăcel, biserică, Transilvania, 144
- Tchauch-In paraclis, Capadocia, 120, 229
- Teodor din Andila, liturgist bizantin, sec. XI, 89
- Teodor, pictor sîrb, sec. XIII, Mileșevo, 31
- Teodor Suditul, 39
- Teofan Cretanul, pictor, Muntele Athos, sec. XVI, 14
- Teofan Kerameus, scriitor bizantin, 119, 130
- Teofil, autorul unui manual de pictură, 219—220
- Tismana, minăstirea, Oltenia, picturi murale, sec. XVI, 187, 225
- Toqale Kirissé, biserică, Capadocia, picturi orientale și bizantine 75, 124, 165, 170
- Torcello, bazilică, lângă Veneția, picturi murale, sec. XI, 26, 57, 159
- Tours, Franța, Catedrala Saint Martin, 242
- Trapezunt (Trebizunda), Asia Mică, biserică Theoskepastos, picturi murale sec. XV 82, 96, 102, 117; biserică Sf. Sofia, 127
- Trivulzio, ivoriu sculptat, 58
- Trnovo, Bulgaria, biserică Sf. Petru și Pavel, picturi murale din 1488, 177
- Tugurium, Ierusalim, secolul IV, 239
- Ulm, catedrala, Germania, sculpturi din a doua jumătate a sec. XV, 178
- Urșani, biserică, Oltenia, 184

INDICE
INCONOGRAFIC

- Uroș, țarul Serbiei, 30
- Vatopedi, minăstirea, muntele Athos, picturi murale din 1312, 79, 109, 171
- Veniamin Costache, mitropolit al Moldovei, 157
- Vatra Moldoviței, minăstire, Moldovița, picturi murale sec. XVI, XVII, 34, 43, 59, 69, 79, 82, 88, 123, 133, 151, 154, 158, 160, 173, 176, 177, 179—183, 225
- Verona A.G., pictor și tehnician al picturii monumentale, autor al tratatului «Pictura», 210, 220, 224
- Verria, biserica, Serbia veche, picturi murale din 1315, 102, 121
- Villard de Honnecourt, arhitect francez, sec. XIII, 223
- Vinner A.V., autorul tratatului despre mozaic, 216
- Volotovo, minăstire, U.R.S.S., 18, 104, 133
- Voragine Jacques, scriitor francez din sec. XIII, autorul cărții «La légende dorée», 59, 89
- Voronet, minăstire, Moldova, picturi murale, sec. XV și XVI, 59, 69, 88, 145, 152, 160, 164, 176, 177, 179—183, 225
- Xenophon, minăstire, Muntele Athos, 59—60, 79, 154
- Xeropotamu, minăstire Muntele Athos, 60
- Xyngopoulos A., istoric al artei bizantine, 178
- Zemen, biserica, Bulgaria, picturi murale, 57, 59, 71
- Zița, minăstirea, Serbia veche, 86, 140, 171

résumé

La peinture utilise la nature et les architectures, le ciel et l'horizon, le milieu aérien et la lumière, l'homme, les animaux, les arbres etc. dans le but de s'en servir pour exprimer des sensations et des impressions, des idées et des conceptions. Ses réalisations, les tableaux, ne sont guère des copies, moins encore des reflets neutres.

La peinture religieuse est à son tour et avant tout, de la peinture. Les artistes visent toutefois plus haut et ailleurs. Décorateurs de monuments, maîtres d'icônes ou miniaturistes, ils travaillent en fonction de l'architecture. Ils doivent respecter la loi du mur et « l'échelle ». Les architectures et les éléments de la nature, les proportions des figures, les perspectives

et les tons sont dictés et conçus en fonction de ces conditions fondamentales. La peinture religieuse a été chargée, dès ses origines, de traduire avec les moyens de la peinture, la pensée et la vie de l'Église. Ses sources sont les œuvres des saints pères, les décisions des synodes et la tradition; les travaux des grands liturgistes, des sermons célèbres, des hymnes liturgiques et les vies des saints. Les sources d'inspiration riches, d'ordre complexe, forment l'objet d'une discipline scientifique, l'*iconographie*.

L'iconographie est la science des images. Ses fondements ont été posés au XVII^e siècle par des savants français. Des érudits russes, italiens, allemands et français en

ont déterminé le domaine, expliqué les méthodes de recherche et indiqué les problèmes. Les études « classiques » d'Émile Mâle et de Gabriel Millet et l'enseignement de l'École des Hautes Études historiques et religieuses de la Sorbonne, à Paris, doivent être cités en premier lieu.

L'iconographie étudie les décors religieux, les peintures murales, les icônes portatives, les miniatures, les gravures, les broderies et l'orfèvrerie pour en déchiffrer le sens et révéler les sources d'inspiration, la Bible (l'Ancien et le Nouveau Testament, les Épîtres, l'Apocalypse de Saint Jean), les Évangiles apocryphes, les commentaires des « métafrastes », les vies de saints, la poésie religieuse, etc. L'iconographe est obligé de considérer et d'analyser tous les détails. Les décorateurs de Valachie et de Moldavie ont traité, pour donner un exemple, avec beaucoup de soin et de prédilection les thèmes évangéliques et les rites liturgiques. Les parois des monuments transylvains sont ornés, dans la plupart des cas, à l'aide des thèmes de l'Ancien Testament, choisis et commentés dans des intentions moralisatrices. Dans le Maramureș on ne voit pas de portraits de fondateurs; la Transylvanie en garde, en revanche, de très beaux et d'un grand intérêt historique. En Valachie, les frises des fondateurs figurent le prince et les membres de sa famille en costumes de cour et dans des attitudes de parade ou d'ordre protocolaire. La conception des frises moldaves s'inspire par contre d'une idée parfaitement différente, parce que la scène se passe et est figurée au ciel.

L'iconographie est une discipline qui utilise des méthodes de recherche et une rigueur comparables à celles de la philologie comparée. Elle exige de l'érudition approfondie et un sens, une intuition qui défend le chercheur et lui épargne des conclusions érronées. La scien-

ce nous apprend ainsi que dans les cadres de l'art byzantin, chaque nation a fait parler son âme, et l'esprit de l'époque. L'iconographie balcanique diffère de celle transylvaine, valaque et moldave; Byzance a évolué à son tour et dans le temps, sur les données de tradition paléochrétienne, orientale-hellénistique, en relation étroite avec un facteur original, produit de la pensée byzantine, de la vie sociale et de l'histoire. Les iconographies russe, balcanique et des pays roumains révèlent un passé et les remous d'une vie nouvelle, celle de l'époque et de l'esprit populaire. La solennité romaine et la rigidité de l'autocratie orientale, caractéristiques aux VI^e et VII^e siècles, cèdent la place à l'abstraction et à l'ascétisme de l'époque iconoclaste et post-iconoclaste. Le réalisme et la discrétion de l'esprit grec apparaissent aux XII^e, XIII^e et XIV^e siècles et subissent l'influence de la sentimentalité populaire. Le retour à l'antiquité marque la renaissance des Paléologues.

L'iconographie indique aux peintres décorateurs les limites du domaine dans lequel ils peuvent évoluer. Elles ne sont pas faciles à préciser, car la peinture a été chargée, en sa qualité de langue universelle, dès les premiers siècles, d'une mission extrêmement importante: celle de traduire et d'illustrer l'interprétation donnée par les savants et les Pères de l'Église aux éléments les plus intéressants de la civilisation, telle qu'on la connaissait et qu'elle se présentait à l'époque de l'Empire romain.

La peinture devient ainsi une écriture, enrichie d'images et de symboles, d'allégories et de personifications. Un langage et une écriture ésothériques y trouvent aussi l'emploi et demandent, pour être pénétrés, des renseignements et des explications concernant les « clefs ».

Le traité que nous présentons a été conçu et rédigé pour aider les chercheurs et les peintres. Aussi, comporte-t-il une courte histoire de l'art chrétien et des remarques sur les décors peints paléochrétiens, byzantins, orientaux et romans. La définition de l'iconographie, étayée sur des exemples analysés, y est suivie de la description des principaux thèmes. On en indique les sources d'inspiration et leur sens, les monuments qui les illustrent, l'ordonnance générale et les détails du décor. Le second chapitre est suivi de l'étude des procédés techniques : les matières employées, leur préparation, les dessous qui supportent la peinture, les vernis et les moyens employés pour assurer, dans la mesure du possible, la durée dans le temps. Le style et les écoles, leurs principes et les caractères distinctifs occupent aussi l'auteur.

Des renseignements d'ordre historique et des précisions aident le lecteur à saisir l'aspect, l'emploi et la signification des vêtements liturgiques. On n'a pas négligé l'explication des rites, illustrés par les peintres et occupant un rôle, souvent de premier rang, dans le décor des parois.

Des « index », dont la mission est de faciliter l'utilisation du livre, ont été composés avec soin. Environ 300 planches photographiques et dessins, figurant des chefs-d'œuvre ou des monuments remarquables, enrichissent la documentation et en forment le fondement.

Des travaux dus à des savants éminents ont éclairé le domaine de la peinture murale et des icônes byzantines et orientales ; en même temps les décors de la plastique et de vitraux romans. Il est loisible, croyons nous, de relever des imprécisions dans l'étude des arts et des écoles byzantins et orientaux, à côté de la place réduite occupée par les monuments d'art roman. Le cheminement de ce

dernier n'a été ensuite guère suivi en Europe centrale et même pas signalé en Roumanie. Les rites, qui ont eu presque toujours la prééminence dans la peinture religieuse du Moyen Age ont été rarement considérés à leur place et plus rarement encore expliqués en relation avec les peintures qui les figurent. Le point de vue technique, les procédés d'atelier, les marques des décorateurs n'ont été plutôt qu'effleurés. L'auteur du traité a essayé de suppléer à ces manques.

Une troisième observation doit être consignée à cette place. Elle concerne la valeur des monuments d'art des peintures du Moyen Age en particulier en tant que sources de l'histoire et matériaux documentaires significatifs et d'une rare éloquence.

Les vicissitudes des invasions et des guerres, les destructions causées par le temps, durant plus de douze siècles, ont abîmé en les rendant parfois inutilisables, la plupart des témoins du passé, en Orient, dans les pays balkaniques et en Roumanie. Telle grande époque et de grands événements de l'histoire des Roumains restent ainsi extrêmement appauvris de documentation et de renseignements historiques. Les traités de commerce et les conventions politiques éclairent bien peu ou très mal des événements importants, la vie sociale, les origines et l'évolution de la civilisation, en premier lieu. Les peintures murales, les icônes, les enluminures y suppléent d'une manière heureuse. C'est pour pallier dans la mesure du possible à ces défauts qu'on s'est appliqué dans ce traité, en faisant appel, aux comparaisons nécessaires et en choisissant les exemples célèbres du monde byzantin et oriental.

Un traité d'iconographie comporte l'étude d'un grand nombre de monuments et l'analyse d'ensembles ou de fragments de pein-

RESUME

tures murales et d'icônes, dont le sens est souvent difficile à saisir. La recherche des sources est particulièrement ardue. Et s'est un devoir que de les expliquer car c'est ce dont les peintres ont

besoin en première ligne. En leur ménageant la connaissance des textes, des idées, des événements et des rites on les incite à éviter la copie et on les dirige vers des créations personnelles.

cuprins

Cuvînt înainte	6
Introducere	11
ARTA BIZANTINĂ	17
Pictura	19
Icoanele	35
Miniaturile	39
ICONOGRAFIA	47
Cuprinsul programelor	53
Cupola	55
Tronul hetimasiei	59
Absida altarului	62
Cortul mărturiei	66
Împărțășirea apostolilor	70
Arcul triumfal	82
NAOSUL	83
Noul testament	87
Temele evangheliei	88

Bunavestire	90
Călătoria la Betleem	92
Recensământul lui Quirinus	93
Magii	93
Nașterea lui Cristos	93
Botezul	96
Schimbarea la față	99
Învierea lui Lazăr	101
Floriile	102
Spălarea picioarelor	104
Cina cea de taină	106
Rugăciunea pe muntele măslinilor	108
Trădarea lui Iuda	110
Lepădarea lui Petru	112
Patimile	113
Isus pe drumul Golgothei	114
Răstignirea	116
Isus pe cruce	118
Coborîtea de pe cruce	123
Plîngerea Domnului	125
Învierea	128
Înălțarea	135
Rusaliile	137
Adormirea Maicii Domnului	138
« Minunile » și parabolele lui Isus	142
Sfinții mucenici	146
Dreptul judecător	150
Hramul	151
Ioan Botezătorul	151
PRONAOSUL	153
Imnul acatist	154
Sinoade ecumenice	155
Calendarul	156
Judecata din urmă	158
Ctitorii	162
Portretul chiriarhului	164
Arhanghelii păzitori	164
EXONARTEXUL	167
Poezia liturgică	170
Melosul din ajunul Crăciunului	171
Știherea de Crăciun	171
Cîntecele de Crăciun	172
Imnul de laudă al Fecioarei Maria	172
Sfinții melozi	173
EXTERIORUL	175
Arborele lui Iesai	176
Filozofii	177
Sibilele	179
Cinul	180
Faptele apostolilor	182
Scara dreptilor	182

Sfinți călări	182
Apocalipsul	183
FIGURĂRI ȘI ATRIBUTE	191
Îngerii	192
Arhanghelii	193
Heruvimii	193
Cristos	194
Maria	194
Proroocii	194
Cei 12 apostoli	195
Cei 70 de apostoli	196
Episcopii	196
Diaconii	197
EDIFICIUL ȘI INVENTARUL BISERICII	199
Aerul	201
Epitaful	201
Triherul și Diherul	201
Ripidele	201
Veșminte și ornate	202
Stiharul	202
Orarul	203
Epitrahilul	203
Felonul	203
Omoforul	204
Soccosul	205
Mantia	205
Mitra	206
Cirja	206
Enkolpionul	207
Maforionul	207
NOȚIUNI DE TEHNICĂ	209
Mozaicul	211
Fresca	216
Nisipul, cîlții	219
Culorile	219
Pictura în tempera	224
Pictura în ulei	226
NOTE	227
Pictura aniconică	227
Arta coptă	229
Arta creștină	230
Salonicul	233
Pictura funerară	233
Arta orientală	241
Arta romanică	242
Arta « balcanică »	244
<i>Bibliografie</i>	245
<i>Indice</i>	253

1870
C. J. ...

...

D. Nicolescu

P. Dumitru

REDACTOR: MARIN MIHALACIIE
TEHNOREDACTOR: PETRE DUMITRU

APĂRUT 1973;
COLI DE TIPAR 17;
PLANȘE TIPAR ÎNALT: 104
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7(R)701;
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7;
TIRAJ 2750+170
ÎNTRERINDEREĂ POLIGRAFICĂ
"ARTA GRAFICĂ"
CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 133,
BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA;





Editura Meridiane

Lucrarea de față caută să lămurească conceptul picturii feudale și relația acesteia cu natura, precizând totodată caracterele artei medievale ale cărei mijloace de expresie și ființă nu pot fi descifrate decît cu ajutorul iconografiei. Studiind monumentele bizantine am stăruit asupra picturii bizantine, diferențiată de cea orientală, ignorată sau înglobată îndeobște sub numele celei dintîi, și am arătat locul pe care-l ocupă creațiile sec XI—XIV, descoperiri ale ultimilor cincizeci de ani, ce se pot vedea în Serbia, Uniunea Sovietică, Grecia și Bulgaria. Am integrat și așezat la locul lor monumentele țărilor române — Transilvania, Țara Românească și Moldova.

Monumentele trecutului nostru se încadrează în evoluția evului mediu. Ele au ca izvor ideile acestei epoci și sînt caracterizate de geniul ei. Netăgăduite valori de ordin artistic se înfățișează în același timp ca mărturii și documente, întrucît împlinesc lipsuri și contribuie la lămurirea înțeleșului documentelor scrise, puține la număr și cu cuprins limitat la războaie, acte politice și de comerț. Pentru a putea fi folosite însă, ele trebuie « citite » și, aci, iconografia, știința de deosebită complexitate, apare indispensabilă. Materialul pe care-l analizăm și principiile călăuzitoare ale disciplinei pot ajuta întregirea și orientarea cercetărilor istorice.