

PICTURA MURALĂ DIN MOLDOVA

Sec. XV—XVI

Text
VASILE DRĂGUȚ

Antologie de imagini
PETRE LUPAN

306253

VHN

EDITURA MERIDIANE
București, 1982

PICTURA MURALĂ DIN MOLDOVA—ARTĂ DE RENAME UNIVERSAL

Încă în primii ani ai secolului nostru, în părțile de nord ale Moldovei a poposit unul dintre marii istorici de artă ai timpului, savantul cu recunoscută autoritate Josef Strzygowski. După o vizită de mai multe zile la bisericile și mănăstirile medievale românești din această regiune a țării, profesorul austriac scria cu entuziasm în paginile unui cotidian de mare tiraj din Viena: «Sînt tezaure pe care cunoscătorul cel mai informat din propriile sale călătorii nu le poate vedea nicăieri în altă parte. Mai presus de toate cîte pot fi văzute în Moldova sînt acele curioase biserici care prin policromia fațadelor se pot compara cu biserica San Marco din Veneția sau cu Domul din Orvieto. . . Ceva asemănător nu ne oferă o a doua țară din lume. Și această bogăție de culori fascinează și mai mult privirea uimită atunci cînd în interiorul bisericilor intervine strălucirea aurului al cărui efect atinge desăvîrșirea sub razele răsfirate de soare ce pătrund prin ferestre.»¹

De la articolul lui Josef Strzygowski, publicat în anul 1913, au trecut aproape 70 de ani. De atunci, în fața monumentelor din nordul Moldovei au poposit mulți, foarte mulți călători veniți anume ca să le viziteze, iar printre aceștia s-au aflat numeroși specialiști de recunoscut prestigiu ca istorici de artă. Henri Focillon, Charles Diehl, Puig i Cadafalch, André Grabar, Paul Henry, Viktor Lazarev, Mihail Alpatov, David Talbot Rice, Otto Demus, Paul Philippot sînt doar cîțiva dintre savanții străini care au contemplat aceste monumente, pentru a se rosti apoi cu un entuziasm comparabil cu acela mărturisit de Josef Strzygowski.

«Voroneț, Moldovița, Humor, Sucevița, în mijlocul vegetației care le înconjoară, sub cerul liber, sînt capodopere de poezie arhaică și de proaspătă inspirație, respectate de refacerile de odinioară, credincioase modelelor tradiționale. . . » scria, în anul 1929, Henri Focillon care continua astfel:

«La interior, în misterul locurilor consacrate, în atmosfera închisă ca de mormînt sau de tainică, unde reflexul de argint al zilei se luptă cu flacăra de aur a lumînărilor, tronurile voievodale de lemn, pietrele funerare înflorate de inscripții și acoperite de epitafe, candelabrele, sfesnicele, icoanele nu sînt niște accesorii izolate, nici curiozități de anticariat, dimpotrivă sînt elemente asociate trainic de către o concepție pentru care arhitectura religioasă este în același timp receptacolul și semnificația cea mai înaltă.»

«În creștetul munților, în inima pădurilor, în ctitoriile voievodale de la Neamț, de la Putna sau din alte lăcașuri, arta religioasă din România ni se înfățișează ca o mărturie a fastului domnesc și a intensității vieții istorice, ca o sinteză a forțelor divergente din Occident și din Orient și nu ca un capitol provincial de istorie a artei bizantine. Dar la acest interes se adaugă un altul, neașteptat și puternic. Simțim că aici nu este vorba despre un bizantinism care a supraviețuit în condiții artificiale și precare, ci despre o funcție vie care absoarbe și se reînnoiește. Alături de aceste biserici, de aceste palate, de aceste morminte, de aceste tezaure, care au depins de comanda voievozilor și de variațiile gustului lor, există o forță imemorială care se exprimă, la rîndul ei, prin artă și care traduce aspirațiile profunde și permanente ale sufletului național.»²

La rîndul său, André Grabar, unul dintre cei mai statornici cercetători ai picturilor din Moldova, scria în prefața la monumentalul album editat de UNESCO în anul 1962: «Dacă moda călătoriilor de agrement se vă menține și mijloacele de

comunicație se vor îmbunătăți, tot mai mulți amatori de locuri artistice se vor întâlni în preajma vechilor biserici moldovenești pentru a admira fațadele lor pictate». « Văzută de la exterior, fiecare biserică este o încântătoare piesă de decor, care se cere admirată în mediul său de verde și de alb — verdele pajiștei din care se înalță biserica, albul incintei și al construcțiilor monastice care formează un cadru dreptunghiular în jurul său. Dar, în același timp, aceste fațade pictate, cu ale lor figuri și cu scenele lor, sînt asemenea unei cărți ilustrate deschisă la toate paginile sale ».³

Previziunea lui André Grabar s-a adevărit.

Într-adevăr, numărul turiștilor veniți din diversele țări ale lumii a crescut neîncetat, încît astăzi se poate afirma, fără nici un risc de exagerare, că picturile murale din nordul Moldovei se bucură de o universală notorietate, fiind considerate în rîndul operelor de vază ale întregii umanități.

Cei ce poposesc pentru prima oară în fața acestor venerabile picturi, ca și cititorii neavertizați ai unui obișnuit ghid turistic își pot pune întrebările: cum se explică o atît de originală creație artistică și care este locul pe care ea îl ocupă în istoria culturală a poporului român? Unor asemenea posibile întrebări încearcă să le răspundă albumul de față.

Preliminarii istorice

Dacă ar fi să ne rezumăm la esențial, am putea spune că perioada de glorie a picturii murale din Moldova medievală, așa cum ne este cunoscută prin intermediul monumentelor păstrate, se așază între mijlocul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVII-lea. În acest interval de un veac și jumătate se pot distinge patru momente mai importante: primul revine domniei lui Ștefan cel Mare (1457—1504), cel de al doilea aparține domniei lui Petru Rareș (1527—1538; 1541—1546), cel de al treilea este marcat de personalitatea lui Alexandru Lăpușeanu (1552—1561; 1563—1568), iar ultimul este legat de domniile celor din familia Movilă.⁴ Corectă ca schemă, împărțirea de mai sus păcătuiește prin absența nuanțelor și momentelor intermediare și, mai ales, prin aceea că nu ia în considerație o perioadă de început despre care știm, este adevărat, puțin, dar pe care avem dreptul să o socotim ca deosebit de importantă pentru pregătirea epocii de maturitate a fenomenului de care ne ocupăm.

Într-adevăr, la o analiză mai atentă, sîntem nevoiți să recunoaștem că înflorirea artistică a epocii lui Ștefan cel Mare, înflorire de care a beneficiat și pictura murală, nu poate fi înțeleasă în întreaga ei complexitate fără o incursiune circumstanțiată în tot ceea ce au însemnat deceniile anterioare, din vremea întemeietorilor de țară și a primilor domnitori din dinastia mușatină.

S-ar putea spune — și nu ar fi o afirmație exagerată — că începuturile artei medievale din Moldova, ca fenomen reprezentativ al vieții autohtone, coincid cu fomarea și constituirea statului. Cercetările arheologice, tot mai sistematice în ultima vreme, au dat la iveală, în numeroase locuri de pe întreg cuprinsul Moldovei, materiale care atestă un proces ascendent din punct de vedere economic și social încă din secolele XI—XII. Secolul al XIII-lea a fost martorul unei viguroase proliferări a acelor formații prestatale capabile să dispună de mijloacele necesare pentru a desfășura o viață de lux — evident că numai pentru vîrfurile feudale —, o viață în cadrul căreia vestmintele și podoabele de paradă nu erau o raritate, ele atestînd legături politice și schimburi comerciale cu centrele bizantine din spațiul danubiano-pontic și, nu mai puțin, cu centrele de artă din Ucraina, Rusia sau Ungaria.⁵ Podoabele din metale prețioase sau tezaurele monetare descoperite la Ibănești, Trifești, Cotnari și în alte localități sînt martori convingători ai procesului de stratificare feudală, pe care trebuie să ni-l imaginăm în strînsă corelare cu dezvoltarea meșteșugurilor, de toate categoriile, solicitate să satisfacă nevoile de ordin artistic ale acelei societăți pentru care fastul de curte nu constituia doar o trecătoare plăcere, ci era un instrument al autorității sociale și politice.

Folosirea lemnului ca material de construcție este principala cauză pentru care monumentele de arhitectură din perioada de început nu s-au păstrat, ceea ce, împreună cu dispariția documentelor scrise, ridică grele obstacole în calea încercărilor de reconstituire istorică. Și totuși, pe baza materialelor aduse la lumină de cerce-

tările arheologice, se știe acum că, încă în cursul secolului al XIII-lea, mai multe localități din zona submontană sau din zona pontico-danubiană și, de asemenea, de la răscrucele principalelor drumuri de comerț au atins un nivel de dezvoltare economică îndestulător de înalt pentru a se situa la limita dintre rural și urban.⁶ În această categorie se cer amintite Baia, Rădăuți, Siret, Cetatea Albă, acolo unde urbanizarea era stimulată de participarea meșteșugarilor și neguțătorilor greci, armeni, italieni, sași, aceștia din urmă fiind antrenați într-un autentic proces de colonizare în localitățile de nord și de sub munte.

Aflate de multă vreme sub amenințarea invaziilor de tot soiul și mai ales sub amenințarea tătarilor, a căror Hoardă de Aur stabilită în Crimeea a constituit o permanentă sursă de primejdii, așezările din Moldova au beneficiat în cele din urmă de creșterea puterii militare a marelui cnezat lituanian, devenit pentru un timp o adevărată pavăză în calea tătarilor, au beneficiat, de asemenea, de intensificarea comerțului genovez la Marea Neagră și așa ne putem explica eliberarea rezervelor de energie internă și polarizarea acestora pentru organizarea unui stat unitar, fenomen devenit o realitate istorică efectivă către mijlocul secolului al XIV-lea. Dacă domnitorii din stirpea maramureșeană a lui Dragoș reușiseră să dea ființă unei prime formații statale autonome, este meritul unui alt domnitor maramureșean — Bogdan din Cuhea — de a scutura suzeranitatea angevină și de a proclama Moldova ca stat de sine stătător.

Înfăptuită în anul 1359, întemeierea Moldovei nu trebuie confundată, în nici un caz, cu un accidental act de descălecare sau ca expresie a unui fenomen conjunctural. În fapt, Bogdan I nu făcea decât să încununeze un lung și laborios proces istoric, reușind ca prin unirea micilor formațiuni prestatale care existau deja pe pământul Moldovei să închege un stat unitar. Viabilitatea acestui stat avea să fie pe deplin confirmată în deceniile și în secolele următoare, pentru că Moldova nu a fost o apariție politică efemeră, ci dimpotrivă, ea s-a împlinit trainic pe toate planurile activității umane, demonstrând alături de toate celelalte țări și provincii române — Transilvania, Crișana, Banat, Țara Românească, Dobrogea — unitatea, puterea morală și capacitatea de creație a poporului nostru.

Cercetări arheologice recente efectuate la Rădăuți, la exteriorul și în interiorul bisericii *Sfântul Nicolae*, au dat la iveală materiale care confirmă pe deplin tradiția și documentele de epocă privitoare la venirea lui Bogdan și a oștenilor săi credincioși de dincolo de munte, din Maramureș, de la Cuhea, unde, tot prin cercetări arheologice, au fost descoperite materiale perfect asemănătoare.⁷ Venirea lui Bogdan din Maramureș în Moldova are bogate implicații pe multiple planuri de înțelegere. În primul rând ea demonstrează deplina unitate a poporului român de o parte și de alta a munților Carpați. În al doilea rând, nu vom uita că Bogdan I era familiarizat în Maramureșul natal cu experiențele artistice romanico-gotice — biserica din Cuhea, din așezarea sa de reședință, fiind în acest sens o dovadă hotărâtoare.⁸ Această complexă situație va înlesni ca în arta medievală a Moldovei să se producă o împletire a elementelor de veche tradiție locală cu cele derivând din exigențele cultului ortodox, provenind, deci, din aria de cultură și artă bizantină, la toate acestea adăugându-se sugestiile artistice de sorginte occidentală, sugestii cu care voievozii de obârșie maramureșeană erau obișnuiți. Reamintind și împrejurarea că în așezările din nordul Moldovei se aflau și câteva grupuri de sași catolici — în folosul cărora se va înființa și o episcopie la Siret⁹ — nu va surprinde faptul că, de foarte timpuriu, arta medievală autohtonă a manifestat o generoasă capacitate de absorbție și că, în același timp, s-a individualizat pe planul creației originale printr-o excepțională putere de sinteză.

Această realitate s-a concretizat în primul rând în domeniul arhitecturii, prima mărturie, deosebit de concludentă, fiind biserica episcopală din Rădăuți, ctitorie prezumată a lui Bogdan I întemeietorul, în orice caz o construcție ridicată curînd după întemeierea țării Moldovei.¹⁰ Monument de sinteză, biserica *Sfântul Nicolae* din Rădăuți demonstrează cu puterea de convingere a documentului concret că, foarte curînd după întemeierea sa, Moldova dispunea de resursele necesare pentru a ridica un edificiu reprezentativ; dispunea, în același timp, de o tradiție artistică solid constituită, capabilă să supună formele arhitecturale gotice unui program funcțional corespunzător cultului ortodox, într-o viziune spațială de neconfundat.

Dar prima perioadă de înflorire politică și militară a Moldovei, înflorire pe care trebuie să ne-o imaginăm în strînsă concordanță cu dezvoltarea și chiar

prosperitatea economică, este aceea a lui Petru I Mușat (1374—1391). Domnia lui Petru I Mușat se ilustrează în istoria Moldovei prin consolidarea politică și militară a statului,¹¹ prin organizarea primului sistem de fortificații pentru apărarea țării,¹² de asemenea prin organizarea vieții religioase, lui datorându-i-se înălțarea în scaun a primului mitropolit.¹³ Prin stabilirea reședinței domnești la Suceava, în care scop a fost construită o cetate de scaun și fortificații perimetrice de protecție,¹⁴ Petru I Mușat a creat condițiile necesare pentru dezvoltarea acestei așezări din nordul Moldovei, stimulând totodată ridicarea întregii regiuni care, în puțină vreme, a devenit principala vatră de cultură și artă a țării.

Nu ni s-a păstrat nici o urmă de pictură din acea vreme, dar considerând importanța pe care, încă în acea vreme, o dobîndea mănăstirea de la Neamț, ctitorie prezumată a lui Petru I Mușat, sau prețuind frumusețea bisericii *Sfînta Treime* din Siret, operă de armonioase proporții și de rafinată ornamentală parietală, cu discuri de ceramică smălțuită, credem a nu greși dacă atribuim acelei epoci calitatea de leagăn al picturii murale medievale din Moldova.

Dacă în ceea ce privește epoca lui Petru I Mușat ne situăm într-un cadru mai puțin precizat, peisajul artistic moldovenesc devine mult mai bine cunoscut o dată cu epoca lui Alexandru cel Bun (1400—1432). În cei treizeci și doi de ani de domnie, Alexandru cel Bun s-a dovedit nu numai un bun gospodar al țării sale, dar și un abil diplomat, capabil să elimine, prin jocul de relații, pericole grave care amenințau însăși existența tînărului stat. În același timp, Alexandru cel Bun a fost în permanență atent cu dezvoltarea creației artistice, preocupările sale pentru artele frumoase înscriindu-se în acel interes pe care, în general, societatea feudală l-a manifestat față de somptuar ca instrument de autoritate. Afectate de distrugerile și prefacerile ulterioare, monumentele epocii lui Alexandru cel Bun nu ne sînt cunoscute decît prin intermediul cercetărilor arheologice și al izvoarelor documentare. Și totuși, se poate spune că această domnie a marcat, într-adevăr, o epocă de strălucire, o epocă în care mai toate artele au fost stimulate de generozitatea domnească pentru a se afirma pînă la plenitudine. Mănăstirile vechi de la Neamț, Probota, Bistrița, Moldovița, Humor au beneficiat nu numai de importante danii domnești, dar și de activitatea unor călugări cărturari, caligrafi, miniaturisti, iconari, argintari, cu toții participanți la înzestrarea așezămintelor domnești cu odoare de preț. Daniile bogate cu care Alexandru cel Bun îi răsplătea pe principalii săi zugravi de casă — Nichita, Dobre sau Ștefan¹⁵ —, strălucirea broderiilor¹⁶ din timpul său, calitatea icoanelor¹⁷ păstrate, ca și frumusețea suverană a miniaturilor, toate acestea sînt argumente ale existenței unei activități susținute în domeniul picturii și trebuie să ne imaginăm că așezămintele domnești erau somptuos ornamentate cu picturi murale.

Dacă pînă de curînd, reconstituirile documentare nu aveau decît valoarea unor ipoteze de lucru, cercetările întreprinse, în ultima vreme, la Humorul vechi, la Probota veche și la Moldovița veche au dat la lumină importante fragmente de picturi murale. Pe baza analizei atente a acestor fragmente se poate spune că, atît din punct de vedere tehnic, al preparării suportului, al pigmentilor utilizați, cît și din punct de vedere al desenului și al armoniilor cromatice, respectivele ansambluri murale se situau în rîndul unor opere de autentică valoare. Cele mai importante referințe de acest gen sînt cele oferite de cercetările arheologice de la Bistrița¹⁸ și de acelea de la vechea mănăstire Probota¹⁹. La Bistrița, principala mănăstire a lui Alexandru cel Bun, în afară de numărul mare de fragmente de picturi murale provenind de la ctitoria domnească, au fost aduse la lumină pivnițele fostei case domnești și, în mod surprinzător, pe pereții acestor pivnițe pot fi văzute importante fragmente dintr-un decor parietal. E lesne de înțeles că dacă o pivniță a putut fi decorată cu picturi murale, cu atît mai pretențios putea fi decorul pictat al încăperilor de locuit din reședința domnească sau din biserica mănăstirii. În lumina unei asemenea situații nu ne mai surprinde bogata răsplătire a zugravilor Nichita și Dobre.²⁰ La Probota, fragmentele de pictură recuperate de la vechea ctitorie a lui Alexandru cel Bun indică o excelentă calitate a stratului-suport, a peliculei de culoare și, de asemeni, lasă să se întrevadă virtuozitatea pictorului ca desenator și colorist,²¹ similare fiind observațiile prilejuite de analiza fragmentelor de frescă descoperite la biserica veche de la Humor.²²

Alături de aceste mărturii fragmentare privind ansamblurile de pictură murală, trebuie să luăm în considerație calitatea de excepție a broderiilor din epoca

lui Alexandru cel Bun. Referirea la broderii ar putea să producă nedumeriri pentru că, la prima vedere, o broderie este o operă de artă aplicată. Nu vom uita însă că, în evul mediu, cele mai multe broderii dispuneau de cartoane pregătite de mari pictori. Între cei care și-au făcut un renume, în Italia Renașterii, prin crearea de cartoane este îndestulător să-i amintim pe Botticelli și Rafael. Dacă s-ar considera dezvoltarea meșteșugului pictural din vremea lui Alexandru cel Bun numai prin calitatea broderiilor—puține câte s-au păstrat, ca admirabilul epitrahil de sărbători datînd din anul 1427—1431, pe care se aflau și portretele brodate al domnitorului și al doamnei Marina, însoțite de inscripțiile *autocrator* și *autocratissa*, semnificative pentru autoritatea instituției domnești din Moldova, apoi solemnul epitaf al lui Macarie, din 1428, sau mai cu seamă epitaful lui Siluan, din 1437, toate de o desăvîrșită armonie — și încă s-ar putea spune foarte multe despre exigențele artistice din Moldova și despre calitățile maeștrilor de atunci. Într-adevăr, dincolo de tehnica propriu-zisă a broderiei, sînt de luat în seamă compozițiile clare și sigure, desenul suplu și expresiv, armoniile cromatice de o rară noblete. Pornind de la scheme iconografice de tradiție bizantină, pictorii moldoveni, autori ai cartoarelor acestor broderii, au dovedit o reală maturitate de concepție, insistînd asupra formelor cu arhitectură închisă, echilibrate și calme, în care tensiunile interioare se lasă dominate de o reculeasă gravitate.²³

Toate aceste calități se regăsesc în miniaturile care împodobesc *Tetraevanghelul* doamnei Marina, opera unuia dintre marii pictori români ai evului mediu, Gavril Uric, călugăr și miniaturist de la mănăstirea Neamț.²⁴ Fecior de caligraf domnesc, Gavril a fost, el însuși, un iscusit caligraf, dovadă fiind cele douăsprezece manuscrise ce s-au păstrat de la el, dar *Tetraevanghelul* realizat în 1429, la cererea doamnei, este o veritabilă capodoperă, capabilă să contureze o personalitate artistică de inconfundabilă originalitate. Este interesant de observat că, deși ne aflăm în fața unor miniaturi, concepția realizării imaginii este mai degrabă a unui pictor monumentalist. Acoperind în întregime pagina de gardă, față în față cu începuturile celor patru evanghelii, miniaturile îi înfățișează pe evangheliști în momente de inspirație, de redactare a textelor biblice, așezați, în mijlocul unui decor arhitectonic, la pupitru. Modelele iconografice de la care a pornit Gavril Uric sînt, evident, cele bizantine de epocă paleologă. Dar artistul român a reușit să scape de sub tutela canoanelor, ordonînd elementele de decor în cadrul unor compoziții modulate, lipsite de tradiționala rigiditate bizantină, și imprimînd figurilor o nobilă seninătate. În pofida dimensiunilor reduse, miniaturile lui Gavril Uric beneficiază de valențele monumentalității, prefigurînd impresionantele realizări ale muraliștilor moldoveni din epoca lui Ștefan cel Mare, cărora le va oferi un prețios și respectat exemplu.

Afectat de distrugeri și de prădăciuni, patrimoniul artistic creat în epoca lui Alexandru cel Bun ni s-a păstrat parțial, redus la numai cîteva piese, prin intermediul cărora am încercat să recompunem ceva din splendoarea pierdută a întregului de odinioară²⁵. Și totuși, dacă avem în vedere martorii păstrați, dacă avem în vedere atestările documentare ce privesc importanțele danii domnești sau boierești pentru marile ctitorii, dacă, în sfîrșit, avem în vedere referirea la sutele de biserici de lemn²⁶ care, fiecare în parte, va fi conținut un cît de modest inventar de opere de artă, ajungem firesc la concluzia că primele decenii ale secolului XV au constituit pentru Moldova o perioadă de multiple împliniri, o perioadă în care elementele de veche tradiție reușeau să se toarne în forme originale, asigurînd un trainic suport pentru experiențele și realizările epocii următoare. Din nefericire, domniei atît de lungi și de liniștite a lui Alexandru cel Bun i-a urmat o perioadă tulbure, țara fiind sfîșiată de luptele pentru succesiunea la tron, lupte în care se aflau amestecate numeroasele partide boierești care își disputau înfrîntatea politică. După un sfert de veac de instabilitate internă, în aprilie 1457, Moldova vedea urcîndu-se în scaunul domnesc pe cel care, vreme de aproape cinci decenii, avea să-i fie conducător și vajnic apărător împotriva tuturor primejdilor.

Ștefan cel Mare, a cărui destoinicie militară avea să fie curînd cunoscută în toată Europa, a fost în primul rînd preocupat de refacerea stabilității interne a țării sale și, deopotrivă, de întărirea sistemului defensiv, pentru a putea face față gravei amenințări otomane. Cu puțin timp înaintea încoronării sale, în anul 1453, Constantinopolul căzuse sub turci, odată cu cucerirea marelui oraș încheindu-se practic existența Imperiului bizantin, vreme îndelungată principala forță politică și militară

a sud-estului european. Prin căderea Constantinopolului, era pecetluită nu numai dispariția unui stat odinioară puternic, dar erau zăgăzuite pentru multe secole încercările de eliberare ale popoarelor balcanice, pe umerii cărora jugul Semilunii apăsa tot mai greu.

Pe fondul dramatic al evenimentelor politice și militare, viața cultural-artistică a țărilor din spațiul balcanic intrase în eclipsă. Vechile vetre de spiritualitate bizantină se destrămaseră, mulți cărturari și artiști luând calea pribegiei. Cu atât mai impresionantă ne apare în acest context remarcabila înflorire cultural-artistică din Moldova lui Ștefan cel Mare, înflorire ale cărei realizări se însoțesc în mod exemplar cu sacrificiile și luptele grele pentru apărarea țării împotriva numeroșilor agresori. În fapt, tocmai această strânsă legătură a fenomenului cultural cu realitățile istorice explică originala configurare a creațiilor artistice din vremea marelui domnitor.

Glorioasa epocă a lui Ștefan cel Mare

Încercînd o periodizare a fenomenului artistic din vremea lui Ștefan cel Mare, vom observa că, în primii 30 de ani de domnie, caracteristică a fost preocuparea pentru construirea de cetăți și fortificații, pentru reamenajarea și întărirea curților de reședință. Pe fondul amenințărilor care veneau de pretutindeni și în primul rînd din partea puternicului Imperiu otoman, Ștefan cel Mare a luat măsuri pentru a dezvolta sistemul defensiv moștenit din timpul lui Petru Mușat și Alexandru cel Bun, procedînd la ridicarea unor noi și puternice cetăți la Roman, la Orhei, reconstruind integral cetatea Chilie, înzestrînd cu noi ziduri și bastioane cetățile de la Suceava, Neamț, Cetatea Albă²⁷.

Șantierul acestor ample ansambluri defensive au constituit pentru Moldova o adevărată școală pentru formarea unor destoinici pietrari și zidari și nu ne va surprinde dacă, tocmai în legătură cu această perioadă de febrilă activitate, vom putea urmări, în continuare, procesul de constituire a unui stil arhitectonic original și reprezentativ pentru epoca lui Ștefan cel Mare.

La edificiile moldovenești, pentru început la cetăți și la curțile domnești, vor fi asimilate atît soluții constructive specifice arhitecturii gotice (ca de exemplu folosirea contraforților, a boltirilor cu nervuri), cît și soluții decorative (profile, ancadrame de uși și ferestre) și, pe același fond de asimilare caracteristică, trebuie să amintim importanța acordată decorului din cahle decorate cu reliefuri heraldice și smălțuite policrom.

Activitatea diplomatică de largă cuprindere, glorioasele campanii militare și, în primul rînd, victoriile obținute împotriva turcilor au făcut din Ștefan cel Mare un principe de rezonanță europeană, recunoscut ca principalul apărător în fața pericolului Semilunii care îi amenința pe toți. În deplină concordanță cu orizontul politic al marelui domnitor, viața de curte de la Suceava, de la Piatra Neamț, de la Hîrlău sau de la Iași avea un ceremonial reprezentativ, capabil să impresioneze pe numeroșii soli care poposeau în țara Moldovei. Chiar de-a lungul primilor 30 de ani de domnie, cînd Moldova a fost confruntată cu atîtea greutăți, cu atîtea războaie pustiitoare, artele au găsit un generos cîmp de dezvoltare. Prin grija domnitorului însuși s-au dezvoltat scripitoriile din Suceava și de la principalele mănăstiri domnești²⁸, atelierele de broderie au fost solicitate să realizeze piese decorative ca cea impresionantă învelitoare de mormînt a Mariei de Mangop²⁹, soția bizantină a marelui domnitor; au fost confecționate costume din catifea și brocarturi genoveze³⁰, au fost împodobite pietre de mormînt³¹ și tot acestei perioade de zăbucium îi aparțin primele ctitorii importante, în legătură cu care se poate vorbi și despre procesul de constituire a școlii de pictură moldovenească din vremea lui Ștefan cel Mare.

Zidită în 1466—1469, poate pentru a comemora importanta victorie dobîndită prin cucerirea cetății Chilia, mănăstirea Putna a fost dintru început înzestrată cu daruri, iar biserica sa împodobită cu picturi murale³². Fragmente ale acestor picturi, puse în valoare prin cercetările arheologice, vorbesc și aici, ca și la monumentele anterior pomenite, despre o excelentă calitate tehnică, despre folosirea unei palete bogate, pigmenții fiind selectați cu foarte multă grijă.³³

În legătură cu calitatea artistică a dispărutelor picturi de la Putna se cer menționate frumoasele picturi ale bisericii din Lujeni, ctitorie a boierului Vitold³⁴.

Realizate cu puțin înainte de zidirea Putnei, aceste picturi — deși insuficient cunoscute — lasă să se întrevadă resursele și exigențele artistice din primele decenii ale domniei lui Ștefan cel Mare. Desenul, de o nobilă eleganță, coloritul tandru și, mai presus de toate, tipologia de o remarcabilă frumusețe fac posibilă invocarea tradiției, în perspectiva lui Gavril Uric, pe acel sens de umanism care va deveni atât de caracteristic întregii picturi moldovenești din deceniile ce vor urma.

În același cadru merită să fie amintit *Tetraevangelul de la Humor*, comandat de Ștefan cel Mare în anul 1473 și împodobit cu miniaturi de către ieromonahul Nicodim³⁵. Imaginea votivă din acest prețios manuscris îl înfățișează pe Ștefan cel Mare îngenuncheat în fața tronului Maicii Domnului. Limbajul artistic, de elevată eleganță, pune în valoare nu numai imaginea sacră, credincioasă canoanelor iconografice bizantine, ci și figura donatorului, care este înfățișat într-un tipic costum de epocă, realismul interpretării făcând evidente ecouri ale artei de ambianță renașcentistă.

De curînd date la iveală, fragmentele de pictură murală de la vechea mănăstire a Probotei, acolo unde Ștefan cel Mare dorise să așeze mormintele părinților săi, Bogdan și Oltea,³⁶ întăresc, o dată mai mult, convingerea că, încă din prima parte a domniei lui Ștefan cel Mare, pictura era chemată să răspundă unui program iconografic destul de bogat. O semnificativă dovadă în acest sens este oferită de faptul că biserica vechii mănăstiri Probota a avut pe fațade picturi murale, fragmente de frescă fiind descoperite cu prilejul cercetărilor arheologice³⁷. Cu alte cuvinte, atunci cînd va fi vorba despre pictura murală exterioară din secolul al XVI-lea, va trebui să se țină seama de realitatea că, în timpul lui Ștefan cel Mare, zugravii din Moldova erau chemați să realizeze un asemenea decor la o ctitorie de importanță Probotei, veche mănăstire și necropolă domnească.

Un moment deosebit de important pentru dezvoltarea artistică din Moldova este legat de hotărîrea lui Ștefan cel Mare de a transforma biserica din Rădăuți, ctitoria lui Bogdan I Întemeietorul, într-un adevărat panteon domnesc capabil să exalte ideea unei dinastii și să legitimeze continuitatea domniei în Moldova.

În anii 1479—1481, meșterul pietrar Jan a împodobit cu lespezi funerare mormintele înaintașilor domnești și, neîndoielnic, cu prilejul acelor lucrări, a fost executat decorul mural, din nefericire afectat de retușuri și repictări nedibace din secolul trecut. În pofida intervențiilor târzii, care vor putea fi îndepărtate printr-o atentă restaurare, tabloul votiv de la Rădăuți ne apare ca o importantă mărturie a concepției dinastice a lui Ștefan cel Mare, fiind primul tablou genealogic din istoria picturii românești, anterior celui ce avea să fie realizat cîteva decenii mai târziu, la biserica episcopală din Curtea de Argeș, în timpul domniei lui Neagoe Basarab și a urmașului său Radu de la Afumați.

Înfățișat împreună cu doamna Maria Voichița, în urma înaintașilor săi ctitori, Ștefan cel Mare a subliniat ideea continuității, a tradiției ce se cerea respectată și în numele căreia conferise bisericii domnești din Rădăuți calitatea de necropolă pentru înaintașii săi Bogdănești și Mușatini. Alături de tabloul votiv, sînt de amintit picturile din altar, remarcabile prin calitățile de compoziție și desen, prin noblețea tipologică într-o viziune monumentală, pe care retușurile ulterioare nu au reușit să o ascundă întru totul.

Apartinînd aceleiași perioade, picturile ce decorează nișa de sud-vest a bisericii din Dolhești, ctitoria lui Șendrea, portarul Sucevei, cel căzut în bătălia de la Rîmnic³⁸, permit să se descifreze o subtilă interpretare a canoanelor iconografice și, în același timp, un sens sintetic al reprezentării, în deplină concordanță cu o viziune plastică de certă robustețe.

Cu această zestre de monumente și mărturii, desigur, mult diminuată în raport cu realitățile de epocă, ajungem în anul 1487, an de răscruce în istoria artistică a Moldovei. Într-adevăr, dacă pînă acum Ștefan cel Mare fusese cu precădere preocupat de construirea cetăților și a reședințelor domnești, de aici încolo prima atenție se va îndrepta spre ridicarea unor lăcașuri comemorative, ceea ce, în perspectiva timpului, va credita legenda că după fiecare bătălie a ridicat o mănăstire. Din anul 1487 pînă în anul 1504, prin grija măritului domn, au fost înălțate aproape 30 de lăcașuri, biserici și mănăstiri, la acestea adăugîndu-se ctitoriile boierești. Urmărind istoricul acestor construcții și semnificația ce le-a fost acordată de domn, atât prin pisanile cioplite în piatră, cît și prin închinarea de hram, recunoaștem un program urmărit cu perseverență. Fie că este exaltată crucea sub semnul căreia Ștefan cel

Mare s-a avîntat de atîtea ori în luptă, fie că sînt evocați sfinții militari, pe care întotdeauna i-a socotit printre protectori — ca Gheorghe și Procopie, fie că este vorba despre sfinți protectori ai ortodoxiei, ca sfinții Nicolae, fie că este vorba de purtătorii de biruință, ca Mihail, în toate ocaziile, luminatul domn a stabilit o strînsă legătură între dedicația lăcașurilor sale și semnificația istorică, pe care a știut să le-o recunoască.

Cea mai bună dovadă în acest sens este biserica-mausoleu de la Războieni, pe care, cu 20 de ani după teribila bătălie, Ștefan cel Mare a ridicat-o nu doar pentru a reaminti sacrificiile de sînge plătite de Moldova pentru apărarea libertății sale, ci și pentru a-i cinsti pe toți cei care căzuseră în luptă pentru această libertate.³⁹

În cei 17 ani (1487—1504), de-a lungul cărora Moldova a văzut răsărind pretutindeni turlele ctitoriilor lui Ștefan cel Mare, s-a statornicit ceea ce numim, îndeobște, *stilul moldovenesc în arhitectura medievală*. Construite din piatră și din cărămidă, aceste ctitorii sînt gîndite, în primul rînd, pentru a răspunde nevoilor cultului ortodox și, ca atare, concepția spațiului interior este fundamental legată de tradiția bizantină. De plan dreptunghiular sau triconc, dar prezentînd, uneori, și o originală sinteză între cele două tipuri planimetrice⁴⁰, aceste monumente folosesc boltirile cu cupole semisferice suspendate pe pandantivi, în cazul naosului fiind utilizat un foarte ingenios sistem de suprapunere a arcelor mari, ceea ce asigură o mai mare stabilitate a sistemului constructiv și, în același timp, o foarte expresivă compoziție volumetrică. Dincolo de încercările de a găsi, pentru acest tip de boltire, imaginare modele în arhitectura de lemn sau o îndepărtată origine caucaziană, trebuie să vedem aici o soluție de o certă originalitate, sistemul arcelor piezișe etajate, așa cum a fost folosit în Moldova, fiind fără echivalent în arhitectura medievală europeană⁴¹ sau de aiurea.

Reamintind intensă activitate constructivă din Moldova lui Ștefan cel Mare, nu poate să ne surprindă descoperirea unor noi soluții în realizarea sistemului de boltire, aceasta cu atît mai mult cu cît, prin calitatea zidăriei și a profilelor executate în piatră, înțelegem că meșterii folosiți de domnie erau dintre cei mai buni.

Dacă programul spațial al monumentelor analizate trebuie înțeles în funcție de mai vechile modele bizantine, tehnica de construcție și cea mai mare parte a elementelor decorative se cer explicate prin confluența cu arhitectura gotică⁴². La constituirea aparatului decorativ participă formele robuste ale contraforților, elementele de piatră profilată, portalele și ancadramentele de fereastră⁴³, de asemeni savantul joc al arcaturilor, firidelor și ocnițelor⁴⁴ care participă la efectul de accentuată verticalitate din zona absidelor. În același timp, fațadele sînt înviorate de prezența discurilor de ceramică smălțuită, care creează sub cornișă o admirabilă parură, la a cărei compoziție concurează reliefurile cu motive heraldice și smălțurile divers colorate⁴⁵.

Dar principala podoabă decorativă a bisericilor lui Ștefan cel Mare se află la interior, acolo unde vizitatorul este întîmpinat de bogatele ansambluri — e pictură murală. Considerate în general, picturile murale realizate în această epocă — la Pătrăuți, la Milișăuți, la Voroneț, la Sfinții Ilie din Suceava, la Botoșani, la Bălinești — vădesc o constantă preocupare pentru obținerea unui perfect acord între programul iconografic, cu ale sale complicate exigențe de ordin simbolic, și ordinea arhitectonică, cu jocul de suprafețe decurgînd din însăși structura construcției.

După ce străbătuse o necesară perioadă de absorbție și de experimente, pictura din Moldova ajunsese la maturitate, fiind capabilă să redacteze programe iconografice reprezentative, cu un conținut bogat, hrănit de împrejurările istorice trăite, în forme artistice originale lesne de identificat prin calitățile de compoziție și armonie cromatică.

Ștefan cel Mare, a cărui gîndire lucidă poate fi urmărită în toate domeniile activității sale, trebuie să fi cunoscut foarte bine capacitatea picturii de a transmite anumite mesaje și, tocmai de aceea, s-a folosit de ea, chiar și în interiorul bisericilor, nu numai pentru ilustrarea legendelor religioase, ci și pentru a exprima autoritatea domnească, de asemeni pentru a mobiliza pe moldoveni în lupta contra principalului dușman al țării, asimilat cu un dușman al lui Dumnezeu, Imperiul otoman, ale cărui armate invadaseră în repetate rînduri pămîntul Moldovei. În tablourile votive cu caracter dedicativ — de la Pătrăuți, Voroneț sau Sfinții Ilie — Ștefan cel Mare și membrii familiei sale sînt înfățișați nu într-o ținută umilă de adoratori aserviți puterii divine, ci, dimpotrivă, într-o ținută demnă, pusă în evidență de somptuoasele vestimente din brocart și de coroanele de aur. Deloc convenționale, aceste repre-

zentări se vor și reușesc să fie convingătoare, exprimînd voința domnului de a păstra independența țării sale. Calitățile portretistice ale tablourilor votive amintite, subtilitatea modelajului figurilor și exactitatea redării costumelor fac din ele autentice documente de epocă, înzestrate cu o remarcabilă putere de evocare. Îl recunoaștem pe gloriosul învingător de la Vaslui, conștient de misiunea asumată ca luptător împotriva amenințării Semilunii, care se adresa principilor europeni, atrăgîndu-le atenția că: «dacă poarta creștinătății, care este țara noastră, va fi pierdută, Dumnezeu să ne ferească de așa ceva, atunci toată creștinătatea va fi în mare primejdie»⁴⁶.

În contextul picturilor murale, ideea invocării protecției divine pentru apărarea casei domnești și a țării este întărită prin diferite imagini, fiecare cu o simbolică bine precizată. În scena *Deisis* (Rugăciune), Maria, mama lui Iisus Hristos, este îmbrăcată în veștminte domnești, avînd pe cap coroana Moldovei. Este lesne de înțeles că, în acest caz, rugăciunea Maicii Domnului are ca principal scop apărarea țării împotriva dușmanului. Încă și mai concludentă prin implicațiile seculare ale conținutului său este reprezentarea monumentalei compoziții *Cavalcada sfinților militari*, altfel numită *Cavalcada sfintei cruci*.

Îmbinînd elemente legendare cu elemente istorice, această compoziție are ca temei real faimoasa bătălie de la podul Milvius (Roma, anul 330) dintre împăratul Constantin și rivalul său Maxențiu. Potrivit tradiției, transmisă de scriitorul Eusebiu din Cesareea, în noaptea ce a precedat bătălia, împăratul Constantin a visat că pe cer a apărut o cruce luminoasă, însoțită de inscripția: «Prin aceasta vei învinge». În urma victoriei, Constantin a decretat creștinismul ca religie oficială a Imperiului roman.

Preluînd acest motiv de legendă, prin filiere cărturărești bizantine, pictorii moldoveni i-au conferit o interpretare monumentală, conținutul simbolic fiind îmbogățit prin reprezentarea, alături de împăratul Constantin, a principalilor sfinți militari creștini: Gheorghe, Dumitru, Teodor Tiron, Teodor Stratilat, Procopie, Mercurie și alții. Astfel concepută, scena *Cavalcadei sfintei cruci* s-a transformat într-un veritabil manifest mobilizator pentru lupta împotriva tuturor acelor care erau considerați dușmani ai creștinătății: turcii și tătarii, așadar aceia care, pe atunci, amenințau libertatea și ființa țărilor române, a Moldovei în primul rînd.

Cu ani în urmă, bizantinologul André Grabar a observat, cu subtilitate, că scena *Cavalcadei sfintei cruci*, așa cum apare la Pătrăuți — cum dealtfel avea să fie reluată și la alte monumente —, este o autentică ilustrare a luptelor cu caracter de cruciadă pe care românii le purtau sub sceptrul lui Ștefan cel Mare.⁴⁷

Cu atît mai important devenea mesajul acestor imagini, cu aparență religioasă, dar inspirate din dura realitate a momentului istoric, cu cît ele trebuiau să-și găsească locul în ansamblul atît de riguros codificat al bisericilor medievale. Pentru a înțelege mai bine rigorile programului iconografic, este necesar să ne amintim că, potrivit concepției teologice bizantine, o biserică zidită și decorată trebuia să fie o transpunere a bisericii universale, cu întreaga sa ierarhie, de la ordinea divină pînă la cea pămînteană. În deplin acord cu simbolica transmisă întregului edificiu, dispoziția, în plan și în spațiu, a formelor de arhitectură era menită să asigure atît funcțiile rituale, cît și desfășurarea programului iconografic al picturilor murale. De foarte timpuriu, prin chiar vocea sfințului mare ierarh Vasile, se statuase convingerea că picturile constituie un fel de «biblie a analfabeților» și că ele trebuie să vorbească celor care nu știu să citească din cărți, pentru a le transmite învățătura acestora.

Potrivit cu aceste principii, partea superioară a unei biserici, cu ansamblul bolților — echivalent construit în piatră al bolții cerești —, era rezervată reprezentării bisericii divine, triumfătoare, în timp ce partea inferioară — pereții — era destinată reprezentării bisericii luptătoare, respectiv legendelor biblice și sfinților militari. În mod semnificativ, tabloul votiv cu familia domnească și-a aflat locul în rîndul rezervat sfinților militari.

S-a spus, mai sus, că anul 1487 coincide cu înălțarea și împodobirea bisericilor din Pătrăuți și Milișăuți, monumente ce deschid lungul cortegiu de ctitorii care, în ansamblul lor, vor determina originala configurație a școlii artistice moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare. Dacă în domeniul arhitecturii, principala caracteristică a acestei școli este sinteza dintre formele bizantine și cele gotice pe suportul tradițiilor locale, în domeniul picturii, unde aportul bizantin fusese determinant, originalitatea s-a dobîndit prin dezvoltarea sensurilor umane, prin insertia, tot mai adîncă, în fondul de preocupări artistice specific local.

Deși a fost distrusă în timpul primului război mondial, biserica *Sfântul Procopie* din Milișăuți ne este destul de bine cunoscută prin intermediul descrierilor și fotografiilor vechi. Închinată, în mod semnificativ, sfântului care, așa se credea, îi ajutase pe moldoveni să dobândească victoria de la Rîmnic, biserica din Milișăuți posedă un valoros ansamblu de pictură murală, cu un program iconografic bogat, asemănător în datele fundamentale cu cele din monumentele contemporane: Pătrăuți, Voroneț și Sfântul Ilie din Suceava, monumente cu care făcea un grup omogen.⁴⁸

Biserica *Sfânta Cruce* din Pătrăuți constituie un monument-cheie pentru cunoașterea picturii din epoca lui Ștefan cel Mare. Decorația murală este perfect adaptată particularităților interiorului unei biserici moldovenești, interior caracterizat, cum s-a arătat, prin acel foarte savant sistem de boltire cu arce diagonale etajate, cu pandantivi și calote semisferice. Acordul fundamental dintre pictură și construcție se traduce, pe plan artistic, printr-o calmă armonie interioară, menită să pună în evidență expresivitatea spațiului arhitectonic și, în același timp, nobila ordonanță a scenelor pictate, scene al căror mesaj se descifrează, astfel, cu multă ușurință. Avînd ca punct de plecare modelele bizantine, din epoca acelei ultime și tragice renașteri paleologe, pictorii moldoveni au păstrat compoziția de bază a scenelor cu întreaga lor încărcătură simbolică, au păstrat ordinea ierarhică a reprezentării și unele elemente de tradiție elenistică, specifice cadrului stilistic, dar au simplificat recuzita decorativă, au renunțat la gesturile retorice în folosul unei viziuni esențializate, cu autentice calități monumentale. Desenul este cursiv, larg învâluitor, asigurînd o construcție clară și echilibrată. Organizat în armonii calde, cu o particulară strălucire a ocrului auriu, coloritul vădește virtuțile unui mare maestru, care știa să sugereze rotundul formelor, fără să abandoneze caracteristica abstracție a imaginii, proprie picturii de ambianță și de tradiție bizantină. Mișcările personajelor sînt elegante și unduitoare, gestică măsurată, iar stările sufletești sînt sugerate cu o rafinată discreție.

S-a spus, mai sus, că biserica din Pătrăuți poate fi considerată ca un monument-cheie al picturii din epoca lui Ștefan cel Mare. Această afirmație privește, în egală măsură, distribuția iconografică de o excepțională claritate și calitățile de expresie artistică. În intenția de a înlesni înțelegerea monumentelor care urmează și, totodată, pentru a face evidente particularitățile iconografice dintr-o biserică moldovenească, socotim utilă o analiză mai amănunțită a elementelor de program și a imaginilor care intră în compunerea ansamblului mural care decorează ctitoria de la Pătrăuți.

În naos, încăperea principală a bisericii — simbolic vorbind biserica propriu-zisă —, tema iconografică centrală este ierarhia celestă: în calota turlei se află chipul lui Iisus Hristos, ca Pantocrator, înconjurat de serafimi, o adevărată gardă înaripată, dar și simbol al luptei împotriva răului și necredinței. Pe pereții turlei se succed, în trei registre: cete de îngeri, profeți și apoi cei doisprezece apostoli. În pandantivii mici — elemente arhitecturale cu aspect de triunghi sferic care asigură trecerea de la planul patrat al sistemului de sprijin constructiv la planul circular al turlei — în mod simbolic au fost înfățișați cei patru evangheliști, purtătorii către oameni ai mesajului divin. În cele patru lunete de sub arcurile diagonale, de asemenea în cei patru pandantivi mari au fost reprezentate marile sărbători legate de viața lui Iisus Hristos: *Nașterea*, *Prezentarea la templu*, *Botezul*, *Schimbarea la față*. Zona superioară a pereților naosului, incluzînd și bolțile absidelor laterale, este rezervată faptelor și patimilor lui Iisus Hristos, imaginea principală, *Răstignirea*, fiind așezată pe peretele vestic, față în față cu sanctuarul. Practic, scenele aferente acestui registru constituie legitimarea, în perspectivă biblică, a dogmei creștine. Registrul inferior cuprinde un adevărat cortegiu de sfinți militari, ca simbol al bisericii luptătoare. În acest registru, pe peretele de sud-vest, se află și tabloul votiv al domnitorului Ștefan cel Mare însoțit de familia sa, în primul rînd aflîndu-se doamna Maria Voichița și succesorul juruit la tron, Bogdan al III-lea.

În directă legătură cu naosul, dar cuprinzînd imagini care privesc taina sacrificiului și a preoției, altarul avea pe boltă o reprezentare a *Maicii Domnului cu pruncul* pe tron, iar la nivelul *Patimilor* din naos păstrează următoarele scene: *Spălarea picioarelor* — simbol al umilinței creștine, *Cina ce-a de taină* — simbol al jertfei, *Împărțirea apostolilor* — în care se încorporează simbolul jertfei și taina misiunii apostolice.

Registrul inferior înfățișează pe marii teologi, constructori ai dogmei creștine, alte imagini de înaltă valoare simbolică fiind *Jertfa lui Avram*, *Pruncul Iisus*

pe disc, ca simbol al jertfei promise, *Iisus în mormânt*, ca simbol al jertfei împlinite, toate aceste imagini fiind concentrate în legătură cu unul dintre temeiurile fundamentale ale gândirii teologale.

În pronaos, încăperea cu caracter introductiv, pe boltă este înfățișată *Maica Domnului a Încarnării*, cu brațele ridicate și cu imaginea pruncului în medalion, pe piept. În partea superioară a pereților sînt scene privind istoria *Sfintei Cruci* — hramul bisericii —, iar în partea inferioară se află un vast cortegiu de sfinți și de sfinte.

Considerat în totalitate, ansamblul iconografic de la Pătrăuți este reprezentativ, în primul rînd pentru că el demonstrează adaptarea vechilor programe bizantine la formele spațiale specifice unei biserici moldovenești. O dată cu această adaptare globală, s-a produs și o clarificare compozițională prin eliminarea elementelor episodice și simplificarea cadrului ornamental. Este demn de subliniat faptul că, în opoziție cu pictura bizantină de tradiție paleologă care cultiva pitorescul, teatralul, care făcea în mod frecvent uz de efecte decorative, atît prin abundența fundalurilor cu arhitecturi fanteziste, cît și prin bordurile ornamentale, pictura din vremea lui Ștefan cel Mare va prefera o certă sobrietate a expresiei generale, eliminînd detaliile de prisos și concentrîndu-se asupra esențialului din imaginea reprezentată. Vigoarea desenului și logica formală sînt admirabil servite de coloritul cu armonii potolite, fără stridențe și fără efecte discursive. Alături de aceste caracteristici care, cu interpretări diferite, se vor regăsi și la ansamblurile de pictură realizate în anii următori, la Pătrăuți se poate vorbi despre o adevărată reușită artistică, în contextul căreia, două imagini ocupă o poziție de excepție: *tabloul votiv* și *Cavalcada sfinților militari*.

Tabloul votiv, în care apar Ștefan cel Mare, fiul său Bogdan, doamna Maria Voichița și două domnițe, Maria și Ana,⁴⁹ este un autentic tablou de familie, accentul fiind pus pe valoarea de reprezentare aulică. Fără să contrazică exigențele unei picturi bisericești, pictorul a scos în evidență atributele de personalitate și de rang, modelînd formele cu mai multă vigoare și acordînd elementelor de aparat somptuar o particulară atenție. Purtînd cu demnitate coroana princiară, Ștefan cel Mare, al cărui chip a îngăduit artistului realizarea unui autentic și foarte expresiv portret, este înfățișat ținînd în mîini macheta bisericii, pe care o prezintă — în chip de ofrandă — lui Iisus Hristos, fiind recomandat de împăratul Constantin, înaintașul său în lupta pentru cruce și intercesor pentru aceasta într-un lăcaș care îi era închinat. Privind tabloul votiv de la Pătrăuți, înțelegem cît de mult s-a îndepărtat pictura Moldovei lui Ștefan cel Mare de modelele bizantine în sensul unei umanizări, în sensul unei aprofundate comunicări cu lumea reală. Recunoaștem aici, fără echivoc, în primul rînd sensul moral al epocii, valențele realiste ale reprezentării fiind, poate, și în legătură cu ecourile Italiei renascentiste, Italia în ale cărei cetăți poposeau adeseori emisarii Moldovei.

Dar cea mai impunătoare compoziție din ansamblul mural de la Pătrăuți este, fără îndoială, *Cavalcada sfinților militari*, scenă care face parte din marele ciclu consacrat istoriei crucii, din zona superioară a pronaosului. Pentru frumusețea descrierii și savanta interpretare a acestei teme, socotim potrivit să fie citat bizantinologul André Grabar căruia, așa cum spuneam mai sus, i se datorează una dintre cele mai aprofundate cercetări a picturii murale din Moldova. Observînd că reprezentarea grupului de sfinți militari care defilează prin fața spectatorilor se aseamănă cu o procesiune gravă și solemnă, André Grabar continuă: «cavalerul care se găsește în fruntea grupului este un înger: cu aripile desfășurate. El poartă costumul de luptător din iconografia bizantină; inscripția care îl însoțește explică că este vorba despre arhanghelul Mihail. Călărind un frumos cal alb, Mihail pare să-și invite însoțitorii să-l urmeze, întorcîndu-se către cavalerul care vine în urma lui călare pe un cal de culoare portocalie. Inscripția ni-l arată a fi Constantin cel Mare. Se distinge, dealtfel, prin coroană și prin dalmatica de împărat roman și prin trăsăturile familiare ale marelui erou creștin. La oarecare distanță, în urma lui Constantin, înaintează doi sfinți luptători, tineri purtați cu eleganță de caii lor alb și roz. Aceștia sînt sfinții taxiarhi⁵⁰ bizantini: Gheorghe și Dumitru, primul poartă un fanion stacojiu în vîrfurile lancei sale. În sfîrșit, un grup de luptători din cavaleria cerească urmează, în rînduri strînse, pe șeful lor încoronat și pe cei doi comandanți. Îi recunoaștem pe cei doi Teodori, cu figurile identice, pe sfinții Procopie, Mercurie, Nestor, Artemie, Eustatie, mai greu de identificat, dar care trebuie să se afle printre ceilalți. Această unitate armată de sfinți, condusă de un arhanghel, înaintează în largul unui cîmp

abstract avînd o colină în fundal. Dar deasupra comandantului, indicînd parcă direcția de marș, o cruce albă strălucește pe fondul albastru al unui fragment de cer convențional. Această cruce sfîrșește prin a explica întreaga scenă. Constantin, împăratul apostolic, pleacă la lupta care îi va aduce victoria, pentru credința creștină. Îngerul se întoarce pentru a-i arăta acest *signum* apărut pe cer. Sfinții militari îl urmează și îl întăresc cu armele lor»⁵¹. Remarcînd faptul că imaginea de la Pătrăuți nu este prescrisă de nici o erminie, că ea nu se regăsește în nici un ciclu de picturi ortodoxe, André Grabar remarcă și faptul că hramul Sfintei Cruci este foarte rar în țările ortodoxe, iar în Moldova biserica de la Pătrăuți este singura care poartă o asemenea dedicație.⁵² Toate aceste elemente și observații sfîrșesc prin a da explicația compoziției ce decorează, cu atîta maiestate, peretele de vest al pronaosului de la Pătrăuți. Ne aflăm în fața unei imagini prin intermediul căreia, în limbajul specific al epocii, Ștefan cel Mare exaltă ideea luptei pentru apărarea libertății, exaltă ideea luptei împotriva principalilor dușmani ai Moldovei, care se confundau chiar cu dușmanii credinței strămoșești.

Cultivînd și dezvoltînd experiența de artă a cărei maturitate se demonstrase cu atîta pregnanță la Pătrăuți, pictorii lui Ștefan cel Mare au realizat, într-un scurt interval de timp, mai multe ansambluri de pictură murală⁵³ al căror numitor comun este solemnitatea gravă a viziunii și rigoarea compozițională servită atît de linia epurată a desenului, cît și de caldele armonii cromatice.

Realizate la cîteva decenii după căderea Constantinopolului, picturile de la Pătrăuți fac posibilă punerea în discuție a moștenirii artistice bizantine. Neîndoielnic, ne aflăm aici în fața unui ansamblu la a cărui concepție și înfăptuire au fost stăruitor prezente principiile iconografice și stilistice elaborate în epoca paleologilor. Dar, dincolo de elementele comune, lesne de explicat într-o țară ortodoxă a cărei artă beneficiase îndelung de experiența artistică bizantină, va trebui să recunoaștem la Pătrăuți și, mai departe, la alte monumente moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare o îndubitabilă marcă a geniului autohton. Într-adevăr, așa cum s-a observat, programul iconografic a suportat o semnificativă concentrare, în primul rînd prin îndepărtarea particularismelor ce țineau de personalitatea unor anumite centre bizantino-balcanice. În același timp, la Pătrăuți ansamblul pictat a fost îmbogățit cu teme noi, concepute, desigur, în mediul de curte al luminatului domnitor.⁵⁴

Considerînd aceste inovații de program iconografic, precum și admirabila realizare artistică a întregului, avem deplin temei pentru a-l situa pe autorul anonim al picturilor de la Pătrăuți în rîndul marilor maeștri ai epocii sale, desenator viguros și subtil colorist. Sobrietatea compozițiilor este compensată de savanta orchestrație cromatică, un rol deosebit revenind ocrului-auriu care introduce în armoniile calme ale ansamblului o neașteptată și prețioasă strălucire. Valențele realiste ale tabloului votiv dezvăluie, fie și parțial, legăturile pe care maestrul de la Pătrăuți le va fi avut cu pictura laică de curte a epocii sale, pictură care nu putea să rămînă străină de sugestiile renașterii italiene. Cunoscute fiind strînsele legături ale Moldovei cu Veneția,⁵⁵ faptul că la Suceava se aflau nu puțini diplomați, neguțători și medici veniți din republica lagunelor, confluențele artistice propuse par cu atît mai verosimile. Judecat în lumina tuturor acestor adevăruri, maestrul de la Pătrăuți ne apare ca un exponent firesc al mediului artistic local, ilustru reprezentant al epocii lui Ștefan cel Mare⁵⁶.

Cu biserica Sfîntul Gheorghe a fostei mănăstiri Voroneț, pictura epocii își demonstrează o dată mai mult valențele de expresivitate, ansamblul mural care decorează naosul și altarul celebrului monument impresionînd prin rigoarea compozițională și prin viziunea de sobră monumentalitate. Redusă la esențial, cu grupuri compacte de personaje care se decupează pe fundaluri sobre, reprezentările scenelor sfinte impun prin masa solid construită a formelor, prin stabilitatea structurilor compoziționale. Desenul are aici un caracter programatic, contururile puternice ale figurilor răspund unor necesități reale ale conținutului de idei, exaltînd stările dramatice. Gama cromatică, cu acorduri grave, chiar mohorîte, accentuează expresivitatea simbolică a acestor picturi, a căror caracteristică majoră este gravitatea.

Mai presus de toate, impresionează, la Voroneț, forța expresivă a figurilor umane, tipologia bărbătească, cu accente realiste, a personajelor care compun scenele biblice. În altar, atenția este reținută de scenele registrului median: *Împărțirea apostolilor*, *Spălarea picioarelor* și *Cina cea de taină*. Grupurile apostolilor, care se îndreaptă spre marele preot pentru a primi împărțășania sînt reprezentate

Într-o viziune sculpturală rezultată din clara construcție a formelor, din unitatea de sens a liniilor compoziționale, din forța de expresie a fiecărui personaj în parte. Deși sînt modelate plat, respectînd canonul bizantin, formele au sesizantă pondere, o mișcare lăuntrică ce se prelungește spre exterior, comunicînd valorile unor prezențe umane de autentică trăire. Nimic convențional în tipologie, chipurile sînt perfect diferențiate, pictorul respectîndu-le identitatea în toate scenele în care apar aceleași personaje. Îi regăsim pe apostoli în *Spălarea picioarelor* și în *Cina cea de taină*, cu figuri cînd uimite, cînd solemne, cînd reculese, de fiecare dată cu aceeași forță bărbătească în atitudini și în expresii.

Spre deosebire de picturile de la Pătrăuți, la care amintirea savantelor canoane bizantine este încă destul de evidentă, picturile de la Voroneț se individualizează prin libertatea interpretărilor și prin acuzarea conținutului uman, în deplin consens cu țaria morală a epocii lui Ștefan cel Mare. Ca și la Pătrăuți, tabloul votiv⁵⁷ este măreț, dar lipsit de retorică, constituindu-se într-un autentic omagiu adus domnitorului care, cu atîta strășnicie, a vegheat la libertatea patriei sale. Ștefan cel Mare este îmbrăcat în vestminte princiare, cu coroană pe cap, ținînd în mîini macheta bisericii. El este recomandat divinității de către sfîntul Gheorghe, sfînt militar patron al Moldovei, prezent pe stindardul oștilor domnești. Gestul de bunăvoință, de prietenie chiar, cu care sfîntul-luptător își recomandă protejatul, pare să constituie un semn al dreptului cîștigat de către voievod pentru destoinicia sa. În tabloul votiv mai apar doamna Maria Voichița și tînărul Bogdan, succesorul la tron, amîndoi în vestminte princiare de o nedisimulată somptuozitate. Recunoaștem, în frumusețea solemnă a tabloului votiv de la Voroneț, preocuparea lui Ștefan cel Mare de a face evidentă autoritatea domnească, de a rosti și prin intermediul picturii ceea ce constituia pentru sine o importantă chestiune de program politic, și anume stabilitatea tronului domnesc.

Considerîndu-l în raport cu principalele caracteristici ale artei sale, se poate spune că maestrul anonim de la Voroneț se face interpretul unei ambianțe artistice originale, aceeași ambianță care fusese în măsură să elaboreze singulara imagine a *Cavalcadei sfintei cruci*. Spre deosebire de confratele său care a pictat biserica din Pătrăuți și care rămăsese mai vizibil îndatorat modelelor de rafinată eleganță bizantină, autorul picturilor de la Voroneț exprimă, prin imaginile sale sobre și aspre, vigoarea morală a Moldovei lui Ștefan cel Mare, sublinierea energică a prezențelor omenești fiind, din acest punct de vedere, semnificativă.

Contemporane cu picturile ce decorează bisericile de la Pătrăuți și Voroneț sînt cele care împodobesc interiorul bisericii *Sfîntul Ilie*, din satul cu același nume de lîngă Suceava.⁵⁸ Afectate parțial de intervenții ulterioare,⁵⁹ picturile de la Sfîntul Ilie sînt totuși destul de asemănătoare cu cele de la Voroneț, în primul rînd prin caracterul sintetic al reprezentării și prin forța expresivă a desenului. Solemnă și monumentală în altar, unde figurile sfinților ierarhi impun prin calma lor procesiune, picturile bisericii Sfîntul Ilie se înviorază în naos și în pronaos, episoadele biblice sau scenele din viața sfințului-patron fiind ilustrate convingător, cu o nedisimulată plăcere a narațiunii.⁶⁰ Și la Sfîntul Ilie tabloul votiv ocupă un loc important în economia programului iconografic, cu aceeași preocupare de a face evidentă măreția și autoritatea domnitorului.

Considerînd faptul că, într-un interval de timp foarte scurt, au fost realizate patru importante ansambluri de pictură murală — la Pătrăuți, la Milișăuți, la Voroneț și la Sfîntul Ilie, pe de-o parte, toate remarcabile prin calitatea de ordin artistic și prin unitatea de concepție iconografică⁶¹ și, pe de altă parte, caracterizate prin anume inovații, care erau capabile să exprime gîndirea specifică Moldovei lui Ștefan cel Mare —, avem deplin temei să credem că, în acea vreme, școala locală de pictură atinsese plenitudinea maturității. Un argument suplimentar, în acest sens, este oferit de numărul mare de broderii monumentale cu caracter liturgic sau comemorativ,⁶² opere care beneficiază, cu generozitate, de știința compoziției, de arta subtilă a desenului și a culorilor; și tot astfel, trebuie să ținem seama de faptul că, în această epocă, scriptoriile și cancelariile se bucurau de activitatea unor iluștri caligrafi și miniaturişti, precum Teodor Mărișescu de la Neamț, Nicodim și Spiridon de la Putna, ca și mulți alții, cu toții implicați în complexul proces de cristalizare a artei de a picta din Moldova⁶³.

Către sfîrșitul secolului al XV-lea, zugravii lui Ștefan cel Mare au mai realizat cel puțin două ansambluri de pictură monumentală, a căror ordine cronologică

rămîne, evident, greu de stabilit în lipsa unor documente precise. Înfruntînd riscurile ce decurg din încercările de ierarhizare, se poate afirma că treapta cea mai înaltă, din punct de vedere artistic, a picturilor murale din epoca lui Ștefan cel Mare a fost atinsă cu ansamblul care decorează biserica *Sfîntul Nicolae* din Bălinești. Ctitorie a marelui logofăt Ioan Tăutu, acest monument cu înfățișare impunătoare, în a cărei arhitectură prezența elementelor gotice este deosebit de bogată, are o organizare spațială foarte simplă la interior, cu avantajul unor suprafețe întinse, fără ruperi de planuri. Echipa de meșteri care a realizat decorul pictat a știut să fructifice calitățile arhitecturii interioare, asigurînd compozițiilor o respirație amplă, într-o înlănțuire coerentă, bine ritmată de gestica personajelor și de consoanțele curbelor liniare. O mică inscripție pictată ne oferă privilegiul de a cunoaște numele meșterului principal, Gavril Ieromonah, artist pe care trebuie să-l considerăm în galeria celor mai de seamă pictori români din toate timpurile și, fără îndoială, în rîndul marilor pictori ai orientului european din epoca sa. O cercetare mai amănunțită a picturilor de la Bălinești face posibilă delimitarea contribuțiilor meșterului principal și a celor două ajutoare mai importante. Fără îndoială că și la celelalte monumente despre care a fost vorba ansamblurile de pictură au fost realizate de echipe alcătuite dintr-un meșter principal și din auxiliari. La Bălinești, rolul meșterilor ajutători poate fi mai bine determinat, fiind evident că unele scene le aparțin în exclusivitate. Decurge de aici faptul că Gavril Ieromonah era un autentic șef de atelier, capabil să coordoneze meșteri formați, la a căror instruire artistică avusese, probabil, el însuși un rol important.

Prima remarcă ce trebuie făcută privește unitatea compozițională a marelui ansamblu. Într-adevăr, dincolo de diferențele de factură care pot fi recunoscute între diverșii autori, picturile murale de la Bălinești beneficiază de o evidentă unitate de expresie, la aceasta contribuind, pe de-o parte, rolul, cu funcții decorative, pe care îl joacă fondul albastru presărat cu stele și, pe de-altă parte, acele ritmuri pe care meșterii au știut să le înlănțuie de la o compoziție la alta, fără obișnuitele cezuri care intervin atunci cînd mîna meșterului este schimbată. O a doua observație privește faptul că Gavril Ieromonah a preferat prezentarea în friză continuă a scenelor ce compun ciclul *Patimilor*, soluție care, în spațiul larg și unitar al bisericii de la Bălinești, contribuie la o mai strînsă legătură dintre episoade, fiind deosebit de potrivită pentru a exprima fluentă narativă a legendei biblice.⁶⁴ Dar ceea ce conferă picturilor de la Bălinești — în primul rînd scenelor datorate meșterului principal — o calitate artistică cu totul deosebită, este armonioasa împletire de eleganță și de vigoare, acordul firesc dintre aparența reală și conținutul abstract simbolic al imaginilor, suverana noblețe de expresie a personajelor principale.⁶⁵ Sensibil la eleganța decantată proprie tradiției elenistice transmisă de pictura bizantină, Gavril Ieromonah a reușit să-i îmbogățească încărcătura umană, apropiînd-o de epoca și de mediul său artistic. Desenul este de o rară calitate (sugerînd o îndemînare și în meșteșugul miniaturii), cu o infinitate de modulații expresive, iar gama cromatică este armonizată în acorduri luminoase și tandre, cu subtile treceri de la albastrul mohorît al fondului la strălucirea figurilor și a vestimentelor. Dacă în tabloul votiv portretul logofătului Tăutu este viguros, vădînd indubitabile valențe realiste, în chipul sfintei Varvara ne surprinde grația muzicală, conturul blînd și modelul tandru, echivalente unei stări de interiorizată poezie. Între cele două figuri care constituie polii de expresivitate a picturilor de la Bălinești, se desfășoară o lungă galerie de tipuri umane în a căror inspirație redare recunoaștem calitățile de maestru ale lui Gavril Ieromonah.

Dar Gavril Ieromonah este interesant nu numai prin calitățile de ordin artistic pe care știe să le transmită operei sale, ci și prin aceea că el se înscrie în rîndul exponenților gîndirii militante de epocă, introducînd în programul iconografic teme care aveau o semnificație precisă: apărarea Moldovei. Astfel, în compoziția iconografică a pronaosului au fost inserate reprezentările celor șapte sinoade ecumenice, preluate, probabil, din Țara Românească, unde apăruseră la Cozia cu un veac înainte. Apelul la dreapta credință, implicat în reprezentarea celor șapte sinoade, este susținut și de amănunțita înfățișare a *Vieții sfîntului Nicolae*, patron al bisericii și, în același timp, ierarh prețuit al ortodoxiei.⁶⁶ Se poate spune că *Viața sfîntului Nicolae*, așa cum apare la Bălinești, a constituit un model de care, în deceniile următoare, meșterii moldoveni au știut să țină seama. În pronaos a fost reprezentată și *Cavalcada sfintei cruci*. Deși mai simplă și mai puțin impunătoare decît la Pătrăuți, apariția acestei scene dovedește că starea de spirit din acea Moldovă a luptelor pentru apărarea

libertății se regăsea chiar și în spațiul unei ctitorii boierești ca aceasta, datorată marelui logofăt Ioan Tăutu.⁶⁷

Celălalt mare ansamblu de pictură murală din ultima parte a domniei lui Ștefan cel Mare se păstrează în interiorul bisericii *Sfântul Nicolae* Popăuți, din Botoșani, ctitorie domnească cu o siluetă deosebit de armonioasă, zveltă și nobilă ca expresie. Biserica din Botoșani a fost, din nefericire, victima unei restaurări nedibace în primele decenii ale secolului nostru. Falsii restauratori nu s-au mulțumit să schimbe paramentul original al monumentului, dar au intervenit și asupra picturilor murale, spălându-le cu soluții contraindicate, ceea ce a dăunat strălucirii culorilor și expresiei de ansamblu a compozițiilor pictate.

Și totuși, picturile de la Botoșani se impun atenției prin clara organizare iconografică, prin solemnitatea de ritual a imaginilor, prin desenul energic și constructiv, iar acolo unde picturile au fost mai puțin afectate de intervenția restauratorilor, se poate vorbi despre o cromatică bogată, savant armonizată, cu predilectă sensibilitate pentru strălucirile liniștite. Dar originalitatea maestrului de la Botoșani se definește, înainte de toate, prin varietatea mijloacelor compoziționale, prin dinamica cursivă a gesturilor, prin știința efectelor narative. Asemănătoare cu picturile de la Sfântul Ilie — prin modul de desfășurare a grupurilor în spațiu, prin preferința pentru mișcările pe orizontală —, picturile de la Botoșani au o articulare mai complexă și un aparat auxiliar mai bogat. În raport cu suprafața totală a scenelor, grupurile personajelor sînt destul de mici, ceea ce permite o mai bogată tratare a fundalurilor arhitectonice care aici, ca nicăieri la celelalte monumente, ocupă un loc deosebit de important, atît ca suprafață, cît și ca efect în expresia plastică a compozițiilor. Prin aceasta, calitatea monumentalului a fost diminuată, în schimb fluxul narativ a devenit mai alert, cu o mai abilă valorificare a detaliilor episodice. În cazul ciclului *Patimilor*, la cursivitatea expunerii contribuie și aranjamentul în friză, soluție folosită și la Bălinești.

Mai bine conservate, picturile din altar și din naos rețin atenția prin cîteva scene de iscusită expresivitate, astfel: *Cina cea de taină*, *Purtarea crucii*, *Plîngerea lui Iisus*, *Coborîrea la iad*. Tratarea ansamblului înclină spre decorativ, către somptuos și trebuie să observăm că tocmai aceste caracteristici se vor accentua treptat în pictura secolului al XVI-lea. Sînt semnele unei arte rafinate, conștientă de mijloacele sale, capabilă de experimente formale complicate. Chiar dacă i s-ar putea reproșa pictorului de la Botoșani o anumită schematizare a reprezentării, va trebui să i se recunoască înnoirile în domeniul expresiei, spiritul de observație și de analiză. În legătură cu aceste caracteristici, trebuie pusă și varietatea tipologică, de asemenea exacta redare a costumelor de epocă, așa cum se întîmplă în episodul *Iosif din Arimatea în fața lui Pilat*. Ținînd seama că sîntem la sfîrșitul veacului al XV-lea, într-o vreme în care spiritul Renașterii triumfa în atîtea părți ale Europei, nu este lipsită de temei ipoteza că sensibilitatea pentru valorile seculare și interesul pentru observația imediatului, caracteristici vizibile la Botoșani, se explică pe suportul confluențelor de largă perspectivă culturală europeană.

Reînnoite cu stîngăcie în secolul trecut, picturile bisericii *Înălțarea Domnului* de la mănăstirea Neamț nu mai pot fi judecate decît cu o extremă prudență, calitățile artistice originale fiind, deocamdată, ascunse sub haina cenușie a refacerilor. Pot fi reținute, totuși, mai multe caracteristici proprii epocii lui Ștefan cel Mare: ordonanța iconografică, varietatea tipologică, desenul sintetic și expresiv. În locurile unde s-au efectuat curățiri, s-a putut constata că aceste picturi se individualizează printr-o gamă cromatică mai bogată, printr-un modelaj mai rotund, ceea ce ne-ar putea justifica ipoteza că realizarea lor s-a petrecut mai tîrziu, în vremea lui Petru Rareș.⁶⁸ Ultimele decenii ale domniei lui Ștefan cel Mare sînt extrem de dense pe plan artistic, întreaga Moldovă înveșmîntîndu-se cu mantia strălucitoare a ctitoriilor sale, în care au fost adunate nenumărate odoare, argintării, broderii, manuscrise miniate și ferecate, opere de artă care făceau, de asemenea, mîndria curților domnești și boierești. Ajunsă la plinătatea resurselor sale, arhitectura moldovenească făcea monumente care se impuneau prin originalitatea expresiei și prin savanta elaborare a formelor preluate cu atîta suplețe și siguranță fie din ambianța arhitecturii gotice, fie din lumea arhitecturii bizantine, dar adaptate și integrate unor structuri reprezentative pentru creativitatea mediului artistic autohton. La rîndul ei, pictura murală reușise să realizeze ansambluri monumentale, în cadrul cărora contribuția originală a meșterilor moldoveni este deosebit de însemnată atît pe planul invenției

iconografice, cât și pe planul interpretărilor formale. Am amintit, mai sus, despre broderii și despre miniaturi; numărul lor, considerat prin intermediul mențiunilor documentare, trebuie să fi fost mult mai mare decât acela păstrat până în zilele noastre. Frecventele distrugerii provocate țărilor de invaziile turcești și tătărești, ca și risipirea, în diverse părți ale lumii, a bogatului tezaur de artă făurit în timpul domniei lui Ștefan cel Mare, sînt cauze care ne împiedică, astăzi, să reconstituim, cu deplină fidelitate, adevăratul chip cultural-artistic al epocii de care ne ocupăm.⁶⁹

În pofida acestor ireparabile pierderi, chiar numai ansamblul de pictură de la Bălinești, el singur, este în măsură să sugereze exigențele artistice ale unui mediu cultural instruit, rafinat și pretențios. Numai într-un asemenea mediu era posibilă cultivarea unor imagini de o atît de elevată concepție, al căror mesaj de idei și cald conținut uman este potențat de frumusețea expresiei formale, de rigoarea structurilor grafice, de armoniile cromatice cu aleasă muzicalitate. Or, trebuie spus că, în raport cu canoanele tradiționale ale picturii bizantine, la Bălinești, sporul de umanism este evident. Sensurile simbolice și conținutul transcendental, implicate obligatoriu într-o pictură bizantină, sînt, aici, concurate de căldura umană a expresiilor, semn al unui proces spiritual care a marcat progresiv societatea, inclusiv arta moldovenească.

În sprijinul acestor afirmații trebuie invocată admirabila colecție de broderii și miniaturi ce se păstrează în muzeul mănăstirii Putna.⁷⁰ Sînt, aici, opere în care convențiile reprezentării au fost, în mod frecvent, învinse de rigoarea expresiei, de irezistibilă aspirație către armonia dintre om, opera sa și lumea înconjurătoare. Această aspirație, în care trebuie să recunoaștem o caracteristică fundamentală a artei medievale moldovenești, a artei românești în general, avea să se rostească în mod deplin, cîteva decenii mai tîrziu, în epoca lui Petru Rareș.

Secolul al XVI-lea și strălucirea picturilor exterioare

Stîns din viață la 2 iulie 1504, Ștefan cel Mare lăsa urmașilor săi o prestigioasă, dar grea moștenire. El lăsa, în urmă, o Moldovă puternică și liberă, respectată de vecini, încărcată de semnele unei strălucitoare vieți culturale și artistice. În arhitectură se închegase un stil unitar, pictura murală și broderia se afirmaseră cu maturitate, realizări importante fiind obținute în miniatură, în argintărie, în arta scrisului.

Dar, din nefericire, au urmat cîteva decenii de confuzie politică, de luptă pentru putere, vreme neprielnică pentru dezvoltarea firească a mediului cultural local. Semnificativ pentru dezorganizarea șantierelor de construcții este faptul că, Bogdan al III-lea, urmașul lui Ștefan cel Mare, nu a construit decît un singur edificiu, biserica *Sfîntul Gheorghe* din Suceava, pentru care i-au trebuit mai mulți ani, lăsînd-o neterminată, în seama urmașului său, Ștefan cel Tânăr. Reamintindu-ne că, în timpul lui Ștefan cel Mare o biserică se construia, de regulă, într-o singură campanie de lucru, din primăvară pînă în toamnă, lungul interval cerut pentru ridicarea bisericii sucevene este o dovadă a timpurilor grele prin care trecea Moldova, este o dovadă a faptului că meșterii constructori se risipiseră, iar cei rămași nu erau capabili să păstreze ritmurile înaltașilor. În compensație, cîteva broderii de un cert interes iconografic și de mare valoare artistică ne dovedesc că autorii de cartoane, pictorii așadar, continuau să găsească în Moldova un cîmp de activitate, dacă nu atît de fertil și generos ca înainte, oricum fără întrerupere pentru arta locală.⁷¹

Primul ansamblu important de picturi murale a fost realizat de-abia în anii 1522—1525, o dată cu decorarea bisericii *Sfîntul Nicolae* din Dorohoi, edificiu construit de Ștefan cel Mare.⁷² Mult înnegrite de fum și încă nerestaurate, frescele de la Dorohoi reprezintă, totuși, un reper foarte important în evoluția picturii din Moldova. S-a observat, mai demult, că distribuția iconografică urmează, de aproape, schema ce fusese stabilită la biserica *Sfîntul Nicolae* din Botoșani, atît în ceea ce privește succesiunea registrelor, cât și redactarea ciclului cristologic, care prezintă același număr de episoade și în aceeași ordine narativă. Dar dacă pictorul de la Dorohoi a considerat, cu vădit respect, opera înaltașului său, el se individualizează printr-un limbaj mai bogat, printr-o mai îndrăzneată organizare a compozițiilor. Dacă la Botoșani grupajul personajelor era, adesea, prea mic în raport cu cadrul compozițional, la Dorohoi compozițiile sînt ample, cu multe personaje, care

acoperă și domină câmpuri mari. Un exemplu concludent, în acest sens, îl oferă scena *Prinderea lui Iisus*, scenă de un spectaculos efect dramatic. Personajele au chipuri prelungi, de o nefirească gravitate, cu vestimente învolburate care participă, prin fluturarea lor, la mișcarea generală a compoziției. Costumele sînt variate, în directă legătură cu moda timpului, simptom care anunță accentuarea procesului de laicizare în pictura murală din țările române.

Este necesar să reamintim cu acest prilej că primul sfert al secolului al XVI-lea fusese dominat, în spațiul românesc de activitatea domnitorilor munteni Radu cel Mare și Neagoe Basarab a căror generoasă protecție se extinsese în întregul orient ortodox. Țirgoviștea devenise, în timpul acestor domnitori, un centru cultural-artistic de recunoscut prestigiu în sud-estul european. Torța rezistenței antiotomane, pe care Ștefan cel Mare o purtase cîteva decenii, fusese preluată la curtea domnească de pe lalomița, dar nu era servită cu mijloace militare, ci, în exclusivitate, cu subtilele resurse pe care le puteau oferi cuvîntul scris și arta. Ideea succesiunii bizantine, atît de prezentă în politica diplomatică și culturală a lui Ștefan cel Mare, fusese însușită acum de către domnitorii din Țara Românească, iar lor li se datorează înălțarea unor monumente semnificative, realizarea unor opere de artă care năzuiau, prin întregul lor program, să demonstreze că lupta pentru libertatea popoarelor balcanice nu se încheiasă și că la cîrma ei se aflau demnii succesori ai bazileilor de altădată, domnitorii din Țirgoviște. Vulturul bicefal își desfășoară aripile pe vestimentele lui Neagoe Basarab, vestind că acest domnitor se constituise urmaș al dinastiilor imperiale de la Bosfor și că, prin opera sa de patronat cultural, se pregătea o nouă cruciadă.⁷³

Cartea de învățăture pe care Neagoe Basarab a scris-o pentru fiul său Theodosie este un martor al gîndirii înalte a domnitorului muntean⁷⁴, demonstrînd că acțiunile sale în planul culturii și artei erau, într-adevăr, expresia unui program lucid, urmărit cu perseverență și metodă în toate articulațiile sale.

Ctitoriilor de demonstrativă strălucire cu care Radu cel Mare și Neagoe Basarab au înzestrat Țara Românească, Radu de la Afumați le-a alăturat victoriile trecătoare ale furtunaticiei sale domnii, al cărei tragic sfîrșit arăta tuturor cît de puternică și neînduplecată este Poarta otomană. După căderea lui Radu de la Afumați, Țara Românească a fost din nou nevoită să se supună ambițiosului său suzeran, declinul politic fiind însoțit de cel cultural. Dar firul de aur al creației nu s-a rupt...

În deceniile care au urmat, după înscăunarea ca domn al Moldovei a lui Petru Rareș, în anul 1527, tradițiile militante ale artei românești au fost reînnoate de destoinicul fiu al lui Ștefan cel Mare, care a știut să se servească de artă ca de un puternic instrument pentru atingerea țelurilor sale politice și militare. Conducător energic, animat de nobile idealuri, Petru Rareș voia să restituie Moldovei gloria dobîndită în timpul ilustrului său tată, dar risipită, atît de grabnic, de urmașii acestuia. Diplomat abil, îndrăzneț comandant de oști, Petru Rareș era, în același timp, un autentic cîrturar, iubitor de artă, la formația sa contribuind numeroasele călătorii prin țările Europei⁷⁵. Manifestînd un constant respect pentru vechile instituții ale țării, Petru Rareș a fost, de la început, preocupat de refacerea așezămintelor monastice de prestigiu, care fuseseră supuse distrugerii în împrejurările tulburi ce după stingerea din viață a lui Ștefan cel Mare. Construind noile mănăstiri Probota, Humor și Moldovița, preocupîndu-se de înzestrarea și înfrumusețarea ctitoriilor tatălui său, la Dobrovăț și la Hîrlău, Petru Rareș a exaltat, în fața contemporanilor puterea tradiției pentru o Moldovă pe care a înțeles să o servească cu un nețărmurit devotament. Tocmai de aceea a construit el însuși numeroase lăcașuri, stimulînd și pe dregătorii săi apropiați să-i urmeze exemplul.

Deosebit de dinamică pe planul culturii, epoca lui Petru Rareș a știut să stabilească un trainic echilibru între tradiție și programul înnoitor al propriilor sale aspirații. În arhitectură au fost cultivate modelele de prestigiu din vremea lui Ștefan cel Mare, de la Putna și de la Neamț în primul rînd, dar nu printr-o copiere servilă, ci prin interpretări inspirate, cu participarea unor noi elemente decorative, unele preluate din arhitectura contemporană a renașterii transilvănene.⁷⁶ Dar aportul inovator al epocii lui Petru Rareș avea să fie precumpănitor în pictură, el conducînd la încheierea unui important capitol al artei românești, de o remarcabilă originalitate.

Principală caracteristică a picturii murale din timpul lui Petru Rareș este îmbrăcarea fațadelor într-o împănărească mantie multicoloră, transformarea monu-

mentelor de arhitectură într-un suport al programelor iconografice. Devenite, de multă vreme, celebre în întreaga lume, picturile exterioare din Moldova surprind pe vizitatori prin strălucirea lor fără pereche, prin uimitoarea unitate a expresiei compoziționale, prin armoniile de culoare care se adună într-o orchestrație unică, captivantă prin frumusețe în orice anotimp. Albul imaculat al zăpezilor, verdele crud al vegetației de primăvară, aurul cald al zilelor de toamnă nu tulbură echilibrul cromatic al acestor picturi care se înscriu în mediul ambiant, mereu armonios, de parcă ar fi ele însele o plăsmuire a naturii.

Surprinși de apariția neașteptată a picturii murale exterioare din Moldova, mulți istorici de artă s-au aventurat în tot felul de explicații, stăruind a le căuta originea în diverse părți ale lumii. Trebuie remarcat că, în spațiul mediteranean, ideea acoperirii fațadelor cu tencuieli colorate și, eventual, prevăzute cu elemente decorative, este foarte veche, astfel de monumente fiind cunoscute în Grecia antică încă din secolul VII î.e.n. Mai târziu, în evul mediu european, picturi murale exterioare pot fi regăsite, deopotrivă, în Peninsula Balcanică, în Italia, în Franța, în Elveția, în Germania, dar întotdeauna este vorba despre imagini izolate, situate cu precădere pe fațada principală și în preajma portalului de intrare.⁷⁷ Nicăieri, însă, picturile exterioare nu au ajuns să acopere, în întregime, fațadele monumentelor și, încă mai puțin, să fie realizate conform unui program iconografic coerent. Așadar, fără să fie excluse unele sugestii venite din afară, poate chiar din Transilvania vecină, acolo unde se păstrează numeroase fragmente de picturi murale exterioare datînd din secolele XIV—XV, problema picturii murale exterioare din Moldova trebuie să fie analizată și explicată în funcție de condițiile și de tradițiile locale. Atît cercetările arheologice, cît și cercetările documentare de arhitectură demonstrează că picturile exterioare erau, sporadic, utilizate pentru decorarea unor monumente din Moldova încă în vremea lui Alexandru cel Bun⁷⁸, în primele decenii ale secolului al XV-lea, vestigii mai importante fiind cunoscute, acum, la Baia⁷⁹ și la Probota veche, așa-numita biserică a mănăstirii Sf. Nicolae din Polană.⁸⁰

În epoca lui Ștefan cel Mare, pictura murală a fost folosită în repetate rînduri pentru decorarea fațadelor, martori semnificativi păstrîndu-se la biserica fostei mănăstiri Voroneț,⁸¹ de asemeni la biserica mănăstirii Neamț.⁸² La acest din urmă monument, șirul de ocnite de pe latura de sud păstrează mai multe figuri de sfinți, a căror datare este situată verosimil în timpul lui Ștefan cel Mare. Alături de aceste mărturii cunoscute de mai multă vreme, cercetările arheologice efectuate în ultimii ani au probat că la biserica vechii mănăstiri Probota, refăcută de Ștefan cel Mare, pictura murală exterioară ocupa un loc important și că ea nu s-a rezumat doar la decorarea zonelor superioare, așa cum se întîmplase la Voroneț sau la Neamț, ci a coborît pe ziduri, incluzînd în tematica sa unele figuri întregi, poate chiar scene cu subiecte mai complicate.⁸³

Nu știm dacă rudimentele de pictură exterioară care se păstrează la Volovăț aparțin epocii lui Ștefan cel Mare, dar nu poate fi respinsă, de *plano*, ipoteza că și aici ar fi existat un decor mural pe fațade și că sobrietatea arhitectonică s-ar justifica prin dorința de a compensa printr-o decorație pictată obișnuitul decor rezultat din efectele de modenatură arhitectonică, din jocul de arcade, firide și ocnite combinat cu ceramică monumentală smălțuită.⁸⁴

Un fapt este sigur: dincolo de încercările mai vechi, abia în epoca lui Petru Rareș fenomenul picturilor exterioare a devenit caracteristic pentru arta din Moldova. Nu trebuie însă să se creadă că el a apărut *ex nihilo* sau că, neapărat, ar fi trebuit să se găsească foarte îndepărtate origini în timp și în spațiu,⁸⁵ aceasta cu atît mai mult cu cît în Moldova, decorația pictată pe fațade se impune, pe de o parte, printr-o remarcabilă unitate de program iconografic și, pe de altă parte, printr-o concepție artistică fără echivalent nicăieri în altă parte a lumii.

Dar, înainte de a poposi în fața principalelor ansambluri de pictură murală exterioară din epoca lui Petru Rareș, este necesar să luăm în considerare primul monument decorat la inițiativa voievodului, monument care constituie, în perspectivă, o punte de legătură între domnia lui Ștefan cel Mare și aceea a urmașului său. În 1529, la numai doi ani după urcarea sa în scaun, Petru Rareș a inițiat împodobirea cu picturi a bisericii mănăstirii Dobrovăț, ultima ctitorie a lui Ștefan cel Mare și care rămăsese nedecorată⁸⁶. Semnificația acestei inițiative ctitoricești nu va fi scăpat contemporanilor. Într-adevăr, prin aceasta Petru Rareș exprima răsplată dorința sa de a se înscrie pe linia tradiției statornicite de Ștefan cel Mare, iar faptul

avea să fie dovedit prin toate acțiunile sale atât pe plan cultural-artistic, cât și mai ales, pe plan politic și militar.

Se știe că anii de domnie ai lui Petru Rareș au fost ani de grea cumpănă pentru istoria Moldovei, țara fiind amenințată din toate părțile de state puternice, cu tendințe hegemonice și, mai ales, de către Poarta otomană a cărei glorie ajunsese la zenit sub conducerea celui energetic sultan care a fost Soliman Magnificul. Confruntat cu atâtea primejdii, în mod firesc prima grijă a noului domn a fost aceea de a restabili ordinea internă a statului, ordine grav tulburată de către marii boieri învrăbiți în interesele lor meschine și solidari doar în ideea opoziției față de o domnie puternică și stabilă, care le-ar fi putut amenința privilegiile. Un sprijinitor tradițional al puterii centralizate era biserica, a cărei ierarhie reclama liniște lăuntrică și supunere, condiții pe care anarhia feudală nu făcea decât să le pulverizeze. Urmind exemplul marilor săi înaintași — Alexandru cel Bun și Ștefan cel Mare —, Petru Rareș s-a îngrijit, de timpuriu, de restabilirea autorității bisericești, contribuind la consolidarea acesteia prin numeroasele sale ctitorii, monumente strălucite care adaugă artei românești un capitol de o inestimabilă valoare. În domeniul arhitecturii, legăturile cu tradiția au fost deosebit de puternice, prototipul bisericilor mănăstirești de la Probota, Humor, Moldovița fiind biserica mănăstirii Putna, necropola lui Ștefan cel Mare, gloriosul domnitor fiind considerat un adevărat simbol al statului moldovean însuși. Nu au lipsit, firește, nici inovațiile, ca pridvorul deschis și ancadramele cu profile în stilul Renașterii, dar ele au fost modeste în raport cu formele tradiționale dominante. Toate aceste aspecte, caracteristice pentru epoca și politica lui Petru Rareș, dobândesc o sporită substanță dacă se are în vedere că, chiar de la începutul activității sale, energicul domnitor a ctitorit la Dobrovăț un ansamblu de pictură murală în cadrul căruia se exprimă deopotrivă legăturile sale cu tradiția și preocupările pentru viitor.

Încă prea puțin studiat și cunoscut, ansamblul de pictură de la Dobrovăț poate fi considerat ca un adevărat cap de drum pentru activitatea pictorilor din epoca lui Petru Rareș, nu doar prin înțietatea sa cronologică, ci, mai ales, pentru bogăția problemelor pe care le pune din punct de vedere iconografic și artistic. Beneficiind de un spațiu arhitectonic generos, cu calități de nedisimulată monumentalitate, meșterii pictori au știut să făurească aici un ansamblu mural de o impresionantă bogăție, care pentru vizitator se desfășoară gradat din pronaos pînă în naos și altar. În pronaos, coloritul sobru, chiar sever, creează o ambianță de interiorizare, invitînd la o descifrare atentă a imaginilor. Nu vom stăruia asupra prezenței neașteptate a unor scene — ca *liturgia îngerească* sau *ciclul cristologic* — care, de obicei, își găsesc locul în decorația naosului; mai importantă este apariția unor teme care, pe fundalul general al epocii, dobîndesc o semnificație cu totul particulară.

Pe pereții pronaosului, în registrul inferior, se află trei mari compoziții reprezentînd tot atîtea teme din mediul monastic sau, altfel zis, reprezentînd trei importante centre monastice cu largă autoritate în spațiul orientului creștin. Dincolo de aspectul lor moralizator, care nu va rămîne fără ecou în iconografia ulterioară din Moldova, aceste compoziții — respectiv: *Scara lui Ioan Sinaitul*, *Minunea sfîntului Sava* și *Minunea sfîntului Atanasie cel Mare* — sînt o ilustrare a universului bizantin, a cărui amintire stăruia în toate țările ortodoxe, oferind temeiurile speranței pentru libertate. Fără echivalent în iconografia bizantină tradițională,⁸⁷ reprezentarea celor trei scene constituie o inovație a iconografilor din Moldova și se alătură acelor imagini cu caracter militant care intraseră în tradiție, precum *Cavalcada sfintei cruci*. Aspectul militant al picturilor de la Dobrovăț este întărit de importanța pe care o dobîndesc sfinții militari, reprezentați călări, în pronaos, tema sfinților militari călări dobîndind ulterior o reală importanță în realizarea ansamblurilor de pictură murală exterioară.

În camera mormintelor ne întîmpină, la nivelul primului registru, un impresionant cortegiu de sfinți pustnici, a căror prezență întărește impresia de severitate, de ambianță monastică a picturilor de la Dobrovăț. Cea mai mare parte a pereților din camera mormintelor este rezervată ilustrării menologului, temă care, pentru prima oară în Moldova, se bucură de o asemenea atenție, exemplul fiind curînd urmat la alte monumente.

În naos, expresia generală a picturilor este marcată de gama cromatică mai vie și de asemeni, de gesturile mai largi ale personajelor care participă la compunerea scenelor biblice, de vestimentația ce tinde, deseori, către somptuos. Nu puține sînt

imaginile din lunga friză a ciclului *Patimilor* care ar putea fi considerate în rîndul capodoperelor, de un intens dramatism fiind *Batjocorirea lui Iisus* și *Împărțirea vestmintelor*, scene care ocupă un loc central în economia peretelui vestic, prilejuind o neobișnuită amplificare a episoadelor, ilustrarea dansului grotesc dobîndind valoarea unui autentic document de pictură laică.

Dar mai presus de toate, în naosul Dobrovățului atenția este reținută de solemna măreție a tabloului votiv, în care apar numai trei personaje încoronate: Ștefan cel Mare, Bogdan al III-lea și Petru Rareș. Conceput într-o compoziție de mare simplitate, tabloul votiv de la Dobrovăț se individualizează prin interiorizarea expresiilor, interiorizare pe care calma desfășurare a grupului de citori o pune și mai mult în evidență. Somptuozitatea vestmintelor, accentuată de grija pentru detalii ornamentale, contribuie la efectul de autoritate al acestui tablou princiar, unul dintre cele mai frumoase din pictura medievală a Moldovei.

Ca și pictorii din generațiile anterioare, meșterii Dobrovățului, pe de o parte, se dovedesc a fi buni cunoscători ai canoanelor iconografice bizantine, dar, pe de altă parte, ei demonstrează o remarcabilă știință în a stabili o perfectă armonie cu formele atît de particulare ale arhitecturii moldovenești. Legătura lor intimă cu Moldova este subliniată nu numai prin subtila valorificare a elementelor de tradiție locală, dar și prin acele inovații iconografice care nu se regăsesc în alte părți și care vor face școală doar în pictura din Moldova în anii imediat următori. De asemenea, așa cum s-a mai observat, sînt lesne de identificat anumite particularități de tipologie sau de reprezentare a siluetei de biserică, prin intermediul cărora recunoaștem formarea acestor zugrăvi în mediul artistic din Moldova și din Țara Românească.⁸⁸ Nu știm dacă micile fragmente de pictură exterioară, care se mai păstrează pe alocuri, aparțin aceleiași epoci, dacă ele au făcut parte dintr-un ansamblu constituit sau dacă nu aparțin unor bandouri decorative din zona cornișei și a firidelor. Pare, mai probabil, că pictura exterioară a Dobrovățului a fost realizată ceva mai tîrziu, atunci cînd moda acestui gen de decorație se generalizase în Moldova lui Petru Rareș și cînd, prin grija domnitorului, au fost realizate atîtea ansambluri decorative de acest fel.

Așa stînd lucrurile, credem că primul ansamblu de pictură murală exterioară a fost realizat în anul 1530, o dată cu împodobirea bisericii *Sfîntul Gheorghe* din Hîrlău, veche ctitorie a lui Ștefan cel Mare. Remarcînd faptul că și aici este vorba despre împodobirea unui monument mai vechi, vom reține faptul că biserica *Sfîntul Gheorghe* era paraclisul curților domnești din Hîrlău și, ca atare, împodobirea ei constituia un act cu semnificație deosebită, ilustrînd în mod declarat concepția domniei despre decorația pictată și despre rolul ce trebuia să-l îndeplinească în Moldova acelor vremuri. Distruse cu ocazia unei nefericite restaurări de la începutul acestui veac, picturile exterioare de la Hîrlău ne sînt cunoscute prin intermediul cîtorva fotografii,⁸⁹ îndestulătoare, totuși, pentru a evalua importanța artistică și iconografică. Două aspecte sînt esențiale: în primul rînd, picturile îmbrăcau în întregime fațadele monumentului, de la soclu pînă la cornișă, într-o compoziție de înconfundabilă originalitate, iar în al doilea rînd, programul lor iconografic conținea principalele teme care, de aici încolo, vor fi regăsite la următoarele ansambluri murale din Moldova. Coerența și bogăția programului iconografic justifică părerea că picturile exterioare de la Hîrlău, menite să decoreze paraclisul curții domnești, nu au fost rezultatul unui experiment pasager, ci ele au fost realizate pe baza unui program elaborat în mediul cîrturăresc al domniei și urmărind țeluri precise.

Deși, la rîndul lor afectate de intervenția nedibace a restauratorilor, picturile interioare sînt în măsură să demonstreze că echipa de meșteri care a lucrat la Hîrlău era capabilă să răspundă unei pretențioase comenzi de curte, calitatea picturilor fiind remarcabilă atît în realizarea de ansamblu, cît și în particularitățile de detaliu. Păstrînd schema iconografică tradițională, cunoscută încă din vremea lui Ștefan cel Mare, meșterul principal, pe care îl bănuim autor al *Împărțirii apostolilor* și al ciclului *Patimilor*, a acordat o particulară atenție reprezentării *sinoadelor ecumenice*, care ocupă un loc de frunte în economia pronaosului. Ample ca desfășurare și dense ca redactare iconografică, cu un număr mare de personaje, *sinoadele ecumenice* de la Hîrlău rețin atenția nu numai prin măreția lor compozițională, ci și prin grija migăloasă cu care au fost redată diferitele tipuri de costume sau atributele corespunzătoare rangurilor și demnităților. Recunoaștem aici acea orientare către observația realității imediate, orientare caracteristică secolului al XVI-lea, deschis atîtor

înnoiri de limbaj, în sensul major al umanizării artei. Aceeași atenție pentru costum, pentru transpunerea exactă a gesturilor, pentru efectele decorative răzbate și în imaginile cu subiect biblic, deosebit de semnificative fiind, în acest sens, *Prinderea lui Iisus* și *Judecata la Caiafa*. Desenul, suplu, cu o mare putere de caracterizare, este însoțit de un colorit bogat, dar fără sonorități, armoniile surdinizate conferind o atmosferă solemnă întregului ansamblu de picturi de la Hîrlău.

În anul 1530, Petru Rareș a rectificat mănăstirea Probota, la câteva sute de metri de vechiul așezământ afectat catastrofal din cauza alunecărilor de teren. Ca și precedentele inițiative ctitoricești, construirea noii Probote dobîndea o deosebită importanță, prin aceasta reînnoindu-se puterea tradiției la un lăcaș ale cărui începuturi se așază la sfîrșitul secolului al XIV-lea și care fusese refăcut și împodobit în repetate rînduri prin grija lui Alexandru cel Bun și a lui Ștefan cel Mare. Destinată să devină necropolă domnească,⁹⁰ noua Probota a prilejuit nu numai realizarea unei admirabile arhitecturi și a unui ansamblu mănăstiresc monumental, dar și realizarea unor picturi murale de o notabilă frumusețe, importanța lor fiind întărită de încărcătura programatică decurgînd din inovațiile de ordin iconografic. Toate aceste calități au făcut din Probota un model al tuturor celorlalte monumente ce s-au înălțat în epoca lui Petru Rareș și, în condițiile în care picturile de la Hîrlău au dispărut, constituie monumentul-reper pentru înțelegerea programului iconografic al picturilor exterioare.

Deși mult afectate de trecerea timpului și aduse la stadiul unor urme decolorate, ceea ce ar putea să însemne că, la acea dată, tehnica picturilor exterioare încă nu era pe deplin pusă la punct, imaginile care decorau fațadele pot fi încă descifrate în cea mai mare parte a lor. Remarcăm, în primul rînd, faptul că întreaga parte de răsărit a bisericii este acoperită de un imens cortegiu de sfinți care se îndreaptă spre axul altarului, acolo unde au fost reprezentate figuri și simboluri ale divinității. Această amplă compoziție, avînd ca temă *Rugăciunea tuturor sfinților* și pe care o vor adopta toate celelalte ansambluri de pictură murală exterioară din Moldova, constituie o contribuție cu totul originală a picturii medievale românești, prin proporțiile sale întrecînd orice alte realizări cu aceeași temă din pictura universală. Este lesne de recunoscut, aici, o exaltare a cultului sfinților, legat, prin însăși extinderea picturilor pe fațadele monumentelor, de un cult al imaginilor și, prin aceasta, înțelegem că unul dintre scopurile urmărite de cărturarii de la curtea lui Petru Rareș și realizat de către zugravii săi, era acela de a apăra dreapta credință, pentru a combate tendințele Reformei iconoclaste și declarat ostile cultului sfinților.⁹¹ Deosebit de semnificativă este atenția acordată ilustrării celor 24 de strofe ale *Imnului acatist* închinat Maicii Domnului, pe fațada sudică a pronaosului. În directă legătură cu *Imnul acatist* se află ampla reprezentare a *Asediului Constantinopolului*, imagine-cheie pentru înțelegerea semnificației picturilor murale exterioare din Moldova. Urmînd a reveni asupra acestor teme la monumente unde se păstrează mai bine, semnalăm, lîngă intrare, pe peretele sudic, figura egumenului Grigore Roșca, unul dintre marii cărturari ai timpului său, pe care criticul Petru Comarnescu îl identifică cu inițiatorul inspirat al decorului mural pictat pe fațadele bisericilor din epoca lui Petru Rareș.⁹²

În pofida unor intervenții nefericite din secolul trecut, picturile interioare ale Probotei sînt de natură să impresioneze pe orice vizitator și, în primul rînd, pe acela care are răbdarea și priceperea necesară să descifreze, dincolo de repictări, calitatea autentică a decorului original. Anticipînd asupra unei necesare restaurări, se poate spune că picturile Probotei se numără printre cele mai valoroase din cîte se păstrează pe teritoriul României și că, în cel puțin cîteva dintre compozițiile sale, se situează la un nivel de autentică reprezentare la scara întregii arte europene. Remarcabil desenator și rafinat colorist, autorul picturilor de la Probota era fără îndoială un artist cultivat, cunoscător al artei de epocă, în primul rînd al picturilor din Țara Românească și de la Athos, Muntele Athos fiind în acea vreme un adevărat simbol al rezistenței antiotomane.⁹³

Pridvorul Probotei este rezervat aproape în întregime reprezentării *Judecății de apoi*. Apărută pentru prima oară în pictura murală din Moldova, această temă, de veche tradiție în arta bizantină și vest-europeană, dobîndește aici o tratare neobișnuit de amplă, circumstanțiată de numeroase episoade și detalii cu funcții de adevărate comentarii.⁹⁴ Remarcînd faptul că *Judecata de apoi* niciodată nu beneficiase de o atît de largă tratare în pictura bizantină, mai trebuie adăugat că, prin

calitățile sale artistice, realizarea de la Probota se situează la un loc de excepție în ierarhia operelor cu aceeași temă. Admirabil acordată cu suprafețele agitate ale arhitecturii pridvorului, această compoziție este dominată, la Probota, de ilustrarea Zodiacului care ocupă în întregime frumoasa boltă cu penetrații.

În pronaos, unde picturile se păstrează ceva mai bine, imaginea cea mai impresionantă este *Sfânta Ana cu Maria-prunc*, imagine ce decorează bolta stelată într-o compoziție de o calmă muzicalitate, în care aripile serafimilor intervin ca un element decorativ cu valoare ritmică.⁹⁵ În principal, iconografia pronaosului este rezervată *Sinaxarului*, care ocupă în mare parte pereții, cu micile lui scene închinete zilelor de peste an. Compozițiile care ilustrează calendarul au o distribuție clară și armonioasă, desenul ferm și expresiv, iar coloritul nuanțat și plin de strălucire. Figurile de sfinți pustnici, din registrul inferior, sînt sever înfășurate în faldurile colțuroase ale îmbrăcămintei. O anumită preocupare pentru somptuos se vedește în bogăția decorului vestimentelor de ierarhi, din reprezentarea sinoadelor; aceeași preocupare, caracteristică epocii, fiind evidentă și în cazul tabloului votiv, incisiv repictat, din nefericire. În naos, în urma unor curățiri locale, a apărut în toată mărirea figura *Sfîntului Nicolae*, patron al bisericii și, în același timp, un adevărat simbol al ortodoxiei. Calitatea artistică a acestei imagini este cu totul neobișnuită și lasă să se întrevadă ceea ce se va putea obține la Probota printr-o atentă restaurare a întregului ansamblu mural.

Decorată în anii 1532–1534, biserica *Sfîntul Gheorghe* din Suceava a mănăstirii *Sfîntului Ioan cel Nou* constituie, alături de biserica Probotei, un monument-cheie pentru înțelegerea resurselor reale ale școlii moldovenești de pictură din acea epocă. Deși starea de conservare a picturilor nu este dintre ele mai bune, ansamblul monumental al naosului impune prin generozitatea și echilibrul rezolvărilor compoziționale, prin siguranța ordonanței iconografice și a stăpînirii unității de expresie. În comparație cu cele mai multe monumente prezentate pînă aici, biserica suceveană este o construcție de dimensiuni mari, care prezintă întinse suprafețe de decorat. Pornind de la schema iconografică tradițională în Moldova, meșterii anonimi au știut să o adapteze noilor proporții, realizînd compoziții bogate, cu multe personaje, dar păstrînd cu rigoare sensul narațiunilor biblice. De o impresionantă expresivitate este suita scenelor din *ciclul cristologic*, culminînd cu imaginea lui *Iisus pe cruce*, din conca absidei laterale de nord. Au fost în mod judicios observate, de către V. Vătășianu, anumite corespondențe de limbaj și chiar de program cu pictura din biserica domnească de la Curtea de Argeș, ceea ce nu face decît să confirme dinamica relațiilor artistice dintre Moldova și Țara Românească.⁹⁶ Din vechiul tablou votiv, distrus odată cu peretele despărțitor dintre naos și camera mormintelor nu se mai păstrează decît figura domnitorului Ștefăniță, impresionantă prin forța expresiei și fastuoasa tratare a vestimentelor, în viziunea specifică a unui autentic portret de curte. Mult înnegrite de fum, picturile din pronaos și exonartex lasă să se întrevadă frumusețea originală, bogăția iconografică, desenul nervos și coloritul cu paletă bogată.

Deși foarte degradate, picturile exterioare, păstrate numai pe fațada sudică, fac posibilă consemnarea cîtorva caracteristici demne de toată atenția. Vom reține, în primul rînd, fondul albastru-intens de o rară strălucire, pe suprafața căruia scenele se distribuie cu claritate, într-o articulare de autentică monumentalitate. În cadrul *Imnului acatist*, ale cărui scene de mari dimensiuni dispun de o respirație cu totul neobișnuită pentru pictura tradițională ortodoxă, accentul de ordin iconografic este dat de scena *Glorificarea Maicii Domnului*, scenă nemaiîntîlnită pînă acum și pe care o vom regăsi, cu aceeași redactare iconografică, în picturile de la Humor. *Arborele lui Ieseu*, de foarte largi dimensiuni, ca și figurile de sfinți, continuă să impresioneze — în pofida pierderii multor zone de culoare — prin calitatea desenului și prin strălucire, dovedind că decorul mural al acestui monument fusese realizat de un mare artist.

Se poate afirma că, deși aflate într-o stare de conservare precară, picturile exterioare ale bisericii *Sfîntul Gheorghe* din Suceava, împreună cu cele de la Probota, atestă maturitatea artistică a școlii de pictură din timpul lui Petru Rareș, chiar dacă, pentru aprecierea critică a acestei maturități, va trebui să ne adresăm monumentelor din anii următori, unde picturile sînt mai bine păstrate. Remarcînd faptul că ansamblurile de pictură murală realizate pînă acum în epoca lui Petru Rareș sînt legate de inițiativele ctitoricești ale domniei, putem conchide că noua școală de pictură moldovenească, cu întregul său program de manifestare, cu opțiunile sale

pentru interpretările iconografice și artistice, este o emanație a mediului cărturăresc nemijlocit legat de curtea domnească. Această observație este utilă, în măsura în care, așa precum se va vedea, picturile epocii lui Petru Rareș par să se subsumeze unui program unitar și se află în strânsă corelație cu țelurile politicii sale. Este timpul să subliniem că, în anii primei sale domnii, Petru Rareș nu s-a speriat nici un moment de puterea armată a marilor săi adversari și că, prin foarte îndrăznețe acțiuni, a încercat să asigure Moldovei o deplină libertate și suveranitate, așa cum avusese cândva, în vremea lui Ștefan cel Mare.⁹⁷ Campaniile sale transilvănene și întreaga sa politică de apropiere a țărilor române pentru a face un front comun împotriva dușmanilor din afară, îl arată pe Petru Rareș ca un adevărat precursor al lui Mihai Viteazul⁹⁸, și dealtfel, el apare în conștiința contemporanilor ca unul dintre cei mai luminați principii, capabil și să ducă o luptă eficientă împotriva Imperiului otoman și, în același timp, demn de a fi arătat ca model pentru știința, pentru lucida fermite-tate cu care a vegheat la unitatea internă a statului său.⁹⁹

Toate aceste considerații sînt necesare în legătură cu analiza, fie și sumară, a picturilor ce decorează biserica fostei mănăstiri Humor, picturi executate, în anul 1535, de către o echipă de meșteri în fruntea căreia s-a aflat unul dintre cei mai mari artiști români medievali: Toma de la Suceava. Cunoscut prin intermediul unui document din 1541, în care Toma se numește singur: «pictor din Suceava, curtean al slăvitului și măritului domn moldovean Petru Voievod», acest artist pare să se fi implicat în realizarea mai multor ansambluri de pictură din Moldova, poate la *Sfîntul Gheorghe* din Suceava, la Baia și la Moldovița, dar în orice caz la Humor prezența sa este confirmată de o mică inscripție pictată, aflată pe peretele de sud, la exterior. Deși executate pe seama marelui logofăt Teodor Bubuiog, picturile bisericii Humor, operă a unui zugrav de curte, ne apar tot ca o emanație a artei de curte și, ca atare, nu va surprinde dacă, prin întregul lor program, se înscriu deplin în grupul de ansambluri murale datorate inițiativei lui Petru Rareș. Analiza stilistică și iconografică a picturilor de la Humor este în măsură să ne convingă că Toma era un maestru deosebit de instruit, bun cunoscător al tradițiilor artistice din Moldova, dar deopotrivă inspirat interpret al unor inovații de limbaj de rezonanță europeană. Cunoscută fiind calitatea sa de curtean, este lesne să ni-l imaginăm însoțindu-l pe domnitor în multe sale călătorii prin țară sau participînd la vreuna din dese misiuni diplomatice pe care energicul Petru Rareș le-a trimis spre țărilor Apusului. Un fapt este neîndoielnic: picturile Humorului poartă pecetea unei arte elevate, în măsură să satisfacă cele mai rafinate exigențe din Europa timpului. Admirăm aici nu numai îndrăzneala bărbătească cu care fațadele au fost acoperite în vestmîntul împărațesc al culorilor, dar încă și mai mult calitatea suverană a fiecărei compoziții luată în parte, a fiecărui detaliu, a fiecărui contur sau pată de lumină, admirăm forța împlinită a unei opere de geniu. S-a vorbit în lucrările de specialitate despre asemănări cu Fra Angelico, cu Andrei Rubliov sau Melozzo da Forlì, ba chiar cu maeștrii sienezi.¹⁰⁰ Desigur, chiar dacă unele dintre aceste comparații pot să răspundă unor particularități de expresie plastică a picturilor de la Humor, ele ne apar ca simple analogii, pentru că, în ultimă instanță, arta lui Toma de la Suceava nu poate fi explicată decît în funcție de propriul său proces de formare, în funcție de propria originalitate a acestei mari personalități artistice.

Vorbind despre legăturile cu tradiția, trebuie observat că meșterul Toma păstrează aproape neschimbată schema iconografică a bisericilor moldovenești anterioare, cu aceeași distribuție a scenelor și chiar cu unele rezolvări de amănunt. Observația este valabilă, în primul rînd pentru decorația pictată a naosului, acolo unde îl bănuim ca autor principal tocmai pe Toma, maestrul căruia i se datorează, fără îndoială, executarea picturilor exterioare, de asemeni a acelor din pridvor. Alături de el au lucrat încă doi meșteri, unuia datorîndu-i-se pictura din pronaos, celuilalt pictura din camera mormintelor. Acoperite de săruri și înnegrite de fum, picturile din naos și altar impresionează totuși prin claritatea distribuțiilor compoziționale și prin grupajul abil al figurilor, ceea ce asigură un adevărat flux dramatic adoptate la Bălinești. Aducînd în compoziție multe personaje, artistul a păstrat unitatea ansamblului, făcînd totodată evidente stările sufletești ale eroilor săi. Cortegiul care îl însoțește pe Iisus pe drumul crucii este impresionant prin varietatea și bogăția costumelor, la obișnuita escortă de soldați cu armuri și coifuri adăugîndu-se un grup de călăreți în fruntea cărora se află un personaj încoronat.

Tabloul votiv principal, aflat în naos, prilejuiește artistului o demonstrație de artă portretistică; figura lui Petru Rareș este expresivă și convingătoare, reușind să redea fermitatea bărbătească a luminatului principe. De o seducătoare frumusețe, figura doamnei Elena impune prin noblețea feminină a expresiei, prin căldura ovalului, prin rotunjimea înfiorată a obrazului. Vestmintele princiare și coroanele înalte au, neîndoiește, semnificația unui act de autoritate, în directă legătură cu politica dinastică a lui Petru Rareș. Este semnificativ în acest sens, faptul că portretele votive ale ctitorilor — marele logofăt Teodor Bubuioș și soția sa Anastasia — se află în firișele camerei mormintelor. Amîndouă, de bună calitate, ne aduc în față chipurile unor personaje convingătoare prin prezența lor, prin tratarea expresivă a figurilor și prin costumele de epocă. Dar sensul autorității, pe care îl semnalăm în tabloul votiv principal, în aceste imagini este cu totul absent.

De curînd consolidate și curățite prin îndepărtarea fumului și a sărurilor provocate de condens, picturile din camera mormintelor și din pronaos vădesc măiestria artiștilor care au făcut parte din echipa lui Toma de la Suceava. Dincolo de diferențele de factură evidente, recunoaștem la cei doi meșteri un limbaj artistic bogat, caracterizat prin știința desenului și armonia culorilor. Inexistentă în arhitectura de tradiție bizantină, camera mormintelor a îngăduit artistului să dezvolte cîteva teme mai puțin obișnuite, ca de exemplu o foarte amănunțită relatare a *Vieții Maicii Domnului* și *Acatistul arhanghelului Mihail*. În pronaos, atenția este atrasă de cîteva admirabile ilustrări ale *calendarului*, dar mai ales de decorația bolții, care are în centru figura *Maicii Domnului înconjurată de arhangheli și profeți*, în pandantivi fiind reprezentați *sfinții melozi*. Sîntem în fața unei admirabile demonstrații a conlucrării dintre pictura murală și arhitectură, o compoziție care se impune prin excepționalul sens al muzicalității lăuntrice.

Dar, vorbind despre calitățile artistice ale picturilor de la Humor, trebuie să avem în vedere în primul rînd, compozițiile care împodobesc exteriorul monumentului, acolo unde, ferite de negreala fumului și a prafului, culorile și-au păstrat intactă miraculoasa lor strălucire. Expus crivățului, peretele de nord a fost destul de mult afectat de trecerea timpului, în schimb peretele sudic și absida altarului oferă privirilor o sărbătorească orchestrație de culori care se însoțesc și se compun pentru a alcătui o incredibilă desfășurare de imagini. Dominată de roșuri cărămizii, de rozuri suave și de alb, gama cromatică, restrînsă la puține culori — galben, ocru, cafeniu, verde, albastru —, este modulată în acorduri calde și luminoase, urmărind atît efectele locale, cît și unitatea de ansamblu a marilor suprafețe. O dată cu aceste constatări, recunoaștem adevăratele virtuți artistice ale meșterului Toma din Suceava, căruia i se datorează în primul rînd știința cu care iconografia acestor picturi a fost pusă în valoare. Pridvorul (bolta și peretele de răsărit) este rezervat, ca și la Probota, *Judecătii de apoi* care, la Humor, poate fi văzută și de la exterior datorită faptului că la acest monument pridvorul este deschis cu largi arcade. Pornind de la modele iconografice de veche tradiție bizantină, dar preluînd experiența de la Probota, *Judecata de apoi* beneficiază aici de o redactare deosebit de clară, care pune în evidență fiecare episod, fiecare temă compozițională. O inovație deosebit de importantă prin semnificațiile sale și care se dovedește a fi caracteristică mediului artistic românesc¹⁰¹ privește organizarea marelui cortegiu al damnaților, în mijlocul cărora este scos în evidență grupul de turci și de tătari în costumele specifice și cu fizionomii lesne de identificat. Prezentîndu-i pe principalii dușmani ai Moldovei de atunci în rîndul păcătoșilor sortiți iadului, Toma de la Suceava și ceilalți pictori nu făceau decît să concretizeze o idee scumpă conducătorilor Moldovei: convingerea în victorie și în pedeapsa hărăzită celor care amenințau de atîta vreme libertatea țării. Revenind la inovația iconografică privind modul de reprezentare a grupurilor de damnați, trebuie să spunem că ideea ei se înfiripase și în picturile din alte țări, dar a ajuns la maturitate numai în Moldova, în Țara Românească și în Transilvania, pretutindeni în mediul românesc fiind vorba despre o clară marcă a celor care se confundau în mintea poporului cu chiar dușmanii dreptei credințe și ai libertății firești. Că la Humor ne aflăm în fața unei picturi cu tendință, cu un program de mobilizantă solicitare, se dovedește, în continuare, prin picturile celorlalte fațade. Într-adevăr, fațada sudică oferă o detaliată ilustrare a *Imnului acatist* și a *Vieții sf. Nicolae*¹⁰². Pe plan teologal, reprezentarea acestor două teme constituia un apel, lesne de înțeles pentru oamenii timpului, la păzirea credinței strămoșești, amenințată de mișcarea Reformei, ale cărei ecouri se făceau resimțite și în Moldova. În același timp, Maica

Domnului constituia în concepția moldovenilor un stegar al biruinței antiotomane, un simbol al salvării și către ea se îndrepta invocația cuprinsă în *Imnul acatist*, în care era, deopotrivă, un imn de laudă și un imn de biruință, ca urmare a întregirii lui cu așa-numitul *proemium*, compus cu ocazia victoriei reputată de bizantini împotriva asediatorilor perși, în anul 626. Interpretând cu multă libertate vechea temă iconografică, Toma de la Suceava a făcut din ilustrarea strofei introductive a *Imnului acatist* un pretext pentru a reprezenta *Asediul Constantinopolului* și înfrângerea turcilor. De-a lungul anilor, numeroși cercetători (André Grabar, Paul Henry, Vasile Grecu, Petru Comarnescu, Sorin Ulea)¹⁰³ au insistat asupra semnificației mobilizatoare pe care o avea *Asediul Constantinopolului* în interpretarea dată de zugravii moldoveni, punând în evidență speranța într-o posibilă înfrângere a dușmanilor, cu ajutorul Maicii Domnului. Realizând o adevărată compoziție bataistă, Toma a redat, cu foarte multă vervă, tensiunea unui asediu, îngrijorarea celor asediați și procesiunile de invocare, încrâncenatele lupte de pe zidurile cetății, corăbiile care se scufundă, dar accentul predominant privește numeroasele coloane turcești care se apropiu de capitala imperială. Infruntând pe dușmani, un călăreț înarmat cu lance se avântă în luptă, răpunând un ostaș turc. Inscripția *Toma*, așezată alături de imaginea temerarului luptător, oferă cheia identificării meșterului zugrav, în care îl recunoaștem pe curteanul lui Petru Rareș.

Toată partea de răsărit a bisericii, cuprinzând cele trei abside, este rezervată reprezentării *Rugăciunii tuturor sfinților*, uriașă procesiune etajată, în care toate categoriile de sfinți, în frunte cu patronii Moldovei, converg spre axul altarului pentru a se închina reprezentanților divinității. Pe drept cuvânt s-a văzut în această impresionantă desfășurare de figuri o invocație colectivă pentru mîntuirea Moldovei de primejdia otomană, în esență o imagine stimulatorie, încurajatoare pentru contemporani. Mai trebuie subliniat și faptul că elaborarea unei asemenea monumentale teme iconografice, cea mai mare și mai complexă din întreaga iconografie creștină, dovedește, o dată mai mult, maturitatea de gândire și îndrăzneala mediului cărturăresc și artistic din Moldova lui Petru Rareș. Pictorul Toma, el însuși o creație a acestui mediu, a preluat scheme iconografice deja cristalizate, dar adaptându-le propriei sensibilități și fantezii, a reușit să producă opere de o autentică măreție, în care fiecare detaliu este șlefuit cu priceperea și rafinamentul unui giuvaergiu. S-a vorbit, mai sus, despre calitățile sale de colorist; vor trebui de asemenea menționate sprințeneala elegantă a desenului, tipologia variată și cultivată a personajelor, armonia compozițională, acordul desăvîrșit dintre detalii și întreg. Prin toate aceste înalte caracteristici, Toma de la Suceava nu este doar un mare artist al epocii lui Petru Rareș, el este unul dintre iluștrii reprezentanți ai picturii românești în general și, totodată, un artist de seamă al secolului al XVI-lea european.

În legătură cu marele atelier de pictură pe care trebuie să ni-l imaginăm fondat la Suceava, poate sub directă conducere a lui Toma, se cer prezentate cel puțin două alte ansambluri de pictură murală. Păstrat parțial și afectat de unele intervenții ulterioare, ansamblul de pictură de la Baia nu îngăduie, în prezent, un studiu amănunțit.¹⁰⁴ În zonele mai bine conservate, el face dovada unor evidente calități de concepție și execuție picturală, amintind în mod frecvent de rezolvările întîlnite la Humor.¹⁰⁵ Știind că biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Baia este o ctitorie a lui Petru Rareș, din anul 1532, pare probabil ca decorul pictat să fi fost executat cîțiva ani mai tîrziu, deci în imediata vecinătate cronologică cu picturile executate de Toma de la Suceava pentru ctitoria lui Teodor Bubuioag. Pe fațada sudică a bisericii din Baia stăruie *Asediul Constantinopolului*, făcînd parte din ilustrarea *Imnului acatist*. În interior, mai multe scene atrag atenția prin noblețea compozițională, o mențiune deosebită cuvenindu-se frumosului portret al doamnei Elena din tabloul votiv.

Cu decorul mural care împodobește biserica mănăstirii Moldovița, mîndră ctitorie domnească a lui Petru Rareș, pictura murală din Moldova atingea o nouă treaptă a desăvîrșirii sale. Păstrînd pînă în zilele noastre o incredibilă strălucire coloristică, picturile de la Moldovița par să fi fost executate de atelierul de la Suceava, ipoteza fiind justificată de asemănările iconografice, compoziționale și de stil cu picturile de la Humor. Păstrînd, în general, schema iconografică de la Humor,¹⁰⁶ picturile de la Moldovița beneficiază de suprafețele mai mari ale monumentului, ceea ce a permis ca unele scene să se desfășoare nestîngherit, incluzînd uneori și momente episodice. Gama cromatică este aici mai bogată decît la Humor, cu mult galben și

albastru, acordurile sînt mai sonore, gestul compozițional mai larg și mai îndrăzneț. *Rugăciunea tuturor sfinților* prezintă o impresionantă desfășurare a cohortelor cerești, figurile de sfinți, prelungi și elegante, înșiruindu-se în solemnul ritual al procesiunii, în ritmul unui pas dansant, care nu exclude întoarcerile pe loc. Cu preocuparea evidentă de a evita monotonia unui cortegiu cu mișcări egale, pictorul a recurs la grupele de așezare a unor figuri două câte două, sfinții pîrînd antrenanți în convorbiri ce amintesc de acele «sacre conversazioni», atît de frecvente în arta medievală occidentală.

Arborele lui Ieseu, care decorează fațada sudică în dreptul camerei mormintelor, este înfățișat la Moldovița colorat și strălucitor ca o uriașă grădină, arborescența genealogică fiind generos revărsată pe o întinsă suprafață. Această temă iconografică, foarte răspîndită în întreaga artă creștină, atît în Orient, cît și în Occident, nu a atins niciodată și nicăieri monumentalitatea și complexitatea compozițională pe care i-au conferit-o pictorii moldoveni din epoca lui Petru Rareș. Este interesant de observat că cea mai amplă rezolvare, anterioară celei din Moldova, o găsim tot pe teritoriul României și anume, în cadrul ansamblului monumental ce decorează biserica Sfînta Margareta din Mediaș (1420).¹⁰⁷ Prevalent liniar în arta occidentală, articulat mecanic în cea orientală, de exemplu la mănăstirea Lavra de la Athos (1512), în pictura din Moldova *Arborele lui Ieseu* este un mijloc, deosebit de sugestiv, pentru a evoca istoria biblică, cu atît mai convingătoare fiind reprezentarea cu cît are prospețimea unei vegetații tinere, printre stufoasele ramificații fiind așezate figuri de profeți cu filactere și momente de referință din mitologia creștină. Dintre realizările mai bine păstrate — la Moldovița și la Voroneț —, *Arborele lui Ieseu* de la Moldovița reține atenția prin jocul cromatic mai viu și prin compunerea mai complexă, fără ca prin aceasta să fie pierdută unitatea ansamblului.

Asemănător, ca organizare compozițională, cu cel de la Humor, *Imnul acatist* de la Moldovița este admirabil prin logica generală a distribuției scenelor, prin armonioasa dozare a accentelor, întregul ansamblu culminînd ca efect prin *Asediul Constantinopolului*. Foarte bine păstrată, această imagine ne apare ca o vastă frescă istorică, cu multe episoade, totul redat cu un remarcabil simț al realității imediate. Așezată pe o peninsulă înconjurată din trei părți de ape, cetatea Constantinopolului este asediată dinspre mare cu corăbii, și dinspre uscat de armatele turcești ale ienicerilor și spahiilor ce vin cu pașale în frunte, revărsîndu-se prin văile unui peisaj stîncos. Așezate în baterie, tunurile împoacă asupra cetății, dar de la înălțimea zidurilor și a turnurilor care înconjoară protector orașul, apărătorii își îndreaptă săgețile și tunurile lor împotriva dușmanului. Lupta se arată aprigă; lovită în plin, o corabie se scufundă, iar corăbierii turci se zbat în mijlocul valurilor, printre sfărîmăturile catargelor. Artistul era neîndoiește un bun cunoscător al costumelor ienicerilor și spahiilor, de asemenea al tipologiei specifice acestora, cu fețele rotunde și spîne, cu mustățile subțirite, redarea unităților armate turcești avînd toate calitățile unui document autentic. Ca și la Humor, atacatorii sînt întîmpinați de un călăreț înarmat cu sulită, dar aici lipsește semnătura lui Toma. Pe fața sudică a stîlpului pridvorului, limitînd asemenea unui chenar compoziția întregului perete și contribuind la întărirea semnificației sale, sînt reprezentați trei sfinți militari călări: *Gheorghe, Dumitru și Teodor*, purtătorii de biruință, deseori invocați ca atare într-o Moldovă amenințată de turci și de tătari.

Pe peretele de răsărit al pridvorului este înfățișată *Judecata de apoi*, compoziție complexă care, pe lîngă spectaculosul grupaj de personaje, oferă și satisfacția unor detalii de elevată calitate artistică. Și aici grupul turcilor ocupă locul central în rîndul celor damnați, dînd cheia înțelegerii întregii compoziții. De o nobilă frumusețe, cu ovalul pur și trăsături regulate, figura *Maicii domnului*, din grădina raiului, amintește unele realizări ale picturii paleologice de bună epocă, dar expresia caldă și umanizată ne situează în sfera idealurilor artistice ale picturii românești, tot mai clar precizate în această vreme. În pronaos, ca și la Humor, impresionează decorația monumentală a boltii cu chipul *Maicii Domnului Orantă*, în varianta «Vlahernitissa», într-o compoziție iconografică complexă, adaptată forme complicate boltirilor stelate. Pictura naosului, viguroasă ca expresie și armonios organizată, prezintă o schemă iconografică tradițională, în cadrul căreia de o remarcabilă frumusețe sînt episoadele din ciclul *Patimilor*: *Lepădarea lui Petru*, *Drumul crucii* și, mai ales, *Răstignirea*, tratată monumental, cu un evident simț al dramaticului. Tabloul votiv, sărbătoresc și solemn, scoate în evidență strălucirea curții princiare a lui Petru Rareș și reușește să sugereze climatul de artă aulică din Moldova timpului.

Judecate, în ansamblu, picturile Moldovei impresionează prin unitatea de expresie, prin coeziunea echipei de meșteri care au știut să păstreze unitatea tratărilor compoziționale, a desenului, de regulă viguros și chiar incisiv, a cromaticii strălucitoare și plină de forță.

Executate cam în aceeași vreme cu picturile de la Moldovița, picturile bisericii *Sfântul Dumitru* din Suceava fac evidentă o concepție artistică diferită. Deși mult afectate de trecerea timpului, de distrugeri și de înnegrirea progresivă cu fum, picturile bisericii sucevene, tot o ctitorie a lui Petru Rareș, vădesc un desen mai delicat, un colorit mai subtil, totul rezolvat într-o viziune picturală care se dovedește sensibilă la expresia decorativă. Nu lipsesc însă figurile care beneficiază de un modelu rotund, în spiritul realismului cultivat de renașterea italiană. Fragmentele de pictură exterioară, câteva scene mai bine păstrate din pictura pronaosului sau frumosul tablou votiv din naos, păstrat parțial, situează biserica *Sfântul Dumitru* din Suceava în rîndul acelor monumente care au contribuit la bogata zestre de artă a Moldovei lui Petru Rareș.

Stimulați de munificența domnească, mai mulți înalți demnitari ai țării au fost dornici să-și împodobească și ei ctitoriile cu picturi murale, printre ansamblurile realizate acum, de o deosebită frumusețe fiind acelea de la biserica din satul Părhăuți — mai veche ctitorie a logofătului Gavril Troțușan — și biserica mănăstirii Coșula, ctitorie a vornicului Mateiaș. Deși realizate cam în aceeași vreme, picturile celor două monumente nu sînt asemănătoare, fapt care obligă să luăm în considerare posibilitatea unui număr destul de mare de zugravi activi, în același timp, în Moldova. La Părhăuți, vioiciunea cromatică se asociază unui desen cursiv, modulată și învăluitor, dar foarte ferm și direct ca expresie. O strălucire savant căutată, la care contribuie abundența poleielilor cu aur, îmbracă suprafața picturilor fără să ascundă expresia umanizată a figurilor, un anume sens al formelor pămîntene. *Trupul lui Iisus în mormînt*, înfățișat în proscomidie, are un modelaj viguros, athletic, foarte asemănător cu modul de reprezentare din pictura italiană. Deși afectat de repictări, tabloul votiv înfățișînd pe ctitor permite identificarea unor remarcabile calități de observație realistă, caracteristică evidentă, mai ales în tablourile votive boierești, pentru că în cele domnești eticheta de aparat împinge reprezentarea spre un anume convenționalism. Spiritul epocii se afirmă cu claritate în modul de redare a cortegiului de sfinte mucenice din registrul inferior al pronaosului: o procesiune de femei frumoase, cu ovalul feței împlinit, degajînd o prezență vie, grațioasă și elegantă. Recunoaștem aici, ca în atîtea picturi din vremea lui Petru Rareș, o nouă atitudine în fața imaginii religioase care a pierdut o parte din caracterul de mister, de semn sacru, pentru a se investi cu valențe umane de imediată disponibilitate. La Coșula, ansamblul pictural este afectat de intervenții ulterioare, dar sînt numeroase locurile în care putem descifra prezența unui meșter profund legat de tradiția picturii moldovenești. Grupul celor doi sfinți *Teodori — Tiron și Stratilat* —, de o neașteptată tensiune dramatică, trebuie explicat în perspectiva unor compoziții asemănătoare, toate avînd ca model imaginea cu aceeași temă de la Dobrovăț. Desenul, de o prețioasă expresivitate, și mișcările avîntate asigură frescelor de la Coșula o prezență de calitate în contextul picturilor din epoca lui Petru Rareș. Decorația exterioară nu a lăsat decît puține urme pe peretele vestit al pronaosului, dar ele prezintă avantajul de a nu fi fost afectate de nici o intervenție ulterioară. Recunoaștem aici remarcabile calități de desen și de culoare, figurile fiind decupate pe fondul de albastru-intens. Ceea ce se păstrează constituie zona superioară a *Judecății de apoi*, cu semnele zodiacale și cetele de îngeri. Știînd că biserica mănăstirii Coșula nu a avut la origine un pridvor, trebuie să considerăm *Judecata de apoi* înfățișată pe peretele său de vest ca fiind prima reprezentare a acestei teme, expusă liber, la exterior, și nu integrată unei decorații interioare, cum este, totuși, aceea a pridvoarelor. De aici și pînă la experiența următoare de la Arbore și, apoi, la impunătoarea realizare de la Voroneț, nu va mai fi decît un singur pas de făcut.

În anul 1538, ca urmare a irezistibilei presiuni otomane, trădat de mulți dintre boierii săi, Petru Rareș a fost nevoit să abandoneze pentru scurt timp tronul. O vreme tulbure s-a abătut asupra Moldovei care avea să resimtă, din ce în ce mai mult, amenințarea dușmanilor din afară și înrîncenata dispută de interese interne. Evident, pe un fond atît de zbuciumat, artele au avut de suferit, dar filonul tradițional era prea puternic pentru a fi rupt atît de repede. Nu ne va surprinde dacă, curînd după revenirea pe tron a lui Petru Rareș, în 1541, avea să fie realizat la Arbore unul

dintre cele mai valoroase ansambluri de pictură murală din Moldova. Construită de pîrcălabul Luca Arbore, ca paraclis al curților sale, biserica *Tăierea capului Sfîntului Ioan Botezătorul* rămăsese fără picturi, ctitorul fiind ucis împreună cu fiii săi, Teodor și Nichita, de către domnitorul Ștefan cel Tânăr, împotriva căruia complotase (1523). Pictorul chemat să împodobească frumoasa ctitorie a pîrcălabului era Dragoș, fiul popii Coman de la Iași, așa cum singur se numește într-o inscripție pictată.¹⁰⁸

În comparație cu marii săi contemporani, Dragoș Coman se singularizează prin trăsături de stil cu totul originale, ansamblul realizat de el ocupînd un loc cu totul aparte în suita de picturi datînd din vremea lui Petru Rareș. Fără să fie străin de tradiție, din care știe să preia cu abilitate numeroase teme și soluții compoziționale, Dragoș Coman propune o viziune mai nouă, mai îndrăzneță, caracterizată prin insolita sinteză de elemente orientale și occidentale, a căror prezență ne obligă să vedem în el pe un artist informat probabil în numeroase călătorii, cunoscător al multor secrete de limbaj pictural. Folosind o gamă cromatică cu paletă bogată și scăpărări neașteptate, un desen de excepțională elasticitate, Dragoș Coman a dispus de o tehnică a picturii murale impresionantă prin bogăția mijloacelor, pe care recente lucrări de consolidare le-a pus în evidență.¹⁰⁹ Studiate de aproape, picturile lui Dragoș Coman vădesc verva degajată a mișcărilor de penel și suprapunerile de straturi realizate cu ajutorul unor lianți puternici,¹¹⁰ ceea ce a asigurat acestor picturi murale un aspect material asemănător cu acela al picturii în ulei, cu pastă multă. Organizarea iconografică a interiorului este, în principiu, cea tradițională, dar citirea și considerarea detaliilor trebuie făcute cu mai multă atenție, datorită inovațiilor care apar la fiecare pas. De o remarcabilă frumusețe este *Cina cea de taină*, din altar, cu o compoziție mai puțin obișnuită, în care Iuda este așezat în centrul imaginii. Sfinții militari din naos rețin atenția prin bogăția vestimentelor și prin expresia de laicitate, expresie ce poate fi considerată caracteristică pentru pictorul de la Arbore în general. În pronaos, alături de *Viața sfîntului Ioan Botezătorul*, patron al bisericii, un loc important revine reprezentării *sinoadelor ecumenice* și unei foarte colorate frize de sfinți muceniți, pe care o putem atribui unui alt meșter, sensibil la un canon mai popular de frumusețe, cu forme mai pline și mai viguroase, amintind de sfințele de la Părhăuți. Semnificativă, în iconografia pronaosului, este apariția *Cavalcadei sfintei cruci*, imagine proprie numai picturii murale din Moldova, elaborată, așa cum s-a văzut, în epoca lui Ștefan cel Mare, ca o invocație pentru apărarea țării. Pictînd această compoziție, Dragoș Coman se dovedea un fidel continuator al tradiției iconografice moldovenești, în latura ei cea mai reprezentativă, servind ideea luptei antiotomane și, *largo sensu*, ideea luptei pentru apărarea libertății Moldovei.

Dar partea cea mai frumoasă a picturilor de la Arbore se află la exterior, pentru că Dragoș Coman a îmbrăcat fațadele grațiosului monument într-un vestmînt lucrat cu migala unei mantii de paradă, păstrînd, dincolo de bogăția podoabei, o inegalabilă distincție a expresiei. Pe peretele sudic, compoziția cea mai impresionantă este *Judecata de apoi* care beneficiază aici de o tratare mai liberă, fără să renunțe la inovațiile și la semnificațiile iconografice dobîndite la monumentele anterioare. Grupul dușmanilor Moldovei este aici clar identificat prin costumele de epocă și lesne îi recunoaștem pe trufașii turci, cu ample turbane și vestimente bogate. Impresionant ca masă compozițională, alcătuiind cel mai monumental grupaj de personaje din întreaga pictură murală moldovenească, cortegiul damnaților de la Arbore atrage atenția privitorului și precizează, astfel, ideea centrală a întregii imagini. În mod semnificativ, *Judecata de apoi* este însoțită de o amplă și nobilă reprezentare a temei *Deisis* (*Rugăciune*). Prezența *Rugăciunii* de pe peretele sudic, dublată de *Rugăciunea tuturor sfinților* de pe absida altarului, constituie, în perspectiva limbajului de epocă, o întărire a invocației de protecție divină pentru o țară care se afla în mijlocul atîtor vîltori. Tot pe fațada de sud se află și obișnuita ilustrare a *Imnului acatist*, cu deosebirea că la Arbore a fost respectată legătura cu textul, cu alte cuvinte a fost înfățișat asediul din 626, cînd cetatea de pe Bosfor fusese amenințată de armatele persane. Mai mult decît toate celelalte zone ale exteriorului bisericii Arbore, fațada vestică dă impresia unei gigantice pagini de carte ilustrată cu o neașteptată aglomerație de miniaturi. Pe pereții nișei vestice se rînduiesc nu mai puțin de 85 de scene, unele foarte complexe, cum este reprezentarea *Vămile vîzduhului*, alcătuită din 24 episoade. Pe același perete este ilustrată *Geneza* (5 scene) și sînt povestite viețile

sfinților *Gheorghe* (33 de scene), *Dumitru* (11 scene), *Nichita* «mărturisitorul» (22 scene) și a sfintei *Paraschiva* (18 scene). Este proprie picturii lui Dragoș Coman o excepțională suplețe a desenului, când modulată în linii dulci, cu ritmuri muzicale, când incisiv și nervos, când învăluit și tandru, când învolburat într-o agitație nestăpinită. Gama cromatică, mai luminoasă decât oriunde în pictura moldovenească, este alcătuită din albastru intens, din verde, din ocru-auriu, din galben, din brunuri, din violaceu și alburii-rozacee, totul orchestrat cu o neobișnuită știință a armoniilor, cu incandescențe și străluciri, sub semnul dialogului fundamental dintre verdele acid și rozurile de pământ. De o excepțională diversitate tipologică, acuzând gesturi, vârste și categorii sociale diferite, personajele sale păstrează întotdeauna o notă de eleganță, ușor convenționalizată, care amintește arta miniaturilor goticului de curte, în varianta nord-italiană. Hrănit de experiențe artistice dintre cele mai deosebite, implicând surprinzătoare ecouri ale goticului german și ale icoanelor istoriate novgorodiene, limbajul pictural al lui Dragoș Coman cuprinde un lexic foarte bogat, o gamă foarte largă de rezolvări compoziționale, totul caracterizat prin suplețe și exactitate. Dacă în unele scene sînt păstrate canoanele tradiționale — ca, de exemplu, în ilustrarea ciclului biblic —, în altele, în special în ciclul *Veștii sfîntului Gheorghe*, întîlnim inovații de distribuție și de perspectivă, unice în pictura murală din Moldova timpului. Așa ne apare imaginea în care *Sfîntul Gheorghe* se înfățișează împreună cu prințesa eliberată, ducînd în lesă balaurul învins, așa se înfățișează un ospăț dat în cinstea sa, aici fiind notabilă dinamica organizării, sensul realist al observației, nu lipsit de note humoristice, ca în grupul personajelor văzute din spate.

Considerată în întregul ei, pictura lui Dragoș Coman ne apare ca opera unui artist de geniu de largă respirație, original și robust; în același timp, prin particulara receptivitate la înnoire, ea prevestește o etapă nouă în pictura din Moldova, în care predominante vor fi preocupările pentru strălucire și efect. Impresionat de frumusețea picturilor de la Arbore, pe care un specialist în tehnica restaurării, ca Paolo Mora¹¹¹, le consideră de o execuție inegalabilă,¹¹² istoricul de artă belgian Paul Philippot apreciază că ele se situează printre cele mai desăvîrșite realizări ale artei din răsăritul Europei, iar pe Dragoș Coman îl socotește ca fiind un adevărat Pisanello al orientului ortodox din secolul al XVI-lea.¹¹³

În directă legătură cu opera lui Dragoș Coman de la Arbore, ar putea fi puse picturile ce decorează paraclisul din turnul-clopotniță al mănăstirii Bistrița, ctitorit de Ștefan cel Mare. În anul 1541, Petru Rareș a amplificat micul lăcaș, adăugîndu-i un pronaos și s-a îngrijit de împodobirea cu picturi murale a acestuia, încredințîndu-l unui zugrav care vădește, asemenea lui Dragoș Coman, o mare receptivitate pentru formele decorative, pentru eleganța siluetelor și dinamica variată a compozițiilor. Îngăduindu-și o destul de mare libertate în interpretarea erminiiilor — ceea ce nu s-ar putea explica decît în condițiile unei epoci care se îndepărta tot mai mult de autoritatea preceptelor bizantine —, zugravul paraclisului de la Bistrița introduce în decorația acestuia o detaliată reprezentare a *Vieții sfîntului Ioan cel Nou de la Suceava*. Recunoaștem, în unele scene, o nemijlocită inspirație din ambianța de epocă, cea mai interesantă dintre ele fiind aceea în care este reprezentată *Aducerea moaștelor la Suceava*, prilej pentru realizarea unei autentice scene istorice cu un cortegiu princiar în fruntea căruia se află Alexandru cel Bun și doamna sa Ana. Pe fața turnului-clopotniță, în dreptul paraclisului pictat, zugravul a înfățișat și un tablou votiv, în care apar chipurile lui Ștefan cel Mare — ctitorul zidirii — și al lui Petru Rareș, sub veghea căruia a fost realizată podoaba pictată.¹¹³

Au trecut cîțiva ani. În 1546, la 3 septembrie, Petru Rareș înceta din viață, fiind înmormîntat în necropola domnească de la Probota. În vara anului următor, prin grija lui Grigore Roșca, fostul egumen de la Probota, ajuns între timp mitropolit al Moldovei, se împodobeau cu picturi murale fațadele și exonartexul¹¹⁴ bisericii mănăstirii Voroneț, monument de prestigiu de care erau legate două nume deopotrivă scumpe moldovenilor: numele lui Ștefan cel Mare și cel al schimnicului Daniil, la îndemnul căruia gloriosul domnitor se îndîrjise în lupta sa pentru apărarea libertății țării. Credem a nu greși dacă atribuim lui Grigore Roșca intenția expresă de a exalta, încă o dată, tradițiile de luptă ale țării, îngrijindu-se de amplificarea și de împodobirea unui asemenea lăcaș.

Intrate demult în conștiința universalității, picturile exterioare de la Voroneț se decupează pe un fond albastru de o intensă strălucire, înfășurîndu-se pe fațade ca un imens covor încărcat de culori care încîntă privirile cu farmecul

tinere al armoniilor lor. Desenul este ferm, bărbătesc, figurile sînt construite cu vigoarea unui autentic portretist, sensul realității este aici mai acuzat decît la alte monumente. În comparație cu picturile de la Arbore, unde apropierea de realitate se manifesta cu deosebire pe planul eleganței aristocratice și a somptuosului, la Voroneț valențele realiste au un caracter mai direct, mai robust, cu o evidentă înclinare pentru chipul omului din popor. Neîndoielnic că imaginea cea mai reprezentativă a Voronețului este *Judecata de apoi*, compoziție de ample proporții, care decorează peretele de vest al monumentului. Reamintind că reprezentarea *Judecării de apoi* pe peretele vestic apăruse înțîia oară la Coșula, trebuie să observăm că la Voroneț, tocmai pentru a se evita fărîmițarea compoziției, peretele vestic nu este străpuns de nici o ușă, de nici o fereastră, oferind astfel zugravului o suprafață liberă, pe întinsul căreia programul iconografic putea fi desfășurat în voie, mai clar ca organizare și mai ușor de descifrat.

Pornind de la schemele iconografice existente, autorul anonim, uneori identificat cu pristavul Marcu¹¹⁵, a asigurat *Judecării de apoi* de la Voroneț o cristalină claritate, desfășurarea ansamblului fiind următoarea: în primul registru *Cel vechi de zile* închide porțile cerului înfățișate sub forma unui *rotulus*, cu semnele zodiacului, pe care-l înfășoară grupuri de îngeri; în registrul următor a fost înfățișat scaunul de judecată, în mijlocul căruia se află *Iisus Pantocrator* așezat pe tron, încadrat de *Maica Domnului* și de *Ioan Botezătorul*, de o parte și de alta fiind tribunalul ceresc, alcătuit din apostoli, asistați de îngeri; în mijlocul registrului al treilea se află *Tronul Hetimasiei*, lângă care se roagă *Adam și Eva*, din dreapta vin cetele celor credincioși îndrumați de apostolul Pavel, în stînga sînt grupați păcătoșii, în rîndul cărora pășesc turcii și tătarii. Jumătatea inferioară a compoziției înfățișează spre stînga învierea morților și rîul de foc în care au fost prăvăliți păcătoșii, spre dreapta raiul cu cetele de credincioși pe care le conduce apostolul Petru, iar la mijloc *Balanța dreptății*, *Moartea celui drept* și *Moartea păcătosului*.

Exegeții picturilor de la Voroneț — în rîndul cărora se cuvine să fie amintiți Oreste Luția, Paul Henry, Petru Comarnescu, Maria Ana Musicescu și Sorin Ulea — au remarcat, nu o dată, deosebitele calități de desenator și de colorist ale meșterului, insistînd cu precădere asupra virtuților sale de portretist. Într-adevăr, dincolo de tot ce poate să însemne convenție în execuția unei asemenea compoziții cu zeci și sute de personaje, pictorul a urmărit individualizarea fermă a fiecărei figuri, în unele cazuri definirea caracterologică fiind dusă pînă la virtuțile unui autentic portret de șevalet. Fie că este vorba despre perechea apostolilor Petru și Pavel, aflați în fața porții cetății raiului, fie că este vorba de patriarhi sau despre remarcabila reprezentare a lui David cu lăuta — de fapt un cobzar cu coroană și aureolă —, pretutindeni calitățile portretistice sînt prezente și este demn de relevat varietatea mijloacelor care i-au permis meșterului zugrav o atare performanță. Recurgînd în principal la efectele grafice, la fermitatea conturilor, portretele de la Voroneț nu exclud modelele cromatic și efectele de umbră care uneori amintesc, prin forța realistă a expresiei, de portretele funerare de la Fajum. Pretutindeni este prezentă o autentică știință a definirii personajelor, pretutindeni poate fi invocată observația realistă a modelului de la care s-a inspirat meșterul zugrav.

Capacitatea de comunicare a personajelor, considerate izolat sau în grup, dobîndește un punct de maximă intensitate acolo unde se poate spune că ne aflăm în chiar centrul psihologic al compoziției și anume în zona damnaților, în mijlocul cărora, grupul turcilor și al tătarilor — admirabil caracterizați tipologic și învestiți cu pompă, cu turbane mari și mantii largi — atrag în mod irezistibil atenția privitorului. Inscricțiunile, caligrafiile cu grijă, precizează, fără echivoc, că este vorba despre turci și despre tătari, pentru a fixa mai bine locul dușmanilor de atunci ai Moldovei în mijlocul celor damnați și pentru a-i încuraja pe apărătorii țării în vederea luptelor care trebuiau să se dea. Întărind și mai mult ideea rezistenței antiotomane, maestrul Voronețului a așezat pe suprafața sudică o reprezentare amănunțită, în 12 episoade, a chinurilor sfîntului Ioan cel Nou și a aducerii moaștelor sale la Suceava, în vremea lui Alexandru cel Bun. Știindu-se că sfîntul Ioan cel Nou a fost martirizat de către tătari, aliați supuși ai turcilor și deseori aducători de durere în Moldova, este lesne de înțeles că reprezentarea chinurilor sale avea o funcție identică cu cea implicată în *Asediul Constantinopolului* care, aici, la Voroneț, nu a fost reprezentat. Imaginea *Sfîntului Gheorghe ucigînd balaurul* îndeplinește același rol de îmbărbătare, rol atît de important în cadrul picturilor murale exterioare

în vremea lui Petru Rareș. *Viața sfântului Nicolae, Arborele lui Ieseu și Rugăciunea tuturor sfinților* întregesc iconografia pereților de sud și de răsărit, cu absida altarului, în timp ce pe perețele de nord, deși afectat de trecerea timpului și, mai ales, de intemperii, mai pot fi descifrate imagini din *Acatistul Maicii Domnului* și din *Geneză*. De remarcat că, ilustrând *Geneza*, pictorul Voronețului a inclus o inovație iconografică *Legământul lui Adam cu diavolul*, prilej de a înfățișa aspecte din viață și de a sugera că acei care îi asupresc pe țărani, răpindu-le pământul, sînt asemenea dracilor.¹¹⁶

Ca și la Probota, chipul mitropolitului Grigore Roșca a fost pictat pe fațada sudică, lângă intrare, alături de Daniil Sihastrul, al cărui mormînt se află în pronaos. Figura mitropolitului se decupează energic, prezența sa impunînd prin autenticul expresiei, calitatea redării convingînd că ne aflăm în fața unui portret în toată puterea cuvîntului. Pictura pridvorului oferă o amănunțită ilustrare a *Sinaxarului*, pe pereți și boltă fiind înșiruite mici imagini, cîte una pentru fiecare zi a anului. Figurile mai scunde, gesturile mai stîngace, dar nu lipsite de expresivitate, coloritul mai tern indică aici prezența unui meșter din ambianța provincială a artei moldovenești, în fapt un înaintaș al picturilor de expresie rustică din secolele următoare.

Cu decorația exterioară de la Voroneț, se poate afirma că marea epocă a picturilor murale din vremea lui Petru Rareș s-a încheiat. După stingerea marelui domn, istoria Moldovei apare tot mai zbuciumată și mai nesigură, presiunea otomană fiind agravată de sfîșierile lăuntrice, de luptele dintre facțiunile boierești care au îmbrăcat nu o dată forme violente. În condițiile în care toate țările române străbăteau o perioadă deosebit de tulbure, cu grele urmări pentru viața economică și socială, sînt semnificative eforturile făcute pentru ca viața culturală și artistică să nu înceteze. Eforturile comune de autoapărare au pus țările române în situația de a comunica tot mai mult între ele și sînt semnificative nu numai încercările de alianță dinastică sau schimbările de domni din Moldova în Țara Românească și invers, ci mai ales circulația unor valori culturale și interferențele artistice care, toate laolaltă, pregătesc un climat spiritual de evidentă unitate, pregătesc în fond momentul primei uniri a țărilor române, aceea de sub sceptrul lui Mihai Viteazul.¹¹⁷

În anul 1550, prin grija mitropolitului Teofan, pronaosul Voronețului, rămas nedecorat în interior pînă acum, a fost împodobit cu fresce.¹¹⁸ Execuția este îngrijită și cu o judicioasă aplicare a principiilor iconografice caracteristice acestei încăperi de tranziție, dar autorul lor nu este nici pe departe comparabil cu confrății care au executat picturile exterioare. Simplificarea convențională a expresiilor este compensată de coloritul armonizat cu sensibilitate și de aparatul ornamental care asigură acestor picturi o expresie vioaie, situîndu-le în ambianța stilistică a unei epoci care devenea tot mai mult preocupată de expresia decorativă.

Urcarea în scaun a lui Alexandru Lăpușneanu (1552—1561; 1563—1568) a deschis o nouă epocă de reviriment artistic în Moldova, întrucît acest domnitor s-a dovedit a fi un autentic urmaș al mușatinilor, din a căror spiță făcea parte. Arătîndu-se preocupat de refacerea și repararea vechilor lăcașuri, ca și de construirea altora noi, opera sa de mecenat a făcut posibilă realizarea multor valori artistice autentice. Prin grija lui Alexandru Lăpușneanu, a fost pictată biserica moldovenească din Lwow,¹¹⁹ de asemeni se împodobeau biserica episcopală din Roman, biserica mănăstirii Rîșca, biserica mănăstirii Slatina, principala ctitorie a domnului, și, probabil, bisericile mănăstirilor Bistrița și Pîngărați. Ținînd seama de întreaga activitate ctitoricească a lui Lăpușneanu, putem înțelege că «marele tăietor de boieri» a fost în realitate un rafinat prețuitor al artelor, cu deosebire sensibil la inovațiile de expresie ale Renașterii, motiv pentru care în 1560 se adresa dogelui Veneției pentru a-i trimite pictori în Moldova.¹²⁰ Știînd că același domnitor aducea culori și meșteri din Polonia, că la Rîșca folosea un artist grec, pe Stamattello Cotronas din Zante,¹²¹ s-ar putea crede că forțele locale erau epuizate. Impresia este falsă, pentru că aflăm despre existența, în 1570, la Suceava a unei bresle de pictori și iconari, aceasta fiind cea mai veche mențiune privind o asemenea «frățietate» meșteșugărească la români.¹²² Chiar dacă epoca este caracterizată printr-o mare dorință de înnoire, pe seama căreia s-ar putea explica o anumită notă de eclecticism, esențial este aportul pentru păstrarea legăturilor cu tradițiile de luptă și de artă ale Moldovei. În acest sens, orientarea către formele artistice ale Occidentului — vizibilă atît în arhitectură, cît și în pictura vremii — trebuie interpretată ca o manifestare a rezistenței față de orientul otoman care devenise tot mai amenințător. Cunoscute fiind relațiile formal bune dintre Lăpușneanu și Sublima Poartă, interpretările de

mai sus ar putea părea exagerate. Nu trebuie să uităm însă susținuta politică de protectorat asupra Muntelui Athos care era pentru toate țările balcanice și pentru întregul orient ortodox un adevărat simbol al luptei pentru libertate, Alexandru Lăpușneanu fiind unul dintre marii ctitori ai lăcașurilor athonite. Prin nenumăratele sale daruri în bani și obiecte, dar mai ales prin refacerea și întărirea mănăstirilor de la Athos, Alexandru Lăpușneanu a oferit un nou temei rezistenței spirituale din spațiul balcanic, domnitorul român înscriindu-se astfel în nobila tradiție a iluștrilor săi înaintași: Ștefan cel Mare, Radu cel Mare, Neagoe Basarab, Petru Rareș.¹²³ Reconstruirea din temelii și decorarea mănăstirii Dochiariu, în anii 1564—1568,¹²⁴ a fost un act demonstrativ de protecție la Muntele Athos a cărui semnificație nu a scăpat turcilor, de vreme ce au cerut doamnei Ruxandra, văduva ctitorului, răscumpărarea integrală a marelui ansamblu monastic.

În timpul lui Alexandru Lăpușneanu, un rol deosebit de important în viața culturală și artistică a Moldovei i-a revenit episcopului de Roman, Macarie¹²⁵. Cărturar rafinat, cu mare autoritate asupra contemporanilor, și cronograf cu alese virtuți retorice, Macarie s-a îngrijit de înfrumusețarea cu picturi a bisericii-catedrală *Cuvioasa Paraschiva*, din Roman, lăcaș ce fusese rectitorit la stăruințele și sub veghea sa personală.¹²⁶

Realizate, cu probabilitate, în primii ani ai domniei lui Alexandru Lăpușneanu, picturile bisericii episcopale din Roman (deși afectate de unele intervenții ulterioare) se înfățișează ca un strălucit ansamblu mural, capabil să demonstreze nu numai calitățile individuale ale unui mare artist, dar și forța de înnoire a școlii de pictură din Moldova. În aceste picturi se recunosc tradițiile epocii lui Petru Rareș — ca organizare iconografică și expresie stilistică —, dar la Roman sînt definitorii verva narativă, bogăția și frumusețea peisajelor din fundalurile compozițiilor. Savuroasă și plină de farmec, suita de imagini ce ilustrează *Viața sfîntului Nicolae* surprinde prin exactitatea reprezentării peisajelor marine și prin autenticul redării caravelor care străbat valurile învolburate. Scena cu *Potolirea furtunii pe mare* lasă impresia că a fost realizată în spațiul marin al Istanbulului, iar redarea amănunțită a caravelor pare a sugera că autorul acestor picturi era unul din călătorii activi ai timpului său, dacă nu cumva s-a inspirat din acele stampe care circulau în mediul zugravilor de epocă. Observarea realității stă și la baza amplei scene în care este înfățișată *Aducerea moaștelor sfîntului Ioan cel Nou la Suceava*, prilej pentru redarea unui autentic cortegiu de curte și a cetelor de oameni din popor în vestimente de sărbătoare. Mai mult decît oricare dintre înaintașii săi, autorul picturilor de la Roman se arată a fi sensibil la valorile seculare. Se poate afirma că peisajele — care apar în cîteva dintre compozițiile sale — se situează printre cele mai vechi realizări de acest gen din pictura românească.

Deși grav afectate de refacerile din secolul trecut, picturile bisericii mănăstirii Rîșca (1552—1554), realizate tot la inițiativa episcopului Macarie¹²⁷, rețin atenția prin eleganța cultivată a desenului, prin coloritul catifelat, dar Stamatello Cotronas se arată inabil în distribuirea picturilor pe fațadele monumentului, dovadă că nu avea experiența unor asemenea lucrări.¹²⁸ Reluînd exemplul de la Arbore, el a așezat pe peretele sudic *Judecata de apoi*, în legătură cu care, pe absida sudică, a reprezentat *Scara lui Ioan Sinaitul*. În pictura exterioară din Moldova, tema virtuților sufletești fusese ilustrată la Arbore și la Voroneț prin *Vămile văzduhului*, dar la Rîșca prin *Scara lui Ioan Sinaitul*; prima oară reprezentată la Dobrovăț, această temă dobîndește o importanță sporită, deplina ei afirmare urmînd a fi realizată pe fațada nordică a Suceviței, cîteva decenii mai tîrziu.

În anii 1553—1554, Alexandru Lăpușneanu a întreprins reconstrucția integrală a bisericii mănăstirii Bistrița, asigurînd acestui lăcaș, de mare prestigiu pentru Moldova, o înzestrare demnă de bogata sa tradiție. Este foarte probabil că, cu acest prilej, au fost realizate și picturi murale, dar în așteptarea unor decapări care să le scoată la lumină, ipoteza rămîne de demonstrat. În orice caz, în acel timp au fost executate picturile murale care decorau în interior noua casă domnească, situată pe latura de vest a incintei mănăstirești. Cercetările efectuate în vederea restaurării acestui edificiu au dat la iveală importante fragmente de frescă, mărturii ale unui abundent decor care participa la înfrumusețarea încăperilor, permițînd să se întrevadă locul important pe care pictura murală îl ocupa în ambianța artistică de la curtea Moldovei.¹²⁹

Deseori supusă prădăciunilor, mănăstirea Slatina, principala ctitorie a lui Lăpușneanu, nu a păstrat bogata avuție de opere de artă cu care știm că fusese

înzestrată.¹³⁰ Broderiile de la Slatina, azi la Muzeul de artă al R. S. România, din București, dovedesc că pictorii vremii erau solicitați în continuare să realizeze cartoane pentru broderiile liturgice. Mai puțin monumentale decât acelea din vremea lui Ștefan cel Mare, aceste piese impun prin varietatea detaliului, prin cursivitatea desenului, prin discreta strălucire cromatică. Asemănarea cu pictura de icoane este evidentă, amintind că, în această vreme, marele iconostas fusese adoptat în bisericile din Moldova, fapt care a atras după sine o progresivă dezvoltare a picturii pe lemn.¹³¹ Dar broderiile de la Slatina mai vădesc și un sporit interes pentru portretul laic, chipurile lui Alexandru Lăpușneanu și al doamnei sale Ruxandra fiind redată cu o vigoare a autenticului care nu s-ar putea explica decât în contextul unui mediu în care arta laică de curte era foarte dezvoltată. Existența unei asemenea arte laice de curte este lesne de imaginat, văzând casa domnească de la Slatina, cu a sa rafinată arhitectură în stilul Renașterii, știind că în fața ei, în piațeta cu terase amenajată către latura de sud a bisericii mănăstirii, fusese instalată o fântână de marmoră, de inspirație italiană.

Semnificativă cu privire la manifestările artei laice de curte este și relatarea cronicarului Nicolae Costin, din «Letopisețul țării Moldovei», care se referă la pictura executată la cererea lui Despot Vodă, în timpul scurtei sale domnii: «Despot cu Laschi liavul și cu Anton, cu toată oastea au mers la Suceava și au pus de au zugrăvit pe pereți, la ulița ce se cheamă Ulița Tătărească, războiul lui Despot cu Alexandru Vodă, chipurile hatmanilor și anume; care zugrăvitură și scrisoare cu vremea pe urmă au căzut și s-au șters».¹³² Această pictură istorică, de evocare a victoriei lui Despot Vodă asupra lui Alexandru Lăpușneanu, nu va fi fost la vremea ei unică în Moldova, dar, din nefericire, știrile documentare sînt cu totul zgîrcite cu privire la acest domeniu de creație artistică.

De curînd recuperate de sub repictările care le-au acoperit multă vreme, frescele bisericii fostei mănăstiri Galata¹³³ — impunătoare ctitorie (1580—1584) a lui Petru Șchiopul — se numără printre realizările valoroase ale picturii moldovenești de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Executate anterior anului 1591, cînd Petru Șchiopul a fost nevoit să părăsească scaunul domnesc și să se refugieze în Tirol, aceste picturi fuseseră văzute și consemnate de către neobositul călător Paul din Alep, cu ocazia vizitei sale la Iași, în 1653. Tabloul votiv, păstrat în cea mai mare parte, îl reprezintă pe Petru Șchiopul, cu doamna și cu fiica sa, în atitudini solemne, în vestimente somptuoase și purtînd pe cap coroane princiare. Spre deosebire de tablourile votive mai vechi, acesta de la Galata aduce, ca element nou, un sporit interes pentru modelajul local, diferențele de saturație cromatică sugerînd cu subtilitate volumele. Acest procedeu, care găsise în cadrul picturii italiene o atît de solidă motivare practică și teoretică, se reîntîlnește și în celelalte picturi din interiorul monumentului, fie că este vorba despre figurile de profeți în medalioane, fie că este vorba despre cortegiile de îngeri. Gama cromatică bogată și desenul savant contribuie la efectul de calitate a picturilor de la Galata, în care trebuie să vedem o anticipare a valorosului ansamblu ce avea să fie realizat, cîțiva ani mai tîrziu, la Sucevița.

Considerată, de către istoricul de artă francez Paul Henry, drept testament al artei vechi moldovenești,¹³⁴ biserica mănăstirii Sucevița este un monument deosebit de complex, în care tradiția puternică și vie a epocilor de strălucire mușatină oferă un suport solid inovațiilor de gîndire și expresie artistică, într-o vreme în care vechea dinastie fusese înlocuită de ambițioasa familie a Movileștilor.

Construită și decorată în acea vreme în care legăturile dintre țările române aveau să genereze momentul de glorie a lui Mihai Viteazul, sub al cărui sceptru s-a săvîrșit înfrîngerea unirii a țărilor române, biserica mănăstirii Sucevița este, prin arhitectura ei, profund îndatorată modelelor ilustre de la Putna și de la Neamț, reluate apoi, cu atîta statornicie, în timpul lui Petru Rareș și Lăpușneanu. Inovațiile nu lipsesc și înțelegem că Sucevița anunță o întreagă evoluție pentru secolul următor.¹³⁵ În termeni asemănători, ansamblul de pictură poate fi considerat, prin datele de ordin iconografic și prin reperele de bază ale interpretărilor compoziționale, ca fiind legat de epocile anterioare de generoasă înflorire a picturilor murale, prevalență fiind ascendența epocii lui Petru Rareș. Și totuși, picturile de la Sucevița sînt, în sensul cel mai larg, înnoitoare ca program și expresie plastică, viziunea în care ele au fost concepute și realizate atestînd, o dată mai mult, procesul de laicizare al artei moldovenești în ansamblul ei, apropierea tot mai fermă de ceea ce arta occidentală propunea întregului continent european.

Autorii frescelor sucevițene, frații Sofronie și Ioan¹³⁶, se cer a fi considerați în rîndul celor mai iluștri reprezentanți ai picturii vechi românești și, în același timp, în rîndul acelor artiști făuritori de stil, capabili să preia și să interpreteze, în forme originale, un întreg repertoriu de mijloace artistice. În consens cu ambițiile de mărire și de strălucire ale familiei Movileștilor, în consens cu exigențele lor artistice, pictorii de la Sucevița au realizat aici un ansamblu de o impresionantă bogăție, surprinzător prin varietatea soluțiilor compoziționale și de detaliu, încărcat de recuzită ornamentală, încît, mai mult decît în alte cazuri pînă acum, se poate vorbi despre o autentică «decorație» murală. Meșterii principali, Sofronie și Ioan, erau neîndoiește autohtoni. Ei sînt cunoscuți, între altele, și pentru activitatea de iconari la Pîngărați,¹³⁷ ceea ce explică temeinica stăpînire a schemelor iconografice specific moldovenești, adaptate arhitecturilor locale. Rezultă de aici o neconfundată cetățenie locală, la aceasta contribuind deopotrivă unele elemente de port și respectul datorat tabloului votiv. Un mare admirator al picturilor Suceviței, eminentul istoric Nicolae Iorga, prețuia, cu precădere, noblețea coloritului, eleganța proporțiilor, calitatea lor compozițională.¹³⁸ Într-adevăr, desfășurate pe un fond verde-închis, picturile Suceviței vădesc o excepțională știință a echilibrului, un subtil simț al raporturilor atît ca volum, cît și ca parte cromatică, de asemenea o rară inventivitate compozițională, cu o infinită gamă tipologică.

Decorul mural interior, admirabil păstrat, îmbogățește canonul iconografic tradițional cu episoade noi, unele foarte rare. În altar, alături de temele obișnuite în Moldova, este înfățișat *Cortul mărturiei*, care apăruse încă din secolul al XIV-lea în pictura din Țara Românească, la biserica domnească din Curtea de Argeș. În naos, atenția este atrasă de imaginile din *Geneză*, de o caldă prospețime, în care natura este repovestită în multiplele sale ipostaze, calitățile narative fiind caracteristice pentru ciclul cristologic deosebit de dezvoltat. Unică în pictura noastră veche este iconografia din camera mormintelor, consacrată *Vieții lui Moise*. Episoadele biblice sînt redată cu o riguroasă minuție, într-o viziune care evocă arta miniaturistilor occidentali din «*Les livres d'heures*». Simțul narativ se împletește cu cel al decorativului, dar pictorilor nu le scapă elementele locale de port — de exemplu căciuliile țuguiate —, care scot povestirea *Vieții lui Moise* din regiunile calde ale Egiptului, așezîndu-le în nordul Moldovei. În colțul de sud-vest al naosului, pe doi pereți adiacenți, se desfășoară tabloul votiv în care sînt înfățișați toți membrii puternicei familii a Movileștilor. Pictorii au reușit să redea dorința de putere și de strălucire a proaspeților domnitori și energia autoritară a lui Ieremia.

Pronaosul cuprinde, ca de obicei, *Sinoadele ecumenice*, *Sinaxarul* (calendarul), *Acatistul Maicii Domnului*, de asemenea viețile sfinților *Gheorghe și Nicolae*. Deși alcătuit din sute de scene, fiecare avînd o certă personalitate, ansamblul pronaosului are o calmă măreție ce se degajă din ritmurile compoziționale solemne, din coloritul luminos cu acorduri liniștite de verde-copt, roșu, alb și albastru. Pe boltă, o admirabilă reprezentare a *Cinei din Mamvri* sporește efectul de măreție al acestei încăperi care poate fi considerată ca cea mai armonioasă din toate cîte au fost realizate în arta veche a Moldovei. În pridvor a fost pictată o amănunțită reprezentare a *Judecării de apoi*. Tot aici se află și o ilustrare a *Vieții sfîntului Ioan cel Nou*, care culminează cu un adevărat tablou istoric: un cortegiu de preoți, avînd în frunte pe mitropolitul Iosif Mușat, sosește la cetatea de scaun de la Suceava, fiind întîmpinat de Alexandru cel Bun, de doamna Ana și de întreaga curte. De dimensiuni mari, cu multe personaje, această compoziție impresionează prin deplina unitate de expresie, prin sensul grav al procesiunii, prin eleganța solemnă a fiecărui personaj luat în parte.

Exteriorul monumentului este îmbrăcat într-un vestmînt multicolor de o împărătească somptuozitate, a cărui gamă cromatică este dominată de verdele mohorît al fundalului, pe suportul căruia celelalte culori au străluciri de nestemate. Pereții de sud și de răsărit ai bisericii păstrează iconografia tradițională, cu *Acatistul Maicii Domnului*, *Arborele lui Ieseu*, *Rugăciunea tuturor sfinților*. În locul *Asediului Constantinopolului* a fost reprezentat *Acoperămîntul Maicii Domnului*, compoziție inspirată de pictura icoanelor rusești care, în acea vreme, ajunseseră să circule și în Moldova. Dar compoziția monumentală cea mai caracteristică pentru decorul Suceviței este *Scara lui Ioan Sinaitul* care acoperă peretele nordic, către intrarea în mănăstire. Cu un desăvîrșit simț al contrastelor expresiv armonice, pictorii au opus melodica mișcare a cetelor îngerești, grup fără egal în pictura medievală ortodoxă, zbaterii dezordonate a celor ce se prăbușesc în ghiarele dracilor. Nicăieri în pictura murală,

tema virtuților nu a beneficiat de o atît de generoasă tratare, nicăieri nu a fost realizată o atît de netă opoziție între bine și rău.

Vizitatorul care a poposit la Sucevița are lesne posibilitatea să se convingă de munificența Movileștilor a căror dragoste pentru somptuos nu s-a oprit doar la zidirea impozantei ctitorii și la împodobirea ei cu picturi murale. Astfel, în colecția mănăstirii sînt expuse două învelitori de mormînt: a lui Ieremia Movilă și a lui Simion Movilă, prima dintre acestea fiind un adevărat portret brodat, o piesă prin intermediul căreia se pot înțelege mai bine ambițiile nestăpînite ale proaspătului domnitor și, mai ales, legăturile sale cultural-artistice cu Polonia, din a cărei modă picturală — zisă sarmatică — s-a inspirat autorul cartonului.¹³⁹

Este neîndoielnic că, ajunsă în preajma anului 1600, pictura din Moldova s-a deschis tot mai mult inovațiilor de limbaj vehiculate de centrele de artă occidentală și pe care meșterii moldoveni le puteau cunoaște direct, la fața locului, sau prin intermediul Poloniei, ale cărei orașe erau deseori vizitate de către boierii și oamenii de carte din Moldova.

În strînsă legătură cu pictura Suceviței trebuie pus micul fragment de frescă ce decorează luneta vechiului portal sudic al bisericii mănăstirii Secu. Ctitorie din anul 1602 a marelui vornic Nestor Ureche, biserica mănăstirii Secu este un concludent exemplu de interferență artistică dintre Moldova și Țara Românească, practic fiind vorba aici despre o transpunere a unui model muntenesc, asemănarea cu biserica schitului Flămînda din Argeș mergînd pînă la identitate.¹⁴⁰ Decorul mural a fost realizat de către artiștii din Moldova și credem a nu greși dacă vedem în ei reprezentanți ai atelierului condus de Sofronie și Ioan de la Sucevița. Compoziția nobilă, desenul suplu și, mai ales, coloritul cu dominante de verde fac din această mică operă o piesă de referință pentru stadiul la care ajunsese pictura moldovenească în anii de început ai veacului al XVII-lea. Reprezentînd aici tema iconografică a *Rugăciunii* (*Deisis*), zugravii au recurs la vechiul model, prezent odinioară la Pătrăuți și Voroneț, înfățișînd-o pe Maica Domnului în vestminte princiere. Persistența acestui vechi motiv iconografic arată că tradițiile erau încă puternice în mediul artistic moldovenesc, fără ca prin aceasta să fi fost împiedicată posibilitatea de îmbogățire a limbajului pictural care, așa cum am văzut, s-a modificat foarte mult în ultimele decenii ale veacului al XVI-lea.

Confruntată cu noile tendințe stilistice, pictura de veche tradiție moldovenească va mai găsi un prilej de solidă afirmare cu ocazia împodobirii bisericii mănăstirii Dragomirna, ctitorie a mitropolitului Anastasie Crimca, din anii 1608—1609. Figură de mare cărturar, el însuși caligraf și miniaturist, Anastasie Crimca a desfășurat o susținută activitate de mecenat al artelor din Moldova, principalele sale înfăptuiri fiind legate de mănăstirea Dragomirna pe care el a întemeiat-o în anul 1602, atunci cînd a fost construită biserica mică. Înălțată cîtiva ani mai tîrziu, biserica mare inaugurează o nouă viziune spațială și o decorație arhitectonică stufoasă, cu multe elemente de obîrșie orientală. Pentru împodobirea acestui lăcaș cu picturi, Anastasie Crimca s-a adresat unei echipe de meșteri locali: popa Crăciun, Mătieș, popa Ignat și Gligorie. Aceștia au executat numai pictura din altar și din naos, restul bisericii rămînînd nedecorat. Lucrînd în spiritul tradiției, cei patru meșteri au reușit să realizeze un ansamblu unitar din punct de vedere compozițional și decorativ, deși o prea puternică atracție pentru narațiune duce, pe alocuri, la diluarea accentelor. Compozițiile sînt mai aglomerate decît odinioară, tratate într-o viziune de miniaturist, farmecul lor constînd în caldele armonii cromatice și în dinamica interioară. Fundalurile abundente și prevalența ornamentalului amintesc uneori de picturile Suceviței, deși ar putea fi găsit un termen de referință și în miniaturile realizate de Anastasie Crimca pentru a împodobi numeroasele sale manuscrise.¹⁴¹ Zecile de miniaturi, cu care Anastasie Crimca și-a împodobit manuscrisele, nu mai amintesc cu nimic de imaginile monumentale ale evangheliștilor, care ilustrau evangheliarele moldovenești în secolul al XV-lea. Viziunea sa este prevalent decorativă, cu caracter orientalizant, iar maniera, prin excelență grafică, cu numeroase accente liniare, este și mai mult scoasă în evidență de coloritul plat, distribuit în pete de lumină. Lipsa de monumentalitate este compensată în miniaturile mitropolitului-artist de neobișnuita vervă a narațiunii, de fantezia compozițională și de acuratețea, pînă la detaliu, a fiecărei miniaturi. Marea dragoste a lui Anastasie Crimca pentru cărțile ilustrate cu miniaturi se poate deduce nu numai din faptul că, el însuși, a realizat o operă impresionantă ca volum, dar și din aceea că a comandat unor caligrafi

contemporani să lucreze și alte manuscrise miniate. Este suficient să-l cităm pe zugravul Ștefan din Suceava, autorul *Evangeliei* de la Lwow, în interiorul căruia se află și imaginea votivă a mitropolitului Anastasie Crimca.¹⁴²

În loc de încheiere

Ajuns aici, mesajul artistic al picturii moldovenești de veche tradiție se afla la capătul evului istoric care îl zămislise. Pe fondul unor rapide prefaceri sociale și politice, întregul fenomen cultural autohton va străbate, de aici încolo, un complicat proces de transformare, antrenând vizibile mutații în conținutul și în expresia creației artistice. Impactul cu decorativul oriental — colportat de meșterii veniți din Istanbulul otoman — și ecourile barocului occidental au contribuit la precizarea unor noi direcții stilistice ce decurgeau firesc din noile exigențe ale mediului artistic local. În mod semnificativ, tendințele de laicizare se vor accentua în mod progresiv, o dată cu îmbogățirea aparatului ornamental, el însuși un martor al declinului ideologiei iconografice medievale. Extinderea relațiilor cu țările occidentale, proces pe care politica europeană a domnitorului Mihai Viteazul îl inaugurase la proporții nemaivăzute pînă atunci, a sporit calitățile realiste ale sistemului de reprezentare, interesul pentru înfățișarea lumii înconjurătoare fiind din ce în ce mai mult resimțit și în pictura murală. În continuare, de-a lungul secolului al XVII-lea, au fost realizate și alte picturi murale în Moldova: la Golia, la Trei Ierarhi, la Hlincea, la Cetățuia, dar ele se înscriu într-o altă familie stilistică, chiar dacă legăturile cu marea epocă evocată pînă aici mai pot fi identificate.

Uimitoare prin calitățile de ordin tehnic care le-a asigurat o incredibilă rezistență la intemperiiile atîtor secole, picturile exterioare din Moldova, împreună cu cele care decorează interioarele edificiilor, constituie una dintre cele mai nobile și mai elocvente mărturii despre capacitatea creatoare și despre aspirațiile poporului român. În universul lor de forme și de culori poate fi deslușită irezistibilă dorința de frumusețe și de armonie, daruri supreme care nu pot ființa decît în condițiile unei depline libertăți, libertate pentru care au luptat cu atît eroism românii acelor vremuri sub glorioasa conducere a lui Ștefan cel Mare sau a lui Petru Rareș. Mijloc de comunicare de o generoasă bogăție umană, picturile exterioare murale din Moldova evului mediu condensează în bucuria culorilor un mesaj cu valoare perenă, care poate fi înțeles de toți acei care poposesc în minunata lor lume de frumusețe.

Dar, o dată cu considerarea valorii artistice a picturilor murale din Moldova, se cere reamintit faptul că fenomenul cultural din țările române în epoca medievală s-a dezvoltat în condiții extrem de grele, sub neîncetata amenințare a pericolelor din afară. După căderea Imperiului bizantin și a țărilor balcanice sub stăpînire turcească, mai ales în urma căderii Constantinopolului, țările române și-au asumat misiunea grea de a opri înaintarea otomană spre inima Europei, angajîndu-se într-o luptă inegală și apărîndu-se cu eroism. Obligate, în cele din urmă, să se supună, ele au reușit să-și păstreze ființa statală, realizînd o adevărată performanță politică și diplomatică într-o epocă în care state mult mai puternice din jurul țărilor române cădeau, unul după altul, pradă stăpînirilor străine și dispărînd de pe harta politică a Europei pentru multă vreme. Chiar și în condițiile acceptării suzeranității otomane, țările române au defășurat o susținută activitate pentru a întreține rezistența spirituală a popoarelor căzute sub stăpînirea străină, adăpostind pe refugiați, trimițînd ajutoare, cărți și odoare bisericești la Athos, la Meteore, la Sinai, la Rila, la Kruședol, în Caucaz și în nenumărate alte locuri.¹⁴³ Așa cum s-a observat încă demult, țările române au devenit succesoarele de drept ale culturii bizantine și în această calitate au exercitat un adevărat patronat spiritual, considerat a fi fost unul dintre fermentii de continuitate a celui impresionant fenomen de luptă și supraviețuire pe care Nicolae Iorga l-a denumit atît de expresiv: « Bizanț, după Bizanț ».¹⁴⁴

La prestigiul țărilor române, în epoca turcocrăției balcanice, a contribuit, în mare măsură, propria lor cultură și artă, multe fiind monumentele a căror faimă s-a dus pînă departe, în țările creștinătății ortodoxe. Printre realizările de seamă ale acelor secole de luptă și de zbucium, se cere să numărăm și ansamblurile de pictură murală din Moldova, a căror frumusețe ne este cu atît mai dragă cu cît ea ne apare ca un simbol al luptei și aspirației de libertate, ca un simbol de caldă și neprecupețită generozitate umană.

NOTE

1. J. Strzygowski, *Comori de artă din Bucovina*, în BCMI, VI, 1913, p. 128, (traducere de A. Murnu după articolul, cu același titlu, apărut în Die Zeit, Viena, august 1913).
2. H. Focillon, *L'art roumain*, în L'illustration, Paris, 1929.
3. A. Grabar, în prefață la *Roumanie—églises peintes de la Moldavie*, UNESCO, New York, Paris, 1962, p. 5.
4. Ieremia Movilă (1595—1600; 1600—1606), Simion Movilă (1606—1607), Mihail Movilă (1607—1608); Constantin Movilă (1607—1611). Domniile ultimilor Movilești, Alexandru (1615—1616) și Moise (1630—1631; 1633—1634) nu prezintă interes pentru problema la care ne referim.
5. În legătură cu aceasta, vezi R. Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, București, 1976, p. 93—144.
6. C. C. Giurescu, *Tîrguri sau orașe și cetăți moldovenești*, București, 1967, p. 69—79, 182, 200, 269.
7. Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna au efectuat cercetări arheologice cu ocazia restaurării monumentului, în anii 1974—1976. Prezentate în mai multe sesiuni de comunicare, rezultatele cercetării sînt în curs de publicare.
8. Descoperită de arheologul Radu Popa, vechea biserică de zid din Cuhea, ctitorită de familia voievodului Bogdan (ante 1342), este un mic edificiu mononavat, cu absidă poligonală și turn-clopotniță pe latura de vest. Atît planimetria, cît și detaliile de execuție fac evidentă prezența unor zidări familiarizate cu arhitectura gotică, pe atunci în plin proces de expansiune pe teritoriul țărilor române, în primul rînd în Transilvania (Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, București, 1970, p. 224—227; Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, București, 1979, p. 133, 183).
9. C. Auner, *Episcopia din Siret (1371—1388)*, în *Revista Catolică*, 1914; S. Reli, *Orașul Siret în vremuri de demult. Din trecutul unei vechi capitale a Moldovei*, Cernăuți, 1927, p. 32—34; C. C. Giurescu, *Tîrguri...* p. 271.
10. Potrivit ultimelor cercetări arheologice, datorate soților Lia și Adrian Bătrîna, edificiul ar fi fost înălțat în epoca lui Petru Mușat.
11. Constantin C. Giurescu și Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor*, II, București, 1976, p. 42.
12. Ne referim la faptul că, prin grija lui Petru Mușat, au fost construite cetățile Suceava, Șcheia, Neamț, Tețina, tot în timpul său fiind instalată o garnizoană domnească la Cetatea Albă.
13. N. Iorga, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*, I, București, 1928, p. 58—60.
14. M. D. Matei și Al. Andronic, *Cetatea de scaun a Sucevei*, București, 1967, p. 7, 12—20; Lucian Chițescu, *Privire asupra fortificațiilor Moldovei în sec. XIV—XVI în Muzeul Național*, I, București, 1974, p. 66—67.
15. În anul 1415, Alexandru cel Bun dăruia zugravilor Nichita și Dobre moșile a două sate pentru care trebuiau să picteze două biserici, «una din Tîrgul de Jos și alta, care va fi voia noastră, afară de bisericile din Rădăuți, sau o casă sau un pridvor». În anul 1425, zugravul Ștefan era răsplătit, «pentru dreaptă și credincioasă slujbă», cu moșile a patru sate (*Documente privind istoria României, A. Moldova, veac. XIV—XV*, vol. I, București, 1954, p. 36, 51).
16. Maria Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, București, 1969, p. 29—30.
17. N. Iorga, *Icoana românească*, în BCMI, 1933, fasc. 70, p. 7; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 394—396; a se vedea, de asemenea, Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești*, București, 1971, p. 15—16.
18. Este vorba despre săpăturile efectuate la mănăstirea Bistrița (jud. Neamț), cu ocazia lucrărilor de restaurare (1971—1977); o primă parte a rezultatelor cercetării a fost publicată de către Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna, *O locuință domnească din vremea lui Alexandru cel Bun*, în MIA, 1975, nr. 2, p. 72—80.
19. Vechea mănăstire Probota, cunoscută și sub numele de «Sf. Nicolae din Poiană», se află la cca 300 m de mănăstirea ctitorită de Petru Rareș, în 1530. Cercetările arheologice efectuate aici au fost publicate parțial de Lia și Adrian Bătrîna, *Date noi cu privire la prima ctitorie datorată lui Ștefan cel Mare: mănăstirea Probota*, în «Mitropolia Moldovei și Sucevei», 1977, nr. 7—9, p. 586—599.
20. Comparată cu sumele care se plăteau în acea vreme pentru lucrările de artă, răsplata domnească are un caracter excepțional.
21. Fragmentele de pictură murală descoperite la Probota veche au putut fi examinate de autor cu bunăvoința arheologilor Lia și Adrian Bătrîna, cărora le adresăm cuvenitele mulțumiri și pe această cale. Abia după sortarea și restaurarea tuturor fragmentelor descoperite va fi posibil un studiu monografic privitor la decorul mural al edificiului dispărut.
22. Cercetările arheologice de la ruina bisericii vechii mănăstiri Humor au fost efectuate în anii 1969—1970 de către Gh. Cantacuzino. Din nefericire, arheologul n-a înțeles importanța fragmentelor de pictură murală, păstrînd doar cîteva, de dimensiuni mai mari, celelalte fiind aruncate la groapa de moloz. Descifrăm aici o neînțelegere a operei de artă — fie și numai în stare fragmentară — ca document complex al istoriei.
23. Făcînd aceste aprecieri, avem în primul rînd în vedere epitaful lui Siluan, expus la Muzeul de Artă al R. S. României, București.
24. Sorin Ulea, *Gavril Uric, primul artist român cunoscut*, în SCIA, «Artă Plastică», 1964, nr. 2, p. 235—263. S-a subliniat, pe bună dreptate, că deși sînt de dimensiuni reduse, reprezentările evangheliștilor lui Gavril Uric beneficiază de o vigoare monumentală, calitate care reapare și în picturile murale din epoca lui Ștefan cel Mare. Luînd în considerare relațiile care există în mod obișnuit și logic între diversele domenii ale picturii — miniatură, pictură de șevalet, pictură murală — nu

creдем că sensul monumentalității putea fi descoperit de un miniaturist. Pare mai probabil că Gavril Uric el Insuși a fost influențat de pictura murală a epocii lui Alexandru cel Bun, pictură care putea fi văzută și de meșterii muraliști ai lui Ștefan cel Mare, oferindu-le un stimulator model. Mai adăugăm observația că miniaturile dintr-un evangheliar domnesc nu se aflau la îndemina tuturor, pentru a face școală.

25. O descoperire recentă care aruncă noi lumini asupra artei medievale din Moldova privește ansamblul monumental al curților boierești de la Netezi-Grumăzești (jud. Neamț). (Lia și Adrian Bătrina, comunicare la a XIV-a sesiune anuală de rapoarte arheologice, Tulcea, 21 martie 1980). Este vorba despre o locuință de mari dimensiuni, cu ziduri de piatră, alături de care s-a aflat o biserică-paraclis, de asemenea din piatră. Atribuită, verosimil, marelui boier Bratu Neteđu (sfârșitul sec. XIV) această curte boierească se adaugă mărturiilor care dovedesc că arta medievală din Moldova a ajuns la maturitate mai timpuriu decât s-a crezut îndeobște, în orice caz încă din vremea domnitorilor Petru Mușat și Alexandru cel Bun.

26. În legătură cu numărul mare de biserici de țară care se aflau în Moldova în timpul lui Alexandru cel Bun, este semnificativ documentul emis de domnitor la 11 iulie 1428, prin care închină mănăstirii Bistrița 50 biserici. De lemn — cum au fost vechile biserici descoperite prin cercetări arheologice la Rădăuți, Voroneț, Dobrovăț — sau de zid, toate aceste lăcașuri dispuneau de un inventar cât de mic de odore necesare cultului, prin aceasta participându-se la înzestrarea cu opere de artă a Moldovei.

27. Lucian Chițescu, *op. cit.*, p. 70—78.

28. Mihai Berza, *Miniaturi și manuscrise, în Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958, p. 361—371 și *Catalog*, p. 372—445; M. Berza, *Trei tetraevanghele ale lui Teodor Mărișescu în Muzeul istoric de la Moscova, în Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 589—639; Emil Lăzărescu, *Trei manuscrise moldovenești de la Muzeul de artă al R.P.R., în Cultura moldovenească*, ... p. 541—587.

29. M. A. Musicescu, *Broderia*, p. 11, 31; idem, *Portretul laic brodat în arta medievală românească*, în SCIA, 1962, nr. 1, p. 73.

30. Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în țările române*, București, 1970, p. 106 și urm., p. 152 și urm.

31. M. A. Musicescu, *Sculptura pietrelor de mormint, în Repertoriul monumentelor*, p. 241—245 și *Catalog*, p. 246—275.

32. Nicolae N. Pușcașu, *Informare asupra săpăturilor de cercetare arheologică efectuate la mănăstirea Putna în anii 1969—1970*, în BMI, 1973, nr. 4, p. 71.

33. Avem în vedere observațiile directe făcute asupra materialului arheologic pe care, din nefericire, autorul cercetărilor, Nicolae Pușcașu, nu l-a publicat nici până în prezent.

34. Bibliografie la fișa monumentului.

35. I. Bogdan, *Evangheliile de la Humor și Voroneț din 1473 și 1550*, București, 1907, p. 1—6 (extras din Anal. Acad. Rom. Mem. Secț. ist., seria II-a, tom. XXIX); *Repertoriul monumentelor*, p. 379—388.

36. Conform interpretării propuse de arheologii Lia și Adrian Bătrina (*art. cit.* la nota 19). Cercetările arheologice au demonstrat că vechea biserică a mănăstirii Probota (construită către sfârșitul secolului al XIV-lea) s-a năruit datorită alunecărilor de teren. Reconstituind lăcașul, în intenția de a adăposti mormintele părinților săi, Ștefan cel Mare s-a îngrijit să fie împodobit cu picturi murale.

37. Trebuie observat că fragmentele de pictură exterioară au fost recoltate nu numai din masa de moloz care înconjoară ruinele bisericii lui Ștefan cel Mare. Distrusă, ca și lăcașul precedent, ca urmare a alunecărilor de teren, ctitoria lui Ștefan cel Mare păstrează blocuri mari de zidărie de la absida sudică, pe a cărei latură convexă (decă la exterior) existase un decor cu figuri de sfinți. Singura figură ceva mai bine păstrată nu

permite să se vorbească cu certitudine despre contextul său original. Pare mai probabil că a făcut parte dintr-o teorie de sfinți de tipul celor care apar cu constanță în pictura exterioară din vremea lui Petru Rareș.

38. Întimplată în 8 iulie 1481, bătălia de la Rîmnic s-a încheiat cu victoria lui Ștefan cel Mare asupra rivalului său Tepeș. Consemnând evenimentul, cronicarul Grigore Ureche reține și legenda potrivit căreia oastea moldovenească a fost condusă la biruință cu ajutorul sfințului Procopie care ar fi umblat « deasupra războiului călare și înarmat ca un viteaz », fapt care l-ar fi determinat pe Ștefan cel Mare să-i închine biserica din satul Bădeuți (Milișăuți). (Grigore Ureche, *Letopiseșul țării Moldovei*, București, 1955, p. 97). Ecoul legendar consemnat de cronică este în deplină concordanță cu interesul pe care iconografia și zugravii epocii lui Ștefan cel Mare l-au acordat sfinților militari, considerați ca protectori ai armatei și aducători de victorie.

39. Cercetările arheologice au demonstrat că biserica Sf. Mihail din Războieni (jud. Neamț), ctitorită de Ștefan cel Mare în 1496, a fost înălțată deasupra unei gropi comune în care au fost depuse osemintele celor căzuți în marea bătălie din 26 iulie 1476. Reținând constatarea că groapa comună ocupă zona centrală a naosului și a absidei răsăritene, până sub masa altarului, înțelegem că pentru Ștefan cel Mare eroii căzuți în bătălia cu turcii erau asimilați martirilor din primele secole ale creștinismului, pentru că numai aceștia puteau fi înmormîntați în partea sacră a bisericii. (Gh. I. Cantacuzino, *Cercetările arheologice la biserica lui Ștefan cel Mare din Războieni*, în MIA, 1975, nr. 2, p. 63—64.)

40. Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p. 220 și urm.

41. Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 239—241 (cu arătarea controverselor prilejuite de cercetarea sistemului de boltire al bisericilor din Moldova secolelor XV—XVI); V. Drăguț, *Arta gotică*, p. 166.

42. În lucrarea lui G. Balș citim: « s-a putut caracteriza biserica moldovenească ca fiind un plan bizantin executat de mîini gotice și după principii în parte gotice ». (G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, în BCMI, 1926, nr. 43—46, p. 14).

43. O temeinică cercetare a elementelor de piatră profilată existente la monumentele epocii lui Ștefan cel Mare vezi la Mira Voicet-Dordea, *Reflexe gotice în arhitectura Moldovei*, București, 1976.

44. În mod deosebit problema decorăției monumentale a bisericilor medievale din Moldova a stat în atenția istoricului de artă spaniol J. Puig i Cadafalch, *Les périodes successives de l'influence byzantine en Occident. Premier art roman. Architecture Mudéjar. Eglises de Moldavie*, în «Mélanges Charles Diehl», II, Paris, 1930, p. 166—168.

45. Corina Nicolescu, *Decorul mănăstirii Neamț în legătură cu ceramica monumentală din Moldova în secolul al XV-lea*, în SCIA, 1955, nr. 1—2, p. 115—136; idem, *Începuturile ceramicii monumentale în Moldova*, în «Omaj lui George Oprescu», București, 1961, p. 373—394; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 290—295, 302—303, 308—309; Barbu Slătineanu, *Studii de artă populară*, București, 1972, p. 295—298, 302—308; V. Drăguț, *Ceramica monumentală din Moldova — operă de inspirată sinteză*, în MIA, 1976, nr. 1, p. 33—38.

46. I. Bogdan, *Documentele lui Ștefan cel Mare*, II, București, 1913, p. 321.

47. A. Grabar, *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art*, în «Mélanges Charles Diehl», II, Paris, 1930, republicat în *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris, 1968, p. 169—175.

48. Sorin Ulea, *Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea până la sfârșitul secolului al XVI-lea. Pictura*, în *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 350.

49. Cu privire la datarea picturilor de la Pătrăuți, pare revelatoare analiza făcută tabloului votiv de M. A. Musicescu. Ținînd seama de faptul că în tabloul votiv apar Ștefan cel Mare, Bogdan, doamna Maria Voichița și domnițele Maria și Ana, concluzia care se impune este că această imagine, împreună cu întregul ansamblu pictural, se încadrează cronologic între

iulie 1496 (mai probabil ianuarie 1497), când Bogdan a fost asociat la domnie, și înainte de 23 noiembrie 1499, când se menționează moartea Anei. (M. A. Musicescu, *Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voronețului*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 368—370. De observat că tabloul votiv existent la Pătrăuți suprapune un alt tablou votiv ce se află pe același strat de tencuială cu întreaga pictură a naosului. Înlocuirea imaginii votive pe parcursul împodobirii ctitoriei domnești trebuie pusă în legătură cu schimbarea intervenită în situația lui Bogdan, deci se poate admite că pictura de la Pătrăuți a fost executată în toamna lui 1496 și vara anului 1497.

În legătură cu repictarea tabloului votiv, este locul să remarcăm că nu împărtășim opinia lui Ion I. Solcanu care crede că motivul repictării ar fi fost martelarea de către turci a imaginii domnitorului. Greu de crezut că, în cazul unei profanări, năvălitorii s-ar fi mulțumit doar cu martelarea tabloului votiv sau (vezi mai departe nota 59) cu martelarea grilului a unor figuri de sfinți. În asemenea cazuri zgrierea cu vârful de sulită — haotică și fără selecție — a fost urmată de incendierea lăcașului, ceea ce nu se constată la nici unul dintre monumentele citate de Ion I. Solcanu (*Portretul lui Ștefan cel Mare în pictura epocii sale*, în *Cercetări istorice*, Muzeul de istorie a Moldovei, Iași, 1975, p. 89).

50. Taxiarch (gr. *taxiarchos*) — în antichitatea greacă, apoi în Bizanț, comandant de unitate militară.

51. A. Grabar, op. cit., p. 170—171.

52. A. Grabar, op. cit., p. 170. O altă biserică cu hramul Sf. Cruce, dar aparținând comunității armenesti, a mai fost construită în Suceava abia în anul 1612.

53. Cronologia ansamblurilor de pictură murală realizate în ultimul deceniu de viață a lui Ștefan cel Mare nu este pe deplin stabilită, cercetările fiind îngreunate de repictările târzii, în general din secolul al XIX-lea.

54. Până în prezent, cea mai cuprinzătoare lucrare privind cultura Moldovei din a doua jumătate a secolului al XV-lea este volumul colectiv *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, realizat sub îngrijirea lui Mihai Berza (București, 1964). Din cuprinsul volumului amintit remarcăm, pentru cunoașterea activității cărturărești propriu-zise, studiul lui Eugen Stănescu, *Cultura scrisă moldovenească în epoca lui Ștefan cel Mare*, p. 9—45. A se vedea, în cadrul aceluiași volum, și *Bibliografia istorică a epocii lui Ștefan cel Mare*, întocmită de Șerban Papacostea (p. 668—672).

55. B. P. Hasdeu, *Ștefanu cel Mare și Italia*, în *Columna lui Traianu*, IV, 1873, nr. 12, p. 225—227; N. Iorga, *Veneția în Marea Neagră*, III. *Originea legăturilor cu Ștefan cel Mare și mediul politic al dezvoltării lor*, București, 1914 (extras din *Anal. Acad. Rom.*, Mem. secț. ist... Seria II, tom. XXXVIII).

56. Trebuie respinsă ipoteza, propusă între alții de A. Grabar, că picturile de la Pătrăuți ar fi opera unui meșter grec, poate Gheorghe din Trikala-Thessalia (A. Grabar, op. cit., p. 174). Observând că piatra de mormânt a lui Gheorghe din Trikala a fost descoperită la Hirliu și că este lipsită de o indicație expresă a datei decesului, nimic nu îndreptățește stabilirea unei legături între acest personaj și picturile în discuție. Pe de altă parte, este greu de crezut că un meșter grec nu și-ar fi impus o vizibilă marcă iconografică și stilistică, ceea ce nu se poate spune despre picturile de la Pătrăuți, acestea integrându-se fără echivoc în marea familie a ansamblurilor murale din epoca lui Ștefan cel Mare.

57. Tabloul votiv de la Voroneț cuprinde următoarele personaje: Ștefan, doamna Maria Voichița, o domniță și un tânăr. Știind că biserica Sf. Gheorghe de la Voroneț a fost construită în anul 1488, când Ștefan cel Mare avea doi fiu — Alexandru și Bogdan —, știind de asemenea că Alexandru a decedat la 26 iulie 1496, M. A. Musicescu ajunge la concluzia că tabloul votiv (împreună cu picturile murale din naos și altarul lăcașului) a fost executat după această dată și în orice caz înainte de primăvara lui 1497 când Bogdan a fost asociat la tron și, prin urmare, în mod firesc ar fi fost reprezentat imediat după tatăl său. «Deci zugrăvirea Voronețului s-a terminat în lunile de toamnă ale anului 1496» (M. A. Musicescu, *Considerații*, loc. cit., p. 370).

58. Controversate ca datare, picturile bisericii Sf. Ilie — Suceava au fost executate, cu siguranță, după anul

1497, data asocierii la domnie a lui Bogdan, care apare în tabloul votiv imediat după Ștefan cel Mare. Între Bogdan și doamna Maria Voichița, tabloul votiv cuprinde încă un personaj bărbătesc cu coroană, a cărui prezență complică descifrarea ansamblului, punându-se chiar problema unei refaceri integrale târzii (Ion I. Solcanu, *Portretul lui Ștefan cel Mare*, p. 87—88). Dincolo de problemele ridicate de compoziția tabloului votiv, trebuie observat că, din punct de vedere iconografic și stilistic, picturile bisericii Sf. Ilie — Suceava se încadrează, fără echivoc, în primul grup de monumente decorate prin grija lui Ștefan cel Mare, alături de Voroneț, Pătrăuți și Milișăuți.

59. Analiza picturilor de la Sf. Ilie — Suceava face evidente mai multe intervenții: personaje refăcute integral (domnitorul interpus între Bogdan și doamna Maria în tabloul votiv), figuri de sfinți refăcute (în registrul inferior), repictări culorilor peste culorile. Dacă ultima categorie de intervenții ar putea fi atribuită secolului al XVII-lea, când monumentul a fost parțial pictat la exterior, primele două comportă o analiză mai circumstanțiată. Este un fapt binecunoscut că în evul mediu (și nu numai atunci) un ansamblu mural de mari proporții reclama participarea mai multor meșteri și ajutoare. În mod frecvent, ajutoarele executau părțile mai ușoare ale picturii, rămânând pe seama meșterului principal realizarea figurilor; în cazul picturilor realizate în tehnica frescă, deseori se întâmpla ca între fazele de lucru (a ajutorului și a meșterului) să treacă mai multe ore, destul ca între cele două straturi de preparare să nu se mai facă o bună aderență, datorită gradului diferit de umiditate. Așa se explică de ce, în multe cazuri, apar fisuri adânci între fețele unor personaje și corpul acestora. Credem că în această categorie de fapte se situează și așa-zisele intervenții ulterioare asupra figurilor de la Sf. Ilie — Suceava, intervenții pe care Ion I. Solcanu le pune pe seama unor martelări (Ion I. Solcanu, *Portretul lui Ștefan cel Mare*, p. 87).

60. De observat că unele zone ale picturii de la Sf. Ilie — Suceava (de exemplu registrul inferior din pronaos) fac evidentă prezența unui meșter mai puțin dotat, stingaci și înclinat spre reprezentări convenționale (Sorin Ulea, *Pictura*, loc. cit., p. 353).

61. Sorin Ulea, *Pictura*, loc. cit., p. 350.

62. M. A. Musicescu, *Broderia*, p. 9—11; 30—35.

63. Un studiu monografic asupra artei miniaturistilor și caligrafilor din epoca lui Ștefan cel Mare nu a fost realizat încă. Principalele lucrări de referință sînt: N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, I, București, 1934; *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958; V. Vățășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959; *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964.

64. Asupra deosebirilor de substanță care există între reprezentările iconografice narative cu episoade izolate și cu episoade dispuse în friză, în cadrul unei singure compoziții ample desfășurate, a operat o subtilă analiză M. A. Alpatov, *L'icône byzantine du Crucifiement dans la cathédrale de la Dormition à Moscou et les emprunts à Byzance dans les icônes russes*, în *L'art byzantin chez les Slaves. L'ancienne Russie. Les Slaves catholiques, II-ème Recueil dédié à la mémoire de Th. Uspensky*, I-ère partie, Paris, 1932, p. 195—211. Preludiu acest sistem de analiză, M. A. Musicescu (*Considerații*, loc. cit., p. 395—396) constată că pictura de la Voroneț (de asemenea, cea de la Pătrăuți, Milișăuți și Sf. Ilie — n.n.) este împărțită în episoade, avînd deci un caracter distinctiv, potrivit cu tendința de esențializare. Dimpotrivă, dispunerea episoadelor în friză continuă (ca la Bălinești — n.n.) are un caracter completiv, episoadele secundare fiind subordonate temei principale pe care o întregesc.

65. În căutarea unei echivalențe în cadrul picturii de epocă din țara noastră, singurul monument care ni se pare că poate fi invocat ca termen de comparație pentru eleganta picturilor de la Bălinești este ansamblul mural de curînd descoperit la biserica ortodoxă din Hălmașiu (jud. Arad).

66. De remarcat că și la biserica din Hălmașiu Viețoș sfîntului Nicolae beneficiază de o îngrijită reprezentare ca și la Bălinești.

67. Nu vom stărui aici asupra tuturor problemelor privind data construcției și a picturii bisericii din Bălinești. Vom reține în primul rând faptul că aparatul decorativ de obârșie gotică (ancadramente, soclu, nervuri etc.) este foarte bogat, situând biserica din Bălinești în grupul Hîrlău (1492), Borzești (1493–1494), Dorohoi (1495), grup de care se leagă și prin discursurile de ceramică decorate cu motive heraldice, elemente care nu mai apar la Neamț (1497) sau la Piatra Neamț (1497–1498). În această situație, pisania săpată în piatră și care indică terminarea bisericii în anul 1499 ar putea fi considerată ca întregindu-și deplină încheiere a lucrărilor, inclusiv a picturilor care, așa cum s-a mai observat (G. Balș, *Bisericele lui Ștefan cel Mare*, București, 1926, p. 137), nu au întârziat mult după zidirea lăcașului. Fără a respinge în principiu posibilitatea unei execuții ulterioare (în orice caz, înainte de 1511, anul morții logofătului Ioan Tăutu), înclinăm a crede că picturile de la Bălinești au fost executate în vara și toamna anului 1499, justificându-se astfel precizarea din pisanie că lucrările s-au terminat în luna decembrie a aceluiași an. În orice caz, avînd în vedere exigențele elementare ale cercetării istorice, trebuie respins de plano raționamentul invocat de Ion I. Solcanu în efortul său de a explica apariția la Bălinești a « dansului cu batista », în cadrul compoziției *Batjocorirea lui Hristos* — Ion I. Solcanu, *Représentations chorégraphiques de la peinture murale de Moldavie et leur place dans l'iconographie sud-est européenne (XV–XVII siècles)*, în *Revue des études sud-est européennes*, 1976, nr. 1, p. 48–52. În esență, vrînd să demonstreze că picturile de la Bălinești au fost influențate de cele de la Poganovo (1500), de unde ar fi preluat motivul « dansului cu batista », Ion I. Solcanu reinterpretează, neconvincător, lectura sgrafitului diacului Ioan, atribuit de cercetătorii anteriori anului 1494 (O. Tăfală, *Îndrumări culturale*, București, 1927, p. 26; Sorin Ulea, *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 424–425). Nu este locul să reluăm aici problema sgrafitului controversat, ceea ce ne preocupă fiind modul de considerare a relațiilor artistice. Într-adevăr, pentru Ion I. Solcanu este îndestulătoare prezența la Poganovo a unui anume motiv iconografic pentru a-l prezenta ca model pentru pictorii de la Bălinești. Cum și pe ce cale? Să nu uităm că, în istoriografia de artă, analogiile nu au dect o valoare de sugestie, nu și de explicație cauzală, pentru aceasta fiind necesare riguroase determinări de ordin istoric și artistic. Să nu se uite, de asemenea, că la 1500 Peninsula Balcanică era demult sub stăpînire otomană și că Poganovo se afla într-o zonă care încetase să mai exercite o iradiere artistică, ansamblul mural realizat acolo fiind opera unor meșteri ocazionali. Pe de altă parte, așa cum chiar Ion I. Solcanu arată (op. cit., loc. cit., p. 47) motivul « dansului cu batista » era cunoscut în pictura bizantino-balcanică încă din secolul al XIV-lea, ba mai mult, el apare în pictura bisericii domnești din Curtea de Argeș, realizată curînd după mijlocul aceluiași veac. Așa stînd lucrurile, demonstrația lui Ion I. Solcanu nu ne poate convinge, chiar dacă unele sugestii nu sînt de neglijat.
68. Menționăm că la Neamț, în gangul turnului-clopotniță, se păstrează mai multe imagini pictate pe care unii cercetători le-au pus pe seama epocii lui Ștefan cel Mare (I. D. Ștefănescu, *Le roman de Varlaam et Joasaph illustré en peinture*, în *Byzantion*, 1933, p. 347–369; idem, *Monastère de Neamțu*, 1946, p. 34; P. Comarnescu, *Îndreptor artistic al monumentelor din nordul Moldovei*, p. 229). Avînd ca temă ilustrarea romanului religios « Varlaam și Ioasaf », imaginile amintite conțin episoade cu grupuri de luptători a căror prezență a fost interpretată ca o aluzie la luptele și eroismul din epoca lui Ștefan cel Mare. Grav afectate de repic-tările din secolul trecut, aceste picturi nu permit, în starea în care se află, o analiză științifică, scutită de riscul falselor interpretări, fiind necesară în prealabil o minuțioasă curățire și restaurare. Ne îngăduim, totuși, să credem că este vorba despre picturi mai tîrzii, poate din epoca lui Petru Rareș.
69. Este necesar să amintim totuși faptul că importante lucrări de artă din epoca lui Ștefan cel Mare se păstrează azi în diverse muzee și colecții europene, la Moscova, Leningrad, Munkács, Cetinje, Viena, München, Lwow, Athos etc.
70. O. Tăfală, *Le trésor byzantin et roumain du monastère de Putna*, I–II, Paris, 1925; M. A. Musicescu, *Muzeul mănăstirii Putna*, București, 1967.
71. M. A. Musicescu, *Broderia*, p. 12–13, 36.
72. Construită de Ștefan cel Mare în anul 1495, biserica Sf. Nicolae din Dorohoi a fost pictată abia în anul 1522–1525, în acest sens fiind revelatoare analiza tabloului de votiv (Sorin Ulea, *Datorea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae — Dorohoi*, în *SCIA*, 1964, nr. 1, p. 69–79).
73. N. Iorga, *Byzance après Byzance*, București, 1971, p. 136–137; Manole Neagoe, *Neagoe Basarab*, București 1971, p. 96–102.
74. *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, București, 1970; N. Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, I, București, 1941, p. 42–45; N. Iorga, *Istoria literaturii române*, București, 1925, I, p. 140–150; D. Russo, *Studii bizantino-române*, București, 1907; idem, *Studii și critice*, București, 1910; Dan Zamfirescu, *Neagoe Basarab și învățăturile către fiul său Teodosie*, București, 1973.
75. Figura lui Petru Rareș și rolul său în istoria națională au făcut, de curînd, obiectul unei bogate monografii realizată de un colectiv sub coordonarea lui Leon Șimanschi (*Petru Rareș*, București, 1978).
76. G. Balș, *Bisericele și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea (1527–1582)*, București, 1928, p. 6, 16, 230 și urm.
77. O prezentare amănunțită a problemelor privind pictura murală exterioară în spațiul european medieval am încercat în studiul nostru: *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*, în *SCIA*, 1965, nr. 1, p. 75–83.
78. A fost amintit mai sus (nota 15) documentul din care rezultă preocuparea lui Alexandru cel Bun de a decora cu picturi murale un pridvor.
79. Vasile Drăguț, *O pictură murală exterioară regăsită la Bala*, în *MIA*, 1975, nr. 1, p. 59–60.
80. Cf. mai sus, notele 19, 21, 36, 37.
81. Cornișa turlei, ca și cornișa corpului bisericii Sf. Gheorghe de la Voroneț păstrează fragmente dintr-o friză decorativă (un vrei floral cu șerpuire ritmică) ce datează cu certitudine din epoca lui Ștefan cel Mare (Oreste Luția, *Legenda Sf. Ioan cel Nou de la Suceava în frescele de la Voroneț, în Codrul Cosminului*, I, 1924, Cernăuți, p. 283–284).
82. I. D. Ștefănescu, *Monastère de Neamțu*, în « Prinos închinat I. P. S. Nicodim patriarhul României », București, 1946, p. 258; Șt. Balș și C. Nicolescu, *Mănăstirea Neamț*, București, 1958, p. 72. Bazîndu-se pe argumente de ordin stilistic, Sorin Ulea apreciază că picturile în discuție datează de la mijlocul secolului al XVI-lea (Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I, în *SCIA*, 1963, nr. 1, p. 61, nota 1).
83. Avem în vedere fragmentul de pictură reprezentînd un personaj în picioare de pe fațada absidei sudice.
84. D. Năstase, *Ideea imperială și țările române. Geneză și evoluția ei în raport cu vechea artă românească*, Atena, 1972, p. 24–25.
85. Pentru numeroasele și contradictoriile teorii privind fenomenul picturilor murale exterioare din Moldova, a se vedea Sorin Ulea, op. cit., loc. cit., p. 57–62; de asemenea, V. Drăguț, *Picturi murale exterioare*, loc. cit., p. 75–83.
86. Faptul că o ctitorie domnească a rămas nedecorată mai multă vreme nu trebuie să surprindă; ctitoriile lui Ștefan cel Mare de la Borzești, Războieni și Piatra Neamț au rămas fără un decor pictat pînă în prezent.
87. A. Grabar, *Un cycle des « Capitales » chrétiennes dans l'art moldave du XVI^e siècle*, în *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 1972, Viena, p. 125–130.
88. Păstrînd cu strictețe în naos schema iconografică tradițională din Moldova, meșterul principal de la Dobrovăț își trădează formația de pictor în mediul artistic autohton. Familiarizați cu arhitectura locală, pictorii Dobrovățului au reprezentat biserici cu acoperișuri țugulate și compartimentate, cum erau într-adevăr cele din Moldova timpului, dar semnificativ este și decorarea fatadelor cu un brîu median, ca în Țara Românească. Mai trebuie remarcat că, prin carac-

terul lor monastic, picturile de la Dobrovăț găsesc un apropiat precedent în ansamblul mural din paraclisul bolniței mănăstirii Bistrița—Vilcea. Știind că în primul sfert al secolului al XVI-lea, datorită politicii lor de protectorat spiritual a creștinilor căzuți sub jugul otoman, Radu cel Mare și Neagoe Basarab asiguraseră Țării Românești un loc de frunte în viața culturală a întregului orient ortodox, nu pot să surprindă confluențele artistice din acest spațiu.

89. Executate în anul 1897 de pictorul Juan Alpar (Alexandru Paraschivescu), fotografiile amintite se află la Cabinetul de stampe al Academiei R. S. România (cotele 7517—7522).

90. Alegînd Probota ca loc de îngropăciune pentru sine și familia sa, Petru Rareș restabilește legătura cu actul pios al tatălui său, Ștefan cel Mare, care așezase aici mormintele părinților săi, Bogdan al II-lea și Oltea (Lia și Adrian Bătrîna, *Date noi cu privire la prima ctitorie datorată lui Ștefan cel Mare: mănăstirea Probota, în «Mitropolia Moldovei și Sucevei», 1977, nr. 7—9, p. 586—599.*

91. În legătură cu aspectul virulent pe care l-a luat în Moldova lupta împotriva Reformei, a se vedea Șerban Papacostea, *Moldova în epoca reformei. Contribuții la istoria societății moldovenești în veacul al XVI-lea, în Studii—revistă de istorie, 1958, nr. 4, p. 62—75. Ideea că la elaborarea programului iconografic al picturii exterioare au fost luate în considerare și elemente antireformiste apare și la Irineu Crăciunaș, Bisericele cu pictură exterioară din Moldova, III, în «Mitropolia Moldovei și Sucevei», 1970, nr. 9—10, p. 513—520.*

92. Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic*, p. 162—165.

93. Așa cum se poate deduce din marele număr de danii făcute de domnii români mănăstirilor de la Athos, circulația meșterilor noștri la Muntele Athos trebuie să fi fost foarte activă, favorizînd confluențele artistice. (T. Bodogae, *Ajutoarele românești pentru mănăstirile din Muntele Athos*, Sibiu, 1940; Virgil Cîndea, C. Simionescu, *Die Bezeichnung der Rumänen zum Berge Athos*, București, 1979).

94. Este locul să amintim că cele mai vechi reprezentări cunoscute ale Judecării de apoi în pictura medievală românească se găsesc în Transilvania, la bisericile Sîntă Marie—Orlea (1311), Streisengeorgiu (1313—1314) și Leșnic (cître 1400).

95. *Ana cu Maria prunc decorează cupola de vest a pronaosului, în timp ce pe cupola de est apare Maria orantă cu pruncul (Blachernitissa).*

96. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 833.

97. Veniamin Ciobanu, *Apărător al moștenirii lui Ștefan cel Mare, în Petru Rareș*, București, 1978, p. 109—134.

98. Nicolae Grigoraș, *Precursor al lui Mihai Viteazul, în Petru Rareș*, București, 1978, p. 85—107; Ștefan Andreescu, *Restitutia Daciae*, București, 1980, p. 76 și urm.

99. Cărturarul rus Ivan Peresvetov, după ce a călătorit prin mai multe țări europene, slujind la curțile mai multor capete încoronate, a poposit cinci luni (în 1537—1538) la Suceava, cunoscîndu-l îndeaproape pe Petru Rareș. Vorbind despre domnul Moldovei, Peresvetov îl prezintă ca pe un «filosof și doctor înțelept», ca pe un cărmuitor energic, capabil să îndrepte moravurile și să întărească țara împotriva dușmanilor din lăuntru și din afară (Ivan Peresvetov, *Jaiba cea mare, în Călători străini despre țările române*, I, București, 1968, p. 452—463).

100. Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic*, p. 251.

101. Miltos Garidis, *La représentation des «notions» dans la peinture postbyzantine*, în *Byzantion*, XXXIX, 1969, p. 98—99.

102. Despre importanța Vieții sf. Nicolae și semnificația ei în pictura exterioară din Moldova am tratat pe larg în lucrarea noastră *Humor*, București, 1973, p. 39—40, nota 67.

103. Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du nord*, Paris, 1930, p. 239; A. Grabar, *Un graffiti slave sur la*

façade d'une église de Bukovine, în *Revue des études slaves*, Paris, 1947, XXIII, p. 90; Vasile Grecu, *Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei, în Byzantion*, 1924, p. 287—288; O. Tafrali, *Le siège de Constantinople dans les fresques des églises de Bukovine*, în *Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger*, II, Paris, 1924, p. 456—461; Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic*, p. 257—259; Sorin Ulea, *Originea și semnificația*, loc. cit., p. 71—75.

104. O restaurare atentă va mai putea recupera încă multe picturi acoperite în prezent cu var sau foarte înnegrite de fumul de la luminări.

105. Aceste observații au fost făcute cu ocazia lucrărilor de restaurare a picturilor murale de la Humor (1971—1976) și comunicate prima oară în cadrul unei reuniuni științifice de Maria Mocanu și Casian Labin (1975).

106. Principala modificare constă în faptul că la Moldovița Arborele lui Ieseu se află pe fațada sudică, lângă Imnul acatist, în locul Vieții sfîntului Nicolae care a trecut pe peretele nordic.

107. Vasile Drăguț, *Picturile murale de la Medias: o importantă recuperare pentru istoria artei transilvănene*, în *MIA*, 1976, nr. 2, p. 18—19.

108. Nu este locul să expunem aici argumentele în baza cărora nu sîntem de acord cu părerile prezentate de Ion I. Solcanu în articolul său *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbore*, I, *Pictura interioară, în Anuarul Institutului de istorie și arheologie, «A. D. Xenopol», XII, 1975, p. 35—53. Ca și în alte articole ale aceluiași autor (vezi mai sus nota 49), se acordă o importanță unilaterală refacerilor de pictură, fără să se considere nici un moment problemele de stil care pot proba dacă refacerile sînt tîrzii sau imediate, aparținînd fazei originale de execuție. În același timp, autorul nu explică de ce distrugerile turcilor s-au limitat la cîteva figuri, știut fiind că, în caz de profanare, măsura se pierde cu ușurință. Dar cea mai grea problemă este aceea a configurațiilor stilistice de epocă. Într-adevăr, o datare a picturilor de la Arbore în anii 1503—1504, cum propune Ion I. Solcanu, le-ar situa în flagrantă contradicție cu întregul grup de monumente din epoca lui Ștefan cel Mare atît din punct de vedere stilistic, cît și iconografic.*

109. Lucrările de consolidare-restaurare efectuate (în anii 1973—1974) la bolta naosului de către Tatiana Pogonat au permis o minuțioasă cercetare a picturilor la Arbore. Mulțumim și pe această cale restauratorilor pentru materialul documentar pus la dispoziție.

110. Tehnica picturală este mixtă: frescă cu reveniri ulterioare, folosindu-se ca liant caseinatul de calciu.

111. Profesor la Istituto Centrale del Restauro—Roma, Paolo Mora a vizitat biserica Arbore în anii 1969, 1971 și 1973, ca membru în misiunea specială UNESCO pentru restaurarea picturilor murale din Moldova.

112. Paul Philippot, *Die Wandmalerei*, Viena—München, 1972, p. 60.

113. Tatiana Pogonat, *Restaurarea picturilor murale din paraclisul mănăstirii Bistrița—Neamț*, în *MIA*, 1976, nr. 1, p. 86—89. Curățite de var și restaurate în anii 1974—1975, picturile de la Bistrița se alătură importantului fond de ansambluri murale din epoca lui Petru Rareș.

114. Pridvorul închis al bisericii Voroneț a fost adăugat prin grija mitropolitului Grigorie Roșca (în 1546), ca primă lucrare înainte de împodobirea monumentului cu picturi murale pe fațade (1547).

115. O. Luția, op. cit., loc. cit., p. 295—307; P. Comarnescu, *Îndreptar artistic*, p. 162, 166.

116. Paul Henry, *Folklore et iconographie religieuse. Contribution à l'étude de la peinture moldave*, extras din «Bibliothèque de l'Institut français des Hautes études en Roumanie», 1927, București (1928); N. Carotjan, *Zapisul lui Adam*, în *Artă și tehnică grafică*, 1938, nr. 3.

117. Ștefan Andreescu, *Restitutio Daciae*, București, 1980, p. 123—186.

118. În acest sens este lămuritoare inscripția pictată, într-o elegantă scriere, situată deasupra ușii dintre pronaos și naos: «această tindă a împodobit-o și a aurit-o Teofan, arhiepiscopul Moldovei la anul 7058 (1550), luna Iulie 2; vecinica lui pomenire». (O. Luția, *op. cit.*, p. 289; cu lămuriri asupra împrejurărilor în care Teofan a săvârșit actul său ctitoricesc). P. Comanescu (*op. cit.*, p. 188—190) este de părere că picturile din pronaosul Voronețului datează din epoca lui Ștefan cel Mare.
119. Ștefan Meteș, *Zugravii bisericilor române*, în «Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice — Secția pentru Transilvania», 1926—1928, Cluj (1929), p. 48.
120. *Idem*, p. 47—48.
121. Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Rîșca*, în SCIA, 1963, nr. 2, p. 433—437.
122. Ștefan Meteș, *op. cit.*, p. 15.
123. V. Căndea și C. Simionescu, *Die Beziehung der Rumänen zum Berge Athos*, București, 1979 (Zographou, Docheiariou, Karakallou); T. Bodogae, *Ajutoarele românești pentru mănăstirile din Muntele Athos*, Sibiu, 1940, p. 136.
124. T. Bodogae, *op. cit. Mănăstirea Dochiariu*.
125. N. Iorga, *Istoria bisericii românești*, I, București, 1928, p. 159—162.
126. Scarlat Porcescu, *Biserica episcopală din Roman*, București, 1970, p. 9; *Monumente istorice bisericești din Mitropolia Moldovei și Sucevei*, Iași, 1974, p. 212.
127. Dealtfel N. Iorga îl consideră pe Macarie ctitor al mănăstirii Rîșca (*op. cit.*, p. 163); vezi și G. Balș, *Bisericele moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1928, p. 76—78.
128. Se știe că una dintre legile de bază ale unei picturi murale este punerea în valoare a formelor arhitectonice-suport. Cu o flagrantă inabilitate, Stamatello Cotronas a așezat *Școala lui Ioan Sinaitul* pe absida sudică, astfel că diagonală dreaptă a scării anulează în mare parte expresia volumului curb. La dezechilibrarea ansamblului contribuie și introducerea în compoziția Scării a unor scene din *Viața sf. Antonie*.
129. Încă nepublicate, cercetările de la casa domnească de la Bistrița (sec. XVI) au fost efectuate de arheologii Lia și Adrian Bătrîna (1975—1976), cu prilejul restaurării edificiului. Au fost descoperite numeroase fragmente de pictură murală cu caracter decorativ-floral, unele încă fixate de perete, altele căzute în masa de moloz.
130. *Cronica* lui Azarie relatează că «Alexandru Lăpușneanu au început să zidească o mănăstire foarte mare, și într-însa un lăcaș... o biserică așa de împodobită cu frumuseți încît, dacă Dumnezeu însuși ar vrea să trăiască într-o zidire făcută de mîini omenești, în această ar trăi, și au numit-o Slatina» (I. Bogdan, *Letopisețul lui Azarie*, în «Anal. Acad. Rom.», Mem. Sect. ist., XXXI, p. 203), p. 203; Corina Nicolescu, *Mănăstirea Slatina*, București, 1966.
131. Prima mărturie care ni se păstrează cu privire la pătrunderea marelui iconostas în Moldova este crucifixul iconostasului de la Humor, dăruit de mitropolitul Gheorghe Movilă în anul 1590.
132. M. Kogălniceanu, *Cronicele României sau Letopiseșele Moldaviei și Valahiei*, I, București, 1872, p. 436.
133. Ion Istudor, *Considerațiuni tehnice asupra lucrărilor de restaurare a picturii de la Galata*, în BMI, 1970, nr. 3, p. 57—60.
134. Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, p. 257.
135. Avem în vedere apariția celor două pridvoare deschise cu forme muntenești, sporirea numărului de ferestre, cultivarea formelor elegante cu tendință de verticalitate ce anunță apropiatul monument de excepție de la Dragomirna.
136. Victor Brătulescu, *Pictura Suceviței și datarea ei*, în «Mitropolia Moldovei și Sucevei», 1964, nr. 5—6, p. 218.
137. Al. Efremov, *Ioan și Sofronie, zugravii mănăstirii Sucevița — pictori de icoane*, în *Revista Muzeelor*, 1968, nr. 6.
138. N. Iorga, *Istoria românilor în chipuri și icoane*, III, București, 1906, p. 62—63.
139. Răzvan Theodorescu, *Itinerarii medievale*, București, 1979, p. 155 și urm.
140. Ioana Grigorescu, *Cercetări la biserica mănăstirii Secu și propuneri de reconstituire*, în BMI, 1972, nr. 1, p. 32—33.
141. G. Popescu-Vilcea, *Anastasie Crimca*, București, 1972; *idem*, *Școala miniaturistică de la Dragomirna*, în «Biserica Ortodoxă Română», 1968, nr. 3—4, 7—8, 9—10, 11—12; 1969, nr. 1—2.
142. N. Iorga, *Două manuscrise înstrăinate ale lui Anastasie Crimcovic*, în *Revista istorică*, 1933.
143. O impresionantă prezentare a răspîndirii operelor de artă românească în lume ca urmare a generoasei ajutorări a popoarelor aflate sub stăpînire străină, la Virgil Căndea, *Valori culturale românești peste hotare*, București, 1967.
144. N. Iorga, *Byzance après Byzance. (Continuation de l'Histoire de la vie byzantine)*, București, 1935; reeditare în limba franceză, București, 1971, traducere în limba română, București, 1972.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, în BCMI, București, 1926.
- G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, în BCMI, București, 1928.
- G. Balș, *Maica Domnului Îndurătoare*, București, 1930.
- G. Balș, *Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933.
- Șt. Balș și C. Nicolescu, *Mănăstirea Moldovița*, București, 1958.
- Șt. Balș și C. Nicolescu, *Mănăstirea Neamț*, București, 1958.
- M. Berza și M. A. Musicescu, *Mănăstirea Sucevița*, București, 1958.
- Mihai Berza (sub redacția), *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964.
- J. Puig i Cadafalch, *Les églises de la Moldavie. Contribution à l'étude de l'origine de leur forme decorative*, în BSHAR, XI, 1924, p. 76—89.
- Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei*, București, 1961.
- Charles Diehl, *Impressions de Roumanie*, în *Revue de deux Mondes*, 15 iunie 1924, p. 839—840.
- Vasile Drăguț, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, București, 1969.
- Vasile Drăguț, *Pictura veche*, în vol. *Pictura românească în imagini*, București, 1970.
- Vasile Drăguț, *Humor*, București, 1973.
- ** *Églises peintes de la Moldavie* (prefață de André Grabar, introducere de G. Oprescu), „collection UNESCO de l'art mondial”, Paris, New York, 1962.
- H. Focillon, J. Strzykowski, N. Iorga, G. Balș, *Fresques des églises roumaines*, în *Arcades*, 1947, nr. 3—4, p. 49—64, 115—119.
- André Grabar, *L'origine de façades peintes des églises moldaves*, în *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1933, p. 365—383.
- André Grabar, *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art*, în *Mélanges offerts à Charles Diehl*, II, 1935.
- André Grabar, *Un cycle des „Capitales” chrétiennes dans l'art Moldave du XVI-e siècle*, în *Jahrbuch der Österreichische Byzantinische-Institut*, XXI, 1972, p. 125—130.
- André Grabar, *Die mittel-alterliche Kunst Osteuropas*, Baden-Baden, 1968.
- Vasile Grecu, *Eine Belagerung Konstantinopels in den rumänischen Kirchenmalerei*, în *Byzantion*, I, 1924, p. 273—289.
- Paul Henry, *L'originalité des peintures bukoviniennes dans l'application des principes byzantins*, în *Byzantion*, I, 1924, p. 291—303.
- Paul Henry, *Folklore et iconographie religieuse. Contribution à l'étude de la peinture moldave*, București, 1928.
- Paul Henry, *Quelques mots sur la représentation de l'Hymne akathiste dans la peinture murale extérieure de Bukovine*, Institut français de Hautes Etudes en Roumanie, București, 1928.
- Paul Henry, *L'arbre de Jessé dans les églises de Bukovine*, Institut français de Hautes Etudes en Roumanie, București, 1928.
- Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du nord des origines à la fin du XVI-e siècles. Architecture et peinture*, Paris, 1930.
- Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I—II, București, 1963, 1965.

**. *Istoria artelor plastice în România*, I—II, București, 1968, 1970.

Ion Istudor și Ion Balș, *Contribuții la cunoașterea materialelor folosite în pictura murală exterioară a bisericilor din secolul al XVI-lea din Bucovina și la unele probleme de tehnică*, în *Revista muzeelor*, 1968, nr. 6, p. 491—497.

Oreste Luția, *Legenda Sf. Ioan cel Nou de la Suceava în frescele de la Voroneț*, în *Codrul Cosminului*, I, 1924, p. 279—354.

M. A. Musicescu și Sorin Ulea, *Voroneț*, București, 1968.

Wladyslaw Podlacha, *Malowidła science w cerkwiac Bukowiny*, Lemberg (Lwow), 1912.

Wladyslaw Podlacha, *Wandmalereien in der griechisch-orientalischen Kirchen in der Bukowina*, în *Bulletin de la Société polonaise pour l'avancement des sciences*, 1912, p. 37—51.

Wladyslaw Podlacha, *Picturile murale din bisericile din Bucovina*, în *Junimea literară*, 1927, p. 206—217.

G. Popescu-Vilcea, *Miniatura românească*, București, 1982.

**. *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958.

Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974.

I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*, Paris, 1928.

I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Nouvelles recherches*, Paris, 1929.

Josef Strzygowski, *Comori de artă din Bucovina*, în *BCMI*, VI, 1913, p. 128—131.

Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I—II, în *SCIA*, 1963, nr. 1, p. 57—91 și 1972, „*Arta plastică*”, nr. 1, p. 37—73.

Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959.

Virgil Vătășianu, *Pictura murală din nordul Moldovei*, București, 1974.

SCURTĂ PRIVIRE ASUPRA PRINCIPALELOR MONUMENTE

ARBORE (sat, comună, jud. Suceava). Biserica *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul* a fost construită de către pîrcălabul Luca Arbore, în anul 1503 (2 aprilie-29 august), ca paraclis al curții sale. Monument reprezentativ al epocii lui Ștefan cel Mare, cu o siluetă arhitectonică de o rafinată eleganță, seamănă pînă la identitate cu ctitoria domnească de la Reusenii (1503—1504), pîrînd a fi vorba despre opera aceluiași atelier de constructori. Prezintă o dispoziție planimetrică mixtă: dreptunghiulară la exterior, iar la interior trecerea spre planul triconc este realizată prin practicarea, în grosimea zidurilor laterale ale naosului, a două nișe în chip de abside. Spre răsărit este prevăzută cu o absidă adîncă (semicirculară la exterior și la interior), destinată altarului, iar pe latura de vest, la exterior, se află o amplă nișă menită să adăpostească masa pomenilor, soluție caracteristică pe care o mai regăsim doar la biserica din Reusenii. Sistemul de boltire este cel obișnuit în Moldova timpului. În naos: calotă semisferică înălțată pe arce diagonale etajate deasupra arcelor mari; în pronaos: calotă semisferică susținută de arce etajate paralele.

În pronaos se află mormîntul ctitorului (+1523), adăpostit de un arcosoliu de piatră, cel mai important monument funerar de stil gotic din Moldova (executat în 1503).

Ansamblul de pictură murală care decorează interiorul și fațadele monumentului a fost realizat în anul 1541 de către o echipă de zugravi în frunte cu Dragoș Coman din Iași.

Bibliografie:

G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 111—118; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 127—131; Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic*, p. 93—94, 161—162, 274—280, 325—327; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii*, I, p. 247—248; V. Drăguț, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, București, 1969.

BAIA (sat, comună, jud. Suceava). Vechi centru economic, existent ca oraș încă în sec. XIII, cînd aici ființau mine și ateliere metalurgice, Baia a dobîndit în sec. XIV calitatea de capitală a Moldovei, aici rezidînd mai mulți domnitori din familia lui Dragoș. Din epoca medievală se păstrează mai multe monumente,

unele de reală importanță atît pentru istoria arhitecturii, cît și pentru istoria picturii murale.

Catedrala catolică, azi în stare de ruină consolidată, a fost înălțată în anul 1410, prin grija doamnei Margareta care a fost înmormîntată aici. De stil gotic, cu o singură navă, cu absidă poligonală și turn-clopotniță pe latura vestică, ea este încadrată de două capele dreptunghiulare, în fapt reamenajări ale extremităților plănuitelor nave laterale la a căror construcție s-a renunțat. Pe latura sudică a turnului se mai păstrează fragmente dintr-o compoziție pictată care îl reprezintă pe sf. Cristofor, aceasta fiind cea mai veche pictură exterioară păstrată în Moldova. Din această biserică provin două pietre de mormînt (Richter, 1444 și Procop Iskra, 1467?), azi păstrate la Muzeul de Artă al R. S. România, care, prin decorație (o cruce centrală) și prin inscripțiile cu caractere gotice, vădesc confluente artistice cu Polonia.

Biserica Sf. Gheorghe — zisă Albă — este atribuită lui Ștefan cel Mare care ar fi ridicat-o după victoria repurtată asupra lui Matei Corvin (1467). În forma actuală, ea prezintă caracteristicile unui monument al secolului XVII: este de plan mixt, cu turlă pe naos, cu abside practicate în grosimea zidurilor laterale și întărită cu mici rezalituri. De remarcat că la construcția acestui edificiu au fost refolosite pietre cu profile gotice ce par să provină de la un vechi lăcaș de cult, databil în secolul XIII.

Biserica Adormirea Maicii Domnului, ctitorită de Petru Rareș în 1532, reia, cu mici modificări, arhitectura bisericii din Părhăuți. De plan mixt, fără turlă, biserica are pe latura vestică un pridvor închis, supraînălțat de un foișor-clopotniță. Monumentul mai păstrează importante fragmente de picturi murale interioare și exterioare (pe fațada sudică: *Asediul Constantinopolului*). Databile în anii 1535—1538, aceste picturi au fost atribuite aceluiași atelier care a executat și decorul mural al bisericii Humor.

Bibliografie:

C. C. Giurescu, *Tîrguri sau orașe și cetăți moldovenești*, București, 1967, p. 182—195; Al. Lapedatu

și N. Ghika-Budești, *Antichitățile de la Baia*, în BCMI, 1909, p. 53—72; R. Teodoru, *Vechile biserici din Baia*, în SCIA, seria «Artă plastică», 1973, nr. 1; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, I, indice; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii*, I, II, indice; Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic*, indice.

BĂLINEȘTI (sat, com. Grămești, jud. Suceava). Biserica Sf. Nicolae a fost construită de logofătul Ioan Tăutu, ca necropolă de familie și paraclis al curților sale care se aflau în vecinătate. Ctitorită ante 1493, dar terminată (conform pisaniei) în 1499, biserica din Bălinești se înfățișează ca un edificiu impozant prin volumele arhitectonice robuste și deosebit de prețioase ca decorație. De plan dreptunghiular, fără abside laterale, ea este prevăzută pe latura de răsărit cu obișnuita absidă a altarului, semicirculară la interior și poligonală la exterior. Pe latura de vest, pronaosul este amplificat de o absidă cu trei laturi, dispoziție foarte rară care se regăsește doar la unele biserici de lemn, la câteva biserici gotice din Transilvania (Țigău, Moldovenești), de asemeni a existat la biserica din Orheiul Vechi. Boltirea este în semicilindru, cu dublouri, bolțile înalte asigurând un spațiu interior foarte generos. Pe latura sudică a pronaosului, protejind intrarea în biserică, se află un turn-clopotniță al cărui parter, cu arcade pe stâlpi, este tratat ca un pridvor deschis. Pridvorul este ocolit pe trei laturi de o balustradă din piatră bogat împodobită cu reliefuri de stil gotic flamboyant. Gotică este și boltirea pridvorului, pe nervuri profilate. Întreaga construcție a fost executată din piatră brută și cărămidă, cu numeroase elemente de piatră profilată în stil gotic (soclu, ancadrame de ferestre, portale, balustrade, nervuri). Decorația originală a fațadelor constă din registre de firide și ocnițe, iar sub cornișe se află un brâu cu discuri din ceramică ornamentate cu motive heraldice, smălțuite în verde, galben, ocru, castaniu. Pictura interioară, deosebit de valoroasă, a fost realizată ante 1499, fiind opera unui atelier condus de Gavril Ieromonah, unul dintre cei mai mari pictori români din epoca medievală. În general, pictura de la Bălinești se caracterizează prin noblețea compozițiilor, prin suplețea desenului, prin rafinamentul armoniilor cromatice, prin siluetele elegante și expresive ale personajelor. Din tabloul votiv se distinge portretul ctitorului, prin tratarea robustă, de un viu realism. Pe fațade se păstrează fragmente de pictură murală executată în epoca lui Petru Rareș, când întreg monumentul fusese pictat la exterior, potrivit modei de atunci. În biserică se află mai multe pietre de mormânt decorate cu ornamente vegetale stilizate, în relief plat, și încadrate cu inscripții: logofătul Ioan Tăutu și copiii acestuia Petru (+ 1494), Teodor (+ 1494), Vasilica (+ 1495) și Magda (+ 1500), cneaghina Maria (+ 1499), de asemenea Anghelina Tăutu (+ 1617).

Bibliografie:

N. Ghika-Budești, *Biserica logofătului Tăutu din Bălinești*, în BCMI, IV, 1911, p. 200—211; G. Baly, *Biserica lui Ștefan cel Mare*, p. 133—139; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 127—131; 177—179; Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic*, p. 99—100; 230—237; 322—325; Sorin Ulea, *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești*. Introducere în studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare, în vol. *Cultura moldovenească din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 419—461; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii*, I, p. 228—230; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, I, p. 629—632, 824—830; Corina Popa, *Bălinești, București*, 1982.

BISTRIȚA (sat Bistrița, com. Vișoara, jud. Neamț), mănăstirea a fost construită de Alexandru cel Bun, ante 1407. Recentele lucrări de restaurare au pus în evidență fundațiile construcțiilor dispărute, între care o biserică și o reședință domnească, ambele bogat decorate cu picturi murale și ceramică smălțuită. De timpuriu, mănăstirea Bistrița a devenit un important centru de cultură și artă, ilustrat prin caligrafii, miniaturi și cronicari. În 1498, Ștefan cel Mare a zidit, pe latura nordică, turnul-clopotniță cu paraclis; ulterior, pe latura de vest, Petru Rareș a construit o casă domnească ale cărei încăperi erau decorate cu picturi murale. În 1554, Alexandru Lăpușeanu a reconstruit integral biserica, amplu edificiu de plan triconc cu turlă pe naos, prevăzut cu cameră a mormintelor și pridvor. Tot atunci, în paraclis a fost realizat un valoros ansamblu de picturi murale. Casa domnească adăpostește azi o colecție de icoane și lucrări de artă decorativă, de asemeni materiale provenind din mormintele lui Alexandru cel Bun și al doamnei sale Ana. Întregul ansamblu este protejat de o incintă cu ziduri înalte, prevăzute cu drum de strajă (parțial restaurat) și turn de poartă.

Bibliografie:

G. Baly, *Biserica din veacul XVI*, p. 120—130; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 161—163; Răzvan Theodorescu, *Mănăstirea Bistrița*, București, 1966; Lia Bătrina și Adrian Bătrina, *O locuință domnească din vremea lui Alexandru cel Bun*, în *Monumente istorice și de artă*, 1975, nr. 2, p. 72—80.

BOTOȘANI (municipiu, jud. Botoșani). Important centru cultural și artistic din Moldova de nord. Din epoca la care se referă prezenta lucrare datează biserica Sf. Nicolae — Popăuți, însemnată ctitorie a lui Ștefan cel Mare (1496). Avînd o foarte elegantă siluetă arhitectonică, prezintă un plan caracteristic pentru bisericile de oraș: naos triconc, cu turlă înaltă, și pronaos supralărgit. Turla, cu secțiunea dodecagonală, are o dublă bază stelată, iar sistemul de boltire al naosului este cel obișnuit moldovenesc, cu arce diagonale etajate. Pronaosul este acoperit de o largă boltă semisferică, pe intradosul căreia nervuri gotice profilate desenează o cruce și o stea în patru colțuri. La decorația fațadelor participă deopotrivă materialele de construcție (piatră, piatră profilată, cărămidă), elementele de modenatură arhitectonică (canaturi, firide, ocnițe) și ceramica monumentală (discuri smălțuite, cărămidă smălțuită). În decorul fațadelor.

un rol special revine elementelor de proveniență gotică: contraforturi, soclu de piatră profilată, chenare de uși și de ferestre. Ansamblul de picturi murale care decorează interiorul edificiului a avut de suferit de pe urma suprimării zidului despărțitor dintre pronaos și naos, de asemeni din cauza unor lungi perioade de neglijare. Datînd din ultimii ani ai secolului al XV-lea, picturile bisericii Sf. Nicolae — Popăuți din Botoșani se individualizează prin alese calități artistice. Cultivînd tradițiile stilului bizantin-paleolog, aceste picturi se impun atenției prin sobrietatea expresiei, prin sensul solemn al reprezentărilor. Lîngă biserică se află un frumos turn-clopotniță (1496—1497), construit din piatră brută și din piatră fălțuită, cu elemente de profilatură de stil gotic. Acest turn prezintă particularitatea trecerii de la planul pătrat al parterului, la planul octogonal al primului etaj și apoi revenirea la planul pătrat pentru camera clopotelor.

Din secolul al XVI-lea, în Botoșani se mai păstrează două monumente foarte prețioase înălțate prin rîvna doamnei Elena, soția lui Petru Rareș: biserica Sf. Gheorghe (1551) și biserica Adormirii Maicii Domnului (1552).

Bibliografie:

Artur Gorovei, *Monografia orașului Botoșani*, Botoșani, 1926; C. C. Giurescu, *Tîrguri sau orașe și cetăți moldovenești*, București, 1967, p. 195—197; G. Balș, *Bisericele lui Ștefan cel Mare*, p. 42—47, 153—154; G. Balș, *Bisericele din veacul XVI*, p. 103—109; 115—120; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 221—225; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, I, indice; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii*, I, indice; *Istoria artelor plastice*, I, p. 324—325, 358—359.

COȘULA (satul Coșula, com. Copalău, jud. Botoșani), mănăstirea a fost zidită în anul 1535 de către marele vistiernic Mateiaș, unul dintre principalii dregători ai lui Petru Rareș. Din vechiul ansamblu monastic se păstrează doar biserica, frumos edificiu de plan triconc, cu turlă pe naos. Picturile interioare (1537—1538) se individualizează prin calitatea desenului și noblețea tipologiei; cromatic ele sînt afectate de retușurile din secolul al XIX-lea. Pe fațada vestică se păstrează valoroase fragmente din Judecata de apoi (1537—1538).

Bibliografie:

N. Iorga, *Mănăstirea Coșula*, în *CMI*, XIX, 1926, p. 70—73; G. Balș, *Bisericele din veacul XVI*, p. 56—61; Irineu Crăciunaș, *Bisericele cu pictură exterioară din Moldova*, în *Mitropolia Moldovei și a Sucevei*, 1970, nr. 3—6, p. 141—142.

DOBROVĂȚ (sat Ruși, com. Dobrovăț, jud. Iași). Înlocuind o așezare monastică de rang boieresc (menționată în 1499), mănăstirea Dobrovăț a fost rectitorită de Ștefan cel Mare care a construit biserica *Coborîrea Sfîntului Duh* (1503—1504). Înrudită tipologic cu bisericile din Arbore și Reuseni, ctitoria domnească de la Dobrovăț este un edificiu de austeră monumentalitate, impresionînd prin vigoarea bărbătească a masei de zidărie, bine pusă în valoare de volumul

generos al acoperișului. De tip longitudinal (cu pronaos, cameră a mormintelor, naos, altar), boltită cu calote semisferice dispuse în filă, dispoziția planimetrică a monumentului este mixtă, trecerea spre planul triconc fiind marcată prin practicarea unor nișe în zidurile laterale ale naosului. Deosebit de sobre, fațadele sînt decorate doar cu registre de arcaturi înalte (la absida altarului), frîde și ocnițe, la efectul de plastică arhitectonică participînd și elementele de sorginte gotică: ancadramentele ferestrelor, portalul, contraforturile. Urîțită de o transformare din sec. XVIII, cînd au fost tencuite fațadele, iar pe coronament au fost construite trei turle, biserica a fost restaurată și adusă la forma inițială în 1974—1975. Interiorul conservă un remarcabil ansamblu de pictură murală executat de o echipă de zugrăvi în anul 1529, fiind una dintre primele lucrări de artă datorate lui Petru Rareș. Caracterizate prin monumentalitatea conținută a compozițiilor, prin expresivitatea desenului și prin subtilitatea severă a coloritului, picturile de la Dobrovăț îmbogățesc iconografia tradițională din Moldova cu numeroase teme noi, cele mai multe de orientare monastică (*Scara lui Ioan Sinaitul*, *Minunea sf. Sava*, *Minunea sf. Atanasie de la Athos* etc.). Excepțional de valoros, adevărată operă aulică, este tabloul votiv care îi reprezintă pe Ștefan cel Mare, pe Bogdan al III-lea și pe Petru Rareș. Din vechiul ansamblu al mănăstirii Dobrovăț se mai păstrează un paraclis construit de Simion Movilă, în 1607, ca necropolă pentru fiul său Pavel (cu un frumos tablou funerar) și un turn de poartă cu decorații de factură baroc-moldovenească.

Bibliografie:

G. Balș, *Bisericele lui Ștefan cel Mare*, p. 118—124; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 127—131; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, I, indice; I. D. Ștefănescu, *Les peintures du monastère de Dobrovăț*, în *Mélanges offerts à Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 181—196; Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț*, în *SCIA*, 1961, nr. 2, p. 483—485; A. Grabar, *Un cycle des «Capitales» chrétiennes dans l'art moldave du XVI^e siècle*, în *Jahrbuch der Österreichische Byzantinische Institut*, XXI, 1972, p. 125—130; Voica Maria Pușcașu, *Biserica Dobrovăț — date istorice*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1977, nr. 1—3, p. 159—174.

DOLHEȘTII MARI (sat, com. Dolhești, jud. Suceava). Aici se află biserica Sf. Paraschiva, monument a cărui ctitorire este atribuită hatmanului Șendrea (+ 1481), dar care pare să dateze din primul sfert al sec. XV. De plan dreptunghiular, cu absidă decroșată, poligonală atît la exterior cît și la interior, biserica Sf. Paraschiva este compartimentată în altar, naos și pronaos, despărțirea între acestea fiind făcută cu un zid străpuns de o ușă. Naosul și pronaosul sînt boltite în semicilindru, cu dublouri mediane, descărcarea arcelor dublouri făcîndu-se pe pilaștri dreptunghiulari. De-a lungul zidurilor laterale, între pilaștri, sînt practicate ample nișe cu arcade, în plin cintru, care amintesc de bol-

tirea navelor laterale ale bisericii din Rădăuți. În pronaos, în nișa estică a peretelui sudic, se păstrează un mic dar dens ansamblu de picturi murale, executate prin grija hatmanului Șendrea al cărui portret apare în tabloul votiv, împreună cu familia. Operă reprezentativă pentru etapa timpurie a picturii murale din vremea lui Ștefan cel Mare, pictura de la Dolhești Mari se caracterizează prin cuprinderea sintetică a principalelor teme iconografice dintr-o biserică ortodoxă. În același timp vom observa buna cunoaștere și savanta elaborare a limbajului pictural propriu stilului bizantin-paleolog.

În sec. XVIII, pe latura de vest a bisericii a fost adosat un turn-clopotniță.

Bibliografie

G. Balș, *Bisericele lui Ștefan cel Mare*, p. 124—129; Idem, *Chenarele ferestrelor din Dolhești Mari*, în *BCMI*, 1929, p. 162—164; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, I, indice; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii*, I, indice; *Istoria artelor plastice*, I, p. 303—305, 348—349; N. Grigoraș, *Date și observații asupra unui vechi monument de artă feudală din Moldova (Dolhești Mari)*, în *MI*, 1972, nr. 1, p. 40—44.

DOROHOI (oraș, jud. Botoșani). Amintit documentar abia în 1407, orașul Dorohoi este în realitate una dintre vechile așezări moldovenești, loc de târg și mai târziu punct vamal al țării.

Principalul monument din Dorohoi este biserica Sf. Nicolae, importantă ctitorie a lui Ștefan cel Mare, din 1495. De plan triconc, cu pronaos supralărgit și turlă pe naos, ea reține atenția prin plastica monumentală a fațadelor, obținută prin folosirea combinată a pietrei și cărămizii, prin jocul de arcade, firide și ocnite și prin folosirea ceramicii smălțuite. Ancadramele au profilatură de tip gotic. Pictura interioară, realizată din porunca lui Ștefan cel Tânăr, are înalte virtuți artistice și datează din 1522—1525. Mult înnegrită de fum, această pictură reține atenția prin calitatea scenelor cu multe personaje, prin vioiciunea expresivă a compozițiilor, de asemeni prin tendințele către somptuos și decorativ, prefigurând o fază mai târzie din istoria picturii moldovenești.

Bibliografie

G. Ghibănescu, *Dorohoiul. Studiu și documente*, Iași, 1924; C. C. Giurescu, *Tîrguri sau orașe și cetăți moldovenești*, București, 1967, p. 221—223; G. Balș, *Bisericele lui Ștefan cel Mare*, p. 36—42; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 106—109; 163—165; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii*, I, indice; Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic*, indice; Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae Dorohoi*, în *SCIA*, 1964, nr. 1, *Arta plastică*, p. 69—79.

DRAGOMIRNA (com. Mitocu Dragomirnei, jud. Suceava). Ctitorie din anii 1602—1609 a mitropolitului Anastasie Crimca, mănăstirea Dragomirna este una dintre cele mai importante realizări ale arhitecturii medievale din Moldova. Dacă biserica mică (1602) aducea doar noutatea unui grațios pridvor deschis pe coloane, biserica mare (1608—1609) uimește prin silueta de o semeață elansare, ca și prin bogăția decorației

sculptate. Foarte alungită, cu abside laterale practicate în grosimea zidurilor naosului, biserica mare este prevăzută cu un amplu pridvor poligonal spre vest. Fațadele sînt înconjurate cu un brîu cu aspect de funie, iar turla este integral acoperită cu motive decorative cioplite în piatră. La interior, nervurile de piatră sînt, de asemenea, bogat ornamentate, iar naosul păstrează prețioase picturi murale executate de Crăciun, Măteș, Ignat și Gligorie. Puternica incintă fortificată a mănăstirii a fost construită de domnitorul Miron Barnovschi în 1627. De plan patruater, cu turnuri de colț și un impozant turn de poartă (în care se află un mic paraclis), care îndeplinește și rostul de clopotniță, incinta fortificată are cortine de piatră cu drum de strajă perimetral. Între construcțiile anexe există și o casă domnească cu sală de ospete, așa-zisa sală gotică. La Dragomirna se află o colecție de artă veche moldovenească, cuprinzînd manuscrise miniaturate (cele mai multe miniaturi au fost executate de Anastasie Crimca), broderii, argintărie, tipărituri etc.

Bibliografie

Ipolt Vorobchievici, *Sfînta m-re Dragomirna. Schiță istorică* (ed. II-a), Suceava, 1925; G. Balș, *Biserici sec. XVII—XVIII*, p. 24—26, 36—38; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 154—156; Teodora Voinescu și R. Theodorescu, *Mănăstirea Dragomirna*, București, 1965; Sorin Ulea, *Autorii ansamblului de pictură de la Dragomirna*, în *SCIA*, 1961, nr. 1, p. 221—222; *Dragomirna* (text de Radu Florescu și fotografii de Ion Miclea), București, 1976.

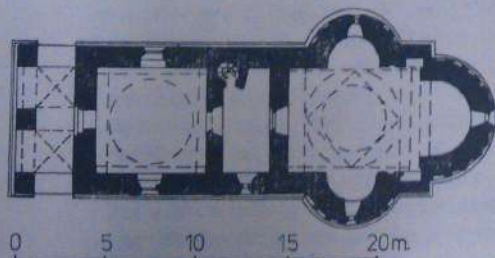
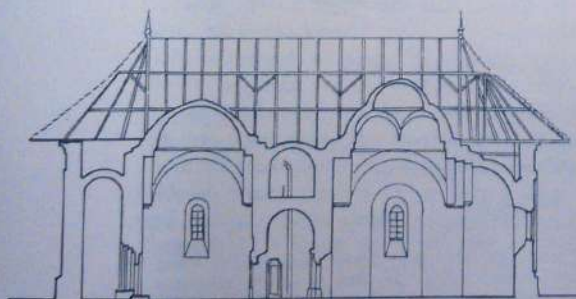
HÎRLĂU (oraș, jud. Iași). Vechi centru urban moldovenesc, cu reședința domnească menționată documentar în 1381, orașul Hîrlău a beneficiat de grija lui Ștefan cel Mare, căruia i se datorează refacerea curților (în 1486) și construirea bisericii Sf. Gheorghe (1492), monument reprezentativ pentru arhitectura epocii. Deosebit de elegantă ca siluetă, alcătuită dintr-un pronaos dreptunghiular și un naos triconc, cu turlă susținută pe sistemul de arce etajate specific moldovenesc, biserica Sf. Gheorghe are fațadele bogat decorate cu elemente de profilatură gotică și discuri de ceramică smălțuită. În epoca lui Petru Rareș (1530), fațadele au fost îmbrăcate într-un fastuos decor pictat pe care, din nefericire, l-au îndepărtat restauratorii la începutul veacului nostru. Se păstrează picturile interioare, remarcabile prin nobletea expresiei, prin calitatea desenului și coloritul foarte rafinat. Curțile domnești s-au păstrat în stare de ruină. Tot în Hîrlău se află biserica Sf. Dumitru, ctitorită de Petru Rareș (c. 1535). De frumoase proporții, dar modestă ca decorație, biserica Sf. Dumitru nu păstrează decît vagi urme de picturi murale.

Bibliografie

Repertoriul monumentelor din epoca lui Ștefan cel Mare, p. 27—37, 97—104, 234—235, 420—421; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, I, indice; G. Balș, *Bisericele lui Ștefan cel Mare*, p. 47—57; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 110—113, 198—200; Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic*, indice; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii*, I, indice; *Istoria artelor plastice*, I, 296—297; 320—323; 360—363.

HUMOR (com. Mănăstirea Humorului, jud. Suceava). Întemeiată la începutul sec. XV de către Oană Vornicul (ruinele primei așezări se văd și azi în mijlocul satului), mănăstirea Humor a fost rectorită în 1530 de către logofătul Teodor Bubuioag. Biserica *Adormirea Maicii Domnului* este un monument prestigios, capodoperă de artă veche românească. Armonios proporționată, lipsită de turlă, ea prezintă un plan triconc prelungit, cu altar, naos, cameră a mormintelor, pronaos și pridvor deschis, primul de acest gen în arhitectura medievală din Moldova. Interiorul și fațadele sînt în întregime decorate cu picturi murale, datate 1535, care fac faima acestui monument. Picturile de pe fațade impun prin rigoarea distribuției, prin caldă armonie cromatică, prin ritmicitate grațioasă a desenului. Iconografic și tipologic, ele reprezintă o dezvoltare a tradiției de pictură moldovenească, tema centrală fiind *Asedul Constantinopolului* — expresie a luptei antiotomane. Autorul lor pare a fi Toma, zugravul de curte al lui Petru Rareș. Interiorul, la a cărui decorație au participat trei meșteri, atrage atenția prin calitatea excepțională a picturilor de pe bolta pronaosului, prin ciclul *Patimilor* din naos, de asemeni prin frumosul tablou votiv cu Petru Rareș și familia sa, prin portretele votive ale logofătului Teodor și soției sale Anastasia. Valoros iconostas și icoane din sec. XVII. Turnul-clopotniță cu foișor a fost zidit de Vasile Lupu (1641).

Bibliografie:
G. Balș, *Bisericile din secolul XVI*, p. 21—31; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 144—145, 179—196; Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic*, indice; Șt. Balș, *Mănăstirea Humor*, București, 1965; V. Drăguț, *Humor*, București, 1973.



BISERICA FOSTEI MĂNĂSTIRI HUMOR
Plan și secțiune.

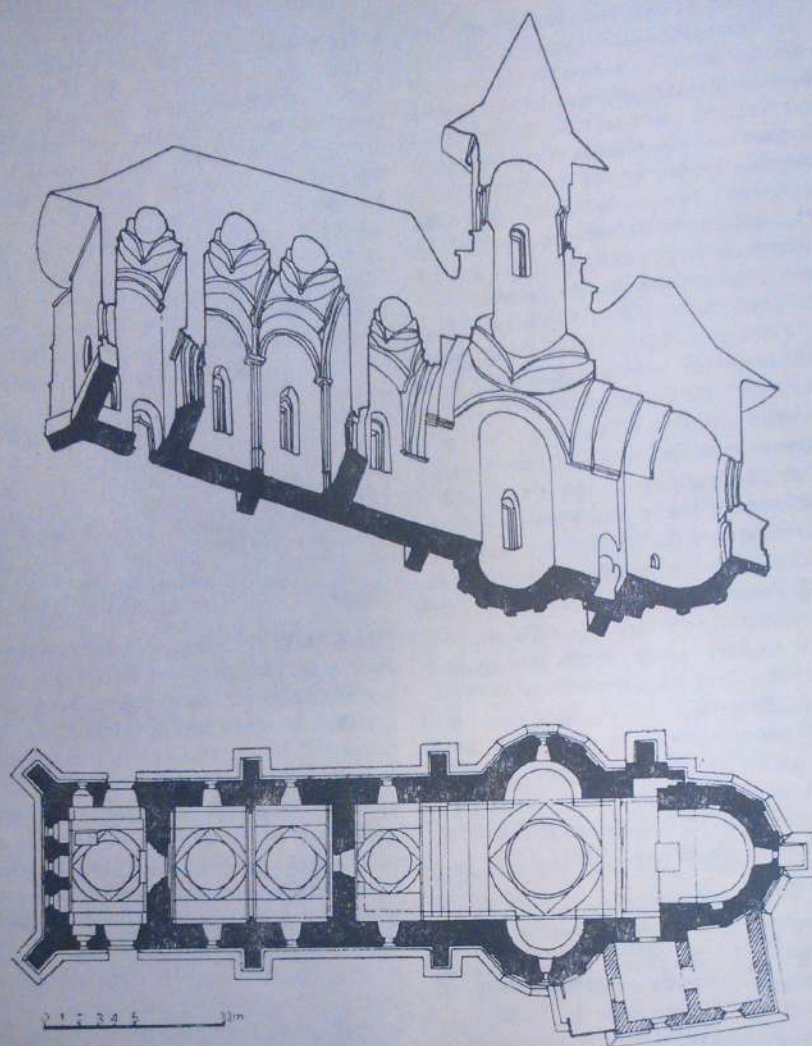
LUJENI (azi în R. S. S. Ucrainiană). Biserica satului, ctitorită de Teodor Vitold (cca 1452), este un prețios exemplar de arhitectură din faza premergătoare domniei lui Ștefan cel Mare. Construită din piatră brută și cărămidă, este de plan dreptunghiular, compartimentat în pronaos și naos, cu absida estică decroșată, poligonală la exterior și semicirculară la interior, cu bolți semicilindrice (întărită cu un dublou la naos), altarul fiind acoperit cu o semicalotă. Sub var au fost identificate și parțial degajate picturi murale deosebit de valoroase (sec. XV), cu figuri zvelte, grațioase, de tip elenistic, calitatea desenului și rafinamentul cromatic înscriindu-se în cele mai înalte exigențe ale picturii bizantine de epocă paleologă.

Bibliografie:
G. Balș, *Biserica din Lujeni. Introducerea pridvorului în planul bisericilor moldovenești*, București 1931 (extras din AARM51); Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 175—176; I. D. Ștefănescu, *L'église de Lujeni*, în *Analecta*, III, 1945, p. 10—16; *Istoria artelor plastice*, I, p. 303, 349.

MILIȘAȘTI (sat, com. Bădeuți, jud. Suceava). Biserica Sf. Procopie, zidită de Ștefan cel Mare în anul 1487, a fost una dintre cele mai izbutite realizări de arhitectură și pictură din epoca marelui domnitor. Distrusă de armata austriacă în timpul primului război mondial, ea este cunoscută în amănunțime pe baza releveelor, a documentelor fotografice și a studiilor publicate. De dimensiuni mici, dar cu expresie monumentală, avea plan triconc, cu turlă pe naos, fiind foarte asemănătoare cu biserica din Pătrăuți, zidită în același an. Portalul de la intrare, în arc frînt, era înscris într-un cadru dreptunghiular decorat cu baghete încrucișate și se afla pe latura sudică. Ansamblul de pictură murală, de mare valoare artistică, prezenta un program iconografic aproape identic cu cel de la Pătrăuți.

Bibliografie:
G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 23—27; Wl. Podlacha, *Wandmalerei in den griechisch-orientalischen Kirchen in der Bukowina*, în *Bulletin de la Société polonaise pour l'avancement des sciences*, 1912, p. 37—51; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, I, indice; Repertoriul monumentelor lui Ștefan cel Mare, p. 57—60; Petru Comarnescu, *Îndreptarul artistic*, indice.

MOLDOVIȚA (com. Vatra Moldoviței, jud. Suceava). Amintită în 1410 ca «mănăstirea cea nouă», prima zidire a Moldoviței, care avusese o biserică de plan triconc, a căzut în ruină din cauza alunecărilor de teren. În 1532, Petru Rareș rezidește pe alt loc mănăstirea, înconjurînd-o cu o incintă patruleteră, întărită cu ziduri înalte și turnuri. Biserica *Buna vestire*, unul din cele mai importante monumente de artă românească veche, este de plan triconc alungit, cu o cameră a mormintelor și cu un pridvor deschis pe stîlpi masivi de zidărie; naosul este încununat de o turlă susținută pe tradiționalul sistem moldovenesc al arcelor



BISERICA MĂNĂSTIRII NEAMȚ. Plan și perspectivă axonometrică.

etajate. Atât la interior, cât și la exterior, biserica a fost împodobită cu picturi murale, în 1537, în fruntea echipei de zugrăvi aflându-se, cu probabilitate, Toma de la Suceava. Păstrate în foarte bună stare (cu excepția fațadei de nord), aceste picturi impun prin monumentalitate, prin forța expresivă a desenului, prin caldă armonie cromatică, de asemenea prin claritatea programului iconografic. Pe fațada sudică, reprezentarea *Asediului Constantinopolului* materializează ideea luptei antiotomane familiară iconografiei medievale moldovenești. În interior se cere a fi remarcată frumusețea ansamblului din pronaos, cu o monumentală imagine a Maicii Domnului pe boltă; în naos, impresionantă ilustrare a ciclului *Patimilor lui Iisus* prin imagini de un acuzat dramatism. În anul 1612, mitropolitul Efreim a refăcut incinta fortificată și a înălțat în incinta mănăstirii o clișiarniță, remarcabil monument de arhitectură, în care astăzi este adăpostită o colecție de artă veche moldovenească. Tot

mitropolitul Efreim a construit și turnul de poartă prevăzut cu decorații sculptate, inspirate de cele de la Dragomirna.

Bibliografie:

G. Balș, *Bisericile din veacul XVI*, p. 31—93, 192—201; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 144—145, 179—196; Petru Comarnescu, *Îndreptarul artistic*, indice; Șt. Balș și Corina Nicolescu, *Mănăstirea Moldovița*, București, 1958; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii*, I—II, (indice).

NEAMȚ (com. Vinători, jud. Neamț). Importantă așezare monastică, centru cultural și artistic de autoritate, mănăstirea Neamț constituie unul dintre cele mai valoroase ansambluri arhitectonice și de artă veche românească. Întemeiată în timpul domniei lui Petru Mușat (1375—1391), mănăstirea Neamț a devenit de timpuriu un centru de caligrafi și miniaturişti, ilustrat prin cel mai de seamă reprezentant al miniaturii moldovenești din sec. XV, Gavril Uric. În 1497, Ștefan cel Mare a ridicat aici biserica *Înălțarea Domnului*, monument impre-

slonant prin proporțiile sale grandioase (40×13,5 m), dar mai ales prin armonia formelor arhitectonice și a decorației fațadelor, calități care l-au impus ca prototip al marilor biserici mănăstirești din Moldova în sec. XVI. De plan triconc alungit, cu cameră a mormintelor și pridvor închis, cu turlă pe naos, biserica are fațadele decorate cu elemente de profilatură gotică (soclu, portale, ancadrame de ferestre cu traforuri), prin bandouri de ceramică smălțuită (cărămizi și discuri). Frescele interioare sînt afectate de repictări. Ansamblul arhitectonic de la Neamț, de curînd restaurat, cuprinde un vast sistem de chilii, turnuri de apărare, paraclise (biserica Sf. Gheorghe, 1796, de stil neoclasic, refăcută în 1826 și reamplasată la ultima restaurare) etc. din diferite epoci. În secolele XVII—XIX, pe lângă tipografia de aici a funcționat un vestit centru de gravură în lemn. În incinta mănăstirii există una dintre cele mai vechi biblioteci din România și o colecție de artă veche moldovenească.

Bibliografie:

G. Balș, *Bisericele lui Ștefan cel Mare*, p. 98—111; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 117—122; St. Balș și Corina Nicolescu, *Mănăstirea Neamț*, București, 1958; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, I, indice; Corina Nicolescu, *Decorul mănăstirii Neamț în legătură cu ceramica monumentală din Moldova în sec. al XVI-lea*, în SCIA, II, 1955, nr. 1—2, p. 115—137; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii*, I, II, indice; *Istoria artelor plastice*, I—II, indice.

PĂRHĂUȚI (sat, com. Costîna, jud. Suceava). Biserica *Tuturor Sfinților* înălțată în 1522 de logofătul Gavril Troțușan, este unul dintre monumentele reprezentative ale artei moldovenești din sec. XVI. De plan dreptunghiular, cu absidă semicirculară decroșată, avînd pe vest un pridvor suprapus de un foișor-clopotniță, lipsită de turlă, ea impresionează prin masa puternică a zidăriei aparente de piatră, de o rară severitate. La interior, picturi murale originare (executate după 1530), de o foarte bună calitate. Caracterizate prin desenul viguros și cursiv, prin strălucirea densă a coloritului, picturile de la Părhăuți trădează o particulară înclinare pentru observația realistă, pentru eleganța și expresivitatea siluetei lor.

Bibliografie:

G. Balș, *Bisericele din veacul XVI*, indice; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 140—141; Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic*, indice; N. Grămadă, *Biserica din Părhăuți*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1959, nr. 9—12, p. 623—626; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii*, I, p. 355—356, 370.

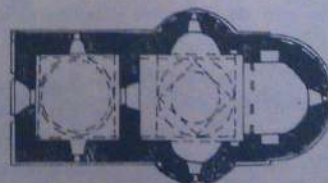
PĂTRĂUȚI (com. Pătrăuți, jud. Suceava). Biserica Sf. Cruce, ridicată de Ștefan cel Mare în 1487, ca lăcaș de mănăstire, este un valoros exemplu de arhitectură moldovenească medievală. De mici dimensiuni (17×9 m), dar admirabil proporționată, ea prezintă un plan triconc, cu turlă pe naos, sistemul de boltire al naosului fiind caracterizat prin folosirea arcelor diagonale moldovenești. Ancadramele și portalele au

profile gotice, iar fațadele au un decor din plăci de ceramică. Pictura interioară, de o înaltă calitate artistică, se caracterizează prin viziune monumentală și vigoare cromatică; de reținut tabloul votiv și compoziția *Cavalcada sfinților militari* — expresie a luptelor antiotomane. Resturi de picturi murale pe fațada vestică (*Judecata de apoi*).

Bibliografie:

G. Balș, *Bisericele lui Ștefan cel Mare*, p. 21—23; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 73—105; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, I, indice; A. Grabar, *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art*, în *Mélanges offerts à Charles Diehl*, II, Paris, p. 19—20; Teodora Voinescu, *Portretele lui Ștefan cel Mare în arta epocii sale*, în vol. *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 468—471; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii*, I, indice.

PROBOTA (com. Probota, Jud. Suceava); ctitorie a lui Petru Rareș (1527—1530), mănăstirea Probota este una dintre cele mai importante realizări ale artei vechi românești, reprezentativă pentru Moldova sec. XVI. Construit nu departe de vechea mănăstire Sf. Nicolae din Poiană (sf. sec. XIV), căzută în ruină, ansamblul arhitectonic al mănăstirii Probota este alcătuit din biserica Sf. Nicolae (1530 — la care au fost reluate, ușor interpretate, formele bisericii *Înălțarea Domnului* de la mănăstirea Neamț), din casele domnești, cu care face corp comun clopotnița, din casele egumenești (în ruină) și dintr-o incintă patruleră, întărită cu ziduri înalte, turnuri de colț și un turn al porții pe latura de răsărit (1550). Biserica a fost somptuos decorată cu picturi murale în interior și la exterior, în 1532; cele interioare au suferit repictări, cele exterioare sînt degradate. În



0 5 10 15 20m

BISERICA SF. CRUCE DIN PĂTRĂUȚI.
Plan și secțiune.

camera mormintelor au fost înmormîntați Petru Rareș (1546) și doamna Elena (1552), ale căror pietre funerare sînt cele mai reprezentative pentru sculptura din Moldova în secolul al XVI-lea, ele inaugurînd o nouă tematică decorativă, accentuat florală. Cercetările arheologice la ruinele mănăstirii Sf. Nicolae din Poiană, monument distrus de alunecări de teren, au pus în evidență faptul că prima construcție datează de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, fiind suprapusă de o ctitorie a lui Ștefan cel Mare care stabilise la Probota necropola părinților săi. Ambele edificii fuseseră decorate cu picturi murale interioare și exterioare, pe fațade existînd și un decor de ceramică smălțuită.

Bibliografie:

N. Ghika-Budești și G. Balș, *Mănăstirea Probota*, București, 1909; G. Balș, *Bisericele din veacul XVI*, p. 11—21; 192—194; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 143—144; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii*, I, indice; Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion — un fiu necunoscut al lui Petru Rareș — și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în SCIA, 1959, nr. 1, p. 61—70; Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic*, indice; Ion Miclea (fotografii) și Radu Florescu (text), *Probota*, București, 1978.

RĂDĂUȚI (oraș, jud. Suceava). Veche reședință domnească, încă din secolul al XIV-lea orașul Rădăuți a fost unul dintre principalele centre de artă din Moldova. Biserica Sf. Nicolae a fostei episcopii de Rădăuți este unul dintre cele mai vechi monumente arhitectonice păstrate din Moldova medievă, fiind, cu probabilitate, o ctitorie a lui Bogdan I, ridicată curînd după anul 1359, pe locul unei biserici de lemn. Sub influența arhitecturii romanico-gotice, ea are un plan bazilical, cu trei nave, dar, potrivit nevoilor de cult ortodox, este împărțită în naos și pronaos. Deasupra navelor laterale, care prezintă particularitatea boltirii cu semicilindri dispuși transversal față de axa longitudinală, se află pseudotribune, un fel de tainițe, la care se ajunge pe scara în spirală situată în pronaos. Fațadele sînt ritmate de contraforturi, iar în partea superioară sînt decorate cu o friză de firide. Biserica Sf. Nicolae a avut un rol important în dezvoltarea arhitecturii din Moldova, devenind prototipul mai multor monumente din secolele XV—XVI. Ștefan cel Mare a transformat biserica în necropolă domnească și a împodobit mormintele înaintașilor săi cu frumoase lespezi funerare, unele executate de meșterul Jan (1479—1480). Picturi murale din sec. XV, afectate de retușuri ulterioare. Mai bine păstrate sînt picturile din altar, impresionante prin monumentalitate, prin vigoarea desenului și expresivitatea figurilor. În 1559, Alexandru Lăpușneanu a mărit biserica, adăugînd un pridvor închis și a înlocuit ancadramele ferestrelor. Recentele lucrări de restaurare (1974—1976) au redat monumentului înfățișarea originală, prin refacerea contraforturilor și redeschiderea ognițelor decorative de sub cornișă.

Bibliografie:

G. Balș, *Începuturile arhitecturii bisericești din Moldova*, București, 1925; idem, *Bisericele lui Ștefan cel Mare*, p. 158—160; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, I, indice; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 11—12; 39—48; *Istoria artelor plastice*, I, p. 182—183, 349; Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, București, 1979, p. 145—147, 153—155.

RÎȘCA (com. Rîșca, jud. Suceava); mănăstirea Rîșca este o ctitorie a lui Petru Rareș din 1542. Biserica, de frumoase proporții, este un edificiu de plan triconc, cu o zveltă turlă pe naos. În anii 1611—1617, marele vornic Costea Băcioc i-a adăugat un amplu exonartex prevăzut și el cu o turlă. Picturile murale, datorite de domnitorul Ștefan Rareș, au fost executate de pictorul grec Stamatello Cotronas (1552). Pe fațada sudică se păstrează *Judecata de apoi*, *Scara virtuților* și *Viața sf. Antonie*. Incinta și clădirile anexe, datînd din sec. XVII—XVIII, au suferit mai multe transformări; în prezent întregul ansamblu este în curs de restaurare.

Bibliografie:

G. Balș, *Bisericele din veacul XVI*, p. 76—80, 201; idem, *Bisericele din veacurile XVII—XVIII*, p. 58—62; Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic*, indice; Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Rîșca*, în SCIA, 1963, nr. 2, p. 433—437; idem, *Autorul ansamblului de pictură de la Rîșca*, în SCIA, 1968, nr. 2, p. 165—168; *Istoria artelor plastice*, I, p. 342.

SFÎNTU ILIE (sat, com. Șcheia, municipiul Suceava, jud. Suceava). Biserica Sf. Ilie este o ctitorie a lui Ștefan cel Mare, din 1488, fiind foarte asemănătoare cu biserica Voroneț, construită în același an. De plan triconc, cu turlă pe naos, suspendată pe arcuiri piezișe moldovenești, biserica păstrează un valoros decor mural, cu tabloul votiv al ctitorului. În pronaos se află o detaliată ilustrare a *Vieții proorocului Ilie*. Pe fațada sudică se păstrează resturi de pictură exterioară din epoca mitropolitului Varlaam (1632—1653).

Biobibliografie:

G. Balș, *Bisericele lui Ștefan cel Mare*, p. 27—31; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 203—205; Erast Costea, *Mănăstirea Sfînt Ilie, ctitoria voievodului Ștefan cel Mare*, Suceava, 1940; Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic*, indice; *Repertoriul monumentelor lui Ștefan cel Mare*, p. 67—76; *Istoria artelor plastice*, I, 306—318, 350—355.

SUCEAVA (municipiu, jud. Suceava). Menționată documentar abia în 1388, cînd era deja reședința domnească a lui Petru Mușat, Suceava este una dintre cele mai vechi așezări din Moldova, cercetările arheologice dovedind o perfectă continuitate de locuire încă din secolele V—VI. Devenind în cursul secolului al XIV-lea un important centru meșteșugăresc și comercial, Suceava a dobîndit calitate de capitală a Moldovei în timpul domnitorului Petru Mușat (1374—1391), prin grija căruia au fost construite și primele fortificații ale orașului, inclusiv cetatea de scaun. Adevărată inimă istorică a Sucevei, cetatea de scaun a avut în prima etapă de existență un plan patulater, cu turnuri pătrate la colțuri. Ștefan cel Mare a extins mult peri-

metrul cetății, realizând un vast sistem de fortificații. În prima etapă (ante 1476), noua incintă, de plan poligonal neregulat, a fost flancată cu turnuri patrulater, ulterior (cca 1480—1490), zidurile turnurilor au fost îngroșate pentru a dobîndi o formă semicirculară. În același timp, vechiul fort mușatin a fost amenajat ca o somptuoasă reședință princiară, pe care cercetările arheologice și recente lucrări de restaurare au valorificat-o parțial, demonstrînd apartenența sa la familia castelelor de stil gotic. Distrusă de către Dumitrașcu Cantacuzino, în 1675, la cererea turcilor, cetatea Sucevei s-a păstrat pînă de curînd ca o imensă ruină, abia în ultima vreme fiind posibilă includerea sa în circuitul turistic. De remarcat curtea interioară cu ruinele paradisului domnesc care conservă cîteva fragmente de pictură murală. Pe platoul din fața cetății, cercetările arheologice au dat la iveală fundațiile a numeroase construcții: reședințe boierești, săli de ospete, case pentru ambasadori etc., materialul recuperat avînd deseori o înaltă valoare artistică (de exemplu o sobă cu cahle de stil gotic). Dintre numeroasele monumente care înfrumusețau odinioară capitala Moldovei medievale, se păstrează destul de puține, în special biserici.

Biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou a fost construită în anii 1514—1522, ca lăcaș metropolitan, fiind o ctitorie a domnitorilor Bogdan al III-lea și Ștefan cel Tânăr. De proporții monumentale, ea reia dispoziția planimetrică a bisericii *Înălțarea domnului* de la Neamț (triconc cu turlă pe naos, cu cameră a mormintelor și pridvor închis). Picturile murale care decorează interiorul (1532—1534) sînt remarcabile prin bogăția programului iconografic și prin calitățile artistice. Notabilă este și racla de argint a sf. Ioan cel Nou ale cărui moaște se păstrează aici. Pe fațada sudică a bisericii Sf. Gheorghe se mai pot vedea importante fragmente de pictură murală (1532—1534).

Biserica Sf. Dumitru este o frumoasă ctitorie a lui Petru Rareș (1534—1535), înzestrată cu un luminos pridvor cu ferestre gotice și decorată cu picturi murale (1536); turnul-clopotniță învecinat a fost construit de Alexandru Lăpușeanu.

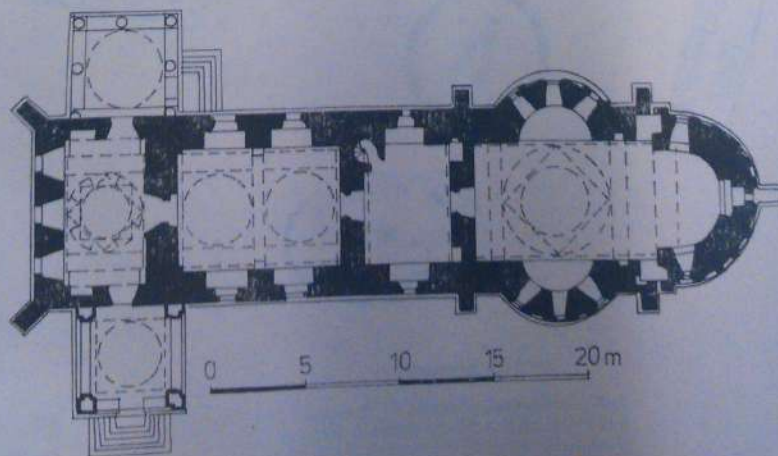
În marginea de vest a orașului se află resturile arheologice ale cetății Schela (sec. XIV) și mănăstirea armenescă *Zamca* (1551—1612) care păstrează fragmente de picturi murale atît în biserica mare, cît și în paraclis (sec. XVII).

Alte monumente mai importante: *biserica Mirăuți* (sec. XVII), *biserica Sf. Nicolae* (1611), *biserica Sf. Ioan Botezătorul* (1643), *Hanul domnesc*, azi muzeu etnografic (sec. XVII). Muzeul județean din Suceava expune numeroase materiale arheologice și opere de artă care ilustrează înflorirea orașului în epoca medievală, faptul că aici a existat un puternic centru cultural și artistic.

Bibliografie:

Victor Morariu, *Călușa istorică a orașului Suceava*, 1930; G. Fojt, *Cetatea de scaun Suceava*, București, 1958; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, I, indice; Mircea D. Matei, *Contribuții arheologice la istoria orașului Suceava*, București, 1963; Mircea D. Matei și Al. Andronic, *Cetatea de scaun a Sucevei*, București, 1965; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii*, I, II, indice; Radu Popa, *O casă domnească din secolul al XV-lea lângă cetatea Sucevei*, în SCIV, 1969, nr. 1, p. 43—66; G. Balș, *Biserica lui Ștefan cel Mare*, p. 170—178; idem, *Bisericele din veacul XVI*, p. 46—55, 139—140 și indice; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, 140—142, 200—203 și indice; Sorin Ulea, *Datarea frescelor bisericii mitropoliei Sf. Gheorghe din Suceava*, în SCIA, 1966, nr. 2, p. 207—231; *Istoria artelor plastice*, I—II, indice.

SUCEVIȚA (com. Sucevița, jud. Suceava). Ctitorie, din anii 1581—1601, a fraților Movilești —vornicul Ieremia și paharnicul Simion, viitorii domni, și Gheorghe, mitropolit al Sucevei —mănăstirea Sucevița a fost considerată drept «testamentul artei moldovenești» (Paul Henry), fiind într-adevăr, ultimul monument reprezentativ pentru stilul arhitectonic cristalizat în epoca lui Ștefan cel Mare și păstrător al ultimului ansamblu important de pictură murală legat



BISERICA MĂNĂSTIRII SUCEVIȚA, Plan.

de marea tradiție a secolului al XVI-lea. Mănăstirea Sucevița este alcătuită dintr-o spațioasă incintă patrulateră (100×104 m), înconjurată de ziduri înalte, întărite cu masive turnuri de colț și de turnul porții, în care se află paraclisul, din clădirile monastice și din biserică. De plan alungit, compartimentată în naos triconc, camera mormintelor, pronaos și pridvor închis, biserica prezintă în dreptul intrărilor (pe laturile de nord și sud) două pridvoare, cu largi arcade. De frumoase proporții, biserica atrage deopotrivă atenția prin eleganța formelor arhitectonice și prin bogăția decorului pictat care împodobește atât interiorul, cât și exteriorul monumentului, decor realizat de către zugravul Ion și fratele său Sofronie (ante 1596). Caracterizate prin spiritul epic și printr-o gamă cromatică variată, picturile de la Sucevița au o pronunțată orientare decorativă. În interior sînt notabile scenele din *Geneză*, *Viața sf. Nicolae*, scenele din *Viața lui Moise*, de asemeni figurile care compun vastul tablou votiv. La exterior se impun *Imnul acatist*, *Arborele lui Ieseu* (pe fațada sudică) și *Scara lui Ioan Sinaitul* (pe fațada nordică). Colecția mănăstirii Sucevița posedă valoroase piese de artă veche, un epitaf brodat (sec. XV), un aer brodat (1491), o ferecătură în argint de la Neagoe Basarab, precum și vestitele acoperăminte de mormînt ale lui Ieremia Movilă (1606) și Simion Movilă (1609).

Bibliografie:
Dim. Dan, *Mănăstirea Sucevița*, București, 1923; O. Tafrali, *Le monastère de Sucevitsa. Architecture, peinture, trésor*, Iași, 1929; G. Balș, *Bisericele din veacul XVI*, 157—165; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 152—153, 253—278; Mihai Berza și M. A. Musicescu, *Mănăstirea Sucevița*, București, 1958; Victor Brătulescu, *Pictura Suceviței și datarea ei*, în «Mitropolia Moldovei și Sucevei», 1964, nr. 5—6, p. 206—228; *Istoria artelor plastice*, I—II, indice,

VORONET (sat, oraș Gura Humorului, jud. Suceava). Aici se află biserica *Sf. Gheorghe* a fostei mănăstiri Voronet, construită de Ștefan cel Mare, în 1488, pentru Daniil Sisastrul. De plan triconc, cu turlă pe naos, suspendată pe boltiri cu arcuri diagonale, biserica este caracteristică stilului moldovenesc de epocă. Fațadele erau decorate cu discuri de cărămidă smălțuită. Naosul și altarul păstrează picturile originare, impresionante prin expresia monumentală, prin claritatea și vigoarea desenului, prin calma armonie cromatică; prețios tablou votiv. În 1547, mitropolitul Grigore Roșca i-a adăugat un pridvor închis, dispunînd împodobirea acestuia și a tuturor fațadelor cu picturi murale. Proiectate pe un fond albastru intens, aceste picturi, care fac celebritatea Voronețului, sînt caracterizate deopotrivă prin armonia cromatică și rigoarea compozițională, realizarea cea mai desăvîrșită fiind *Judecata de apoi* de pe peretele vestic. Autorul prezumtiv al picturilor exterioare este pristavul Marcu. Pronaosul a fost pictat în 1550, prin grija mitropolitului Teofan. Interiorul păstrează pietre de mormînt (Daniil Sisastrul, vornicul Grigorcea etc.), strane din sec. XVI, icoane. În preajma bisericii se păstrează un turn-clopotniță — cu clopote de la Ștefan cel Mare — și ruinele clădirilor mănăstirești.

Bibliografie:
G. Balș, *Bisericele lui Ștefan cel Mare*, p. 31—36; Oreste Luția, *Legenda Sf. Ioan cel Nou de la Suceava în frescele de la Voronet*, în «Codrul Cosminului», I, 1924, p. 279—354; Paul Henry, *Les églises de la Moldavie*, p. 73—105, 165—174; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, I, indice; Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic*, indice; M. A. Musicescu, *Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voronețului*, în vol. *Cultura Moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 363—417; M. A. Musicescu și Sorin Ulea, *Voronet*, 1969; *Istoria artelor plastice*, I, 306—318, 350—355.



Listă de prescurtări

- BCMI — Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice
 BMI — Buletinul Monumentelor Istorice
 MIA — Monumente Istorice și de Artă
 SCIA — Studii și cercetări de istoria artei
 SCIV — Studii și cercetări de istorie veche

CUPRINS

PICTURA MURALĂ DIN MOLDOVA — ARTĂ DE RENUME UNIVERSAL	5
Preliminarii istorice	6
Glorioasa epocă a lui Ștefan cel Mare	10
Secolul al XVI-lea și strălucirea picturilor exterioare	20
În loc de încheiere	40
NOTE	41
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	47
SCURTĂ PRIVIRE ASUPRA PRINCIPALELOR MONUMENTE.....	49