

Tudor Stăvilă

ICOANA
BASARABEANĂ

DIN SECOLUL XIX

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL

Tudor Stăvilă

ICOANA
BASARABEANĂ

DIN SECOLUL XIX

Editura ARC

CZU 7.04(091)

S 80

Lectori: *Adrian Ciubotaru, Lucia Țurcanu*

Coperta: *Mihai Bacinschi*

Tehnoredactare: *Marian Motrescu*

Monografia a fost elaborată în cadrul Institutului Studiul Artelor și recomandată pentru tipar de Consiliul Științific al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei în ședința din 12 septembrie 2008.

Recenzenți: dr. hab. Constantin Ciobanu, dr. hab. Andrei Eșanu, academician

Editura Arc

str. G. Meniuc nr. 3, Chișinău, MD 2009;

tel.: (+373 22) 73-36-19, 73-53-29; fax (+373 22) 73-36-23

e-mail: info@arc.moldnet.md; www.edituraarc.md

Pe copertă: *Maica Domnului cu Pruncul pe tron. Sf. sec. XVIII- înc. sec. XIX*
Muzeul Național de Artă al Moldovei

(imagine: Iurie Foca)

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Stavilă, Tudor

Icoana basarabeană din secolul XIX / Tudor Stavilă. – Ch.: Arc, 2011 (Tipografia „Serebia”). – 180 p., 96 p.: il. color.

ISBN 978-9975-61-639-3

7.04(091)

S 80

© Tudor Stavilă

© Institutul Patrimoniului Cultural, Academia de Științe a Moldovei

© Iurie Foca

© Editura ARC

ISBN 978-9975-61-639-3

Această monografie a apărut grație ajutorului dezinteresat acordat autorului în timpul cercetărilor efectuate între anii 1993-2003 de colaboratorii Muzeului Național de Artă al Moldovei, Muzeului Național de Istorie al Moldovei, de doamna Corina Popa, prof. universitar, de domnul Ioan Opriș, prof. universitar, dr., (București), de domnul academician Andrei Eșanu, de cercetătorii Muzeului Național de Artă și ai Muzeului Național de Arheologie și Istorie a Moldovei (Chișinău). Se cuvine de menționat că muzeul pregătește o ediție aparte consacrată icoanelor cu imaginea Maicii Domnului din colecțiile sale. O contribuție aparte îi revine și artistului-fotograf, domnului Iurie Foca, sugestiile și imaginile căruia completează organic textul lucrării.

Autorul

CUPRINS

Cuvânt-înainte	7
Introducere	9
Icoana basarabeană. Istoricul problemei	20
Biserici, catapetesme și icoane. Zugravi și comanditari	39
Icoana populară și cea mănăstirească. Influențe laice	63
Icoana și gravura în lemn. Interferențe stilistice și iconografice	98
Arta basarabeană între medieval și modern	123
Încheiere	129
Biserici și icoane. Istoricul colecției	154
Glosar iconografic	159
Резюме	165
Summary	167
Bibliografie selectivă	169
Lista ilustrațiilor din text	175
Ilustrații la catalogul de icoane	177

CUVÂNT-ÎNAINTE

Lucrarea dlui Tudor Stavilă este o recuperare științifică obiectiv necesară. Totodată, ea reprezintă o abordare de importanță primordială, opunând afirmațiilor mai vechi, de genul „Basarabia n-are cultura ei“, o viziune fundamentată și clară asupra unor realități artistice distincte, de sine stătătoare, devenite vizibile prin intermediul celui mai vast depozitoriu de icoane basarabene.

Autorul realizează un important demers științific, restituind și integrând culturii moldovene de peste Prut o categorie artistică și ecleziastă de mare semnificație pentru istoria și viața religioasă.

Pentru a produce demonstrația, Tudor Stavilă a apelat la o analiză directă pe documentația și bibliografia subiectului, ultima dovedindu-se deosebit de rară și deficitară totodată. Ceea ce surprinde în tratarea sa științifică este claritatea analizei și, decurgând din aceasta, a concluziilor.

Utilitatea unei astfel de lucrări – de evident pionierat – nu mai trebuie argumentată, rezultatele ei făcând culturii moldave moderne un clar serviciu de integrare și bună percepere.

Monografia este organizată pe cinci capitole, dispunând de o bibliografie vastă cu 142 de titluri, urmate de circa o sută de ilustrații, două glosare privitor la istoricul bisericilor unde au fost descoperite și colectate icoanele și al celor mai importante modele iconografice de icoane, urmărind în principal să identifice martorii, apoi traseele și evoluția procedeele plastice, să prezinte pe zugravi și comanditari, să explice stilurile, influențele și rezultatele acestora prin intermediul martorilor rămași. Vom sublinia ca un real aspect pozitiv apelul calificat la comparații și analogii dintre icoana basarabeană și cea rusă, ucraineană, bulgară sau athonită. Tot aici, menționăm și competența pe care autorul tezei o arată de fiecare dată, judecând cazurile numai cu argumente palpabile.

În plus, ne asociem întru totul demersului moral al asumării acestui subiect, care reabilitează – după o lungă perioadă de interdicții ideologice – ortodoxismul, credința creștină, ca suport esențial al vieții comunităților moldave.

Concluziile la care ajunge autorul sunt clare: dacă în prima jumătate a veacului al XIX-lea mai rezistă creația tradițională de tip monastic prin opera lui Gherasim, Ștefan, Iavorschi, Constantin și Mardare, dar și a lui Iezechil, creațiile cărora conviețuiesc cu cele ale iconarilor populari, în cea de-a doua parte a secolului apar profesioniștii (V. Aleksandrov, M. Cojuhari, A. Șilingovschi, P. Piskariov), fenomenul artistic legat de icoană manifestându-se într-un cadru temporal tardiv.



Deși contradictoriu față de alte evoluții istorice, veacul al XIX-lea în Basarabia încheie, după autor, Evul Mediu, anunțând astfel epoca modernă, iar prin sintezele operate se întrezărește interesul față de europenitate, alături de constatatul fond comun cu al românilor din regatul independent.

Lecturând textul, remarcăm ineditul, utilitatea și interesul cultural major pe care îl reprezintă, logica argumentației, scriitura plăcută, ca și sistematicul demers bibliografic. Cartea este, fără îndoială, o pagină veridică a artei naționale din secolul al XIX-lea, inclusă în circuitul valorilor artistice europene.

*Ioan Opriș,
profesor universitar, doctor în studiul artelor*

București, 21 mai 2005

INTRODUCERE

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

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

Pentru a defini rolul jucat de către aceasta într-un context cultural neomogen, având drept reper apariția primelor icoane bizantine din secolele IV-VI d.H., trebuie să depășim o serie de obstacole, deoarece materialul iconografic brut și interpretarea sa iconologică diferă de la caz la caz și, adeseori, nu poartă în esență matricea arhetipală a originilor.

Acest lucru poate fi demonstrat, incluzând în circuitul de valori artistice mult pătimita icoană basarabeană în faza sa tardivă de dezvoltare, ce se limitează doar la secolul al XIX-lea.

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

Este cunoscut faptul că, în Basarabia secolului al XIX-lea, nu au fost ateliere mănăstirești de zugrăvi sau, cel puțin, sunt lipsă sursele documentare care ar proba existența acestora. În cazul dat, ni se pare obiectivă abordarea empirică a problemei, fiind cunoscut circuitul amplu de icoane populare și preponderența lor în mediul cultural și religios basarabean. De obicei, această abordare era determinată de imitarea unor modele în pictura de icoane sau de stampele imprimate pe plăci gravate, parcurgându-se, astfel, calea de la însușirea procedeelor plastice până la atingerea nivelului artistic al prototipului.

Într-un alt context, dar care este aplicabil și în cazul nostru, E. Panofsky menționează: „... dacă meșteșugarul privește mereu către ceea ce face, folosindu-se de atare paradigmă, el va realiza ideea și însușirea (*dynamis*) acelui lucru care va fi săvârșit astfel în întregime și în chip necesar frumos”¹.

¹ Panofsky E., *Artă și semnificație*, București, 1980, p. 11.



Afirmația savantului american, fără îndoială, poate fi utilizată și în contextul iconografiei autohtone, după cum se va vedea ulterior, în cadrul altor capitole ale lucrării de față.

Cert rămâne faptul că, pe lângă zugravii ce au beneficiat, probabil, de o pregătire specială în atelierele mănăstirești de peste Prut, după cum ne-o demonstrează operele lui Ioan Iavorschi, Iezechil și Gherasim Zugravul, care mai purtau nume și atribute călugărești, precum „ieromonah” sau „iereu”, și care se aflau în minoritate, se atestă și numeroși anonimi proveniți din mediul rural, pentru care icoana a fost o posibilitate de aplicare a formelor esteticii populare, realizările lor fiind marcate de o viziune arhaică și, de cele mai multe ori, naivă.

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

Din aceste considerente – după specificul tencuielii, interioarele bisericilor de piatră se pretează anume picturii murale –, în Basarabia este solicitat Pavel Șilingovski, care pictează interiorul bisericii de vară a mănăstirii de la Hârjăuca, executând și câteva icoane pentru biserica Mănăstirii Noul Neamț din Chițcani.

Pavel Piskariov decorează cu picturi murale bisericile Sfânta Vineri sau Înălțarea Domnului din Chișinău și repictează Catedrala Schimbarea la Față din Tighina.

Simptomatic este faptul că, pentru biserica de la Cuhureștii de Sus, Alexei Șciusev, arhitectul proiectului, comandă un ciclu de icoane cunoscutei avangardiste ruse Natalia Gonciarova – două icoane cu semnătura acesteia au aparținut, pe timpuri, inginerului basarabean Drăgoiu și se păstrează, în perezent, în Muzeul Ucrainean de Arte Plastice din Odesa.

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

După cum s-a exprimat cunoscutul cercetător-teolog Paul Evdokimov în cartea sa *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, icoana este „revelația, intuiția și contemplarea, ca repere în interacțiunea cuvântului și a imaginii, ce se identifică astfel prin transcendența și imanența divină”, icoana prezentându-se, ca „...o neîmplinire a lumii noastre”².

² Evdokimov P., *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, București, 1992, p. 18.



În ierarhia sistemului teologic privitor la icoană, imaginea sau reprezentările sacrului au avut întotdeauna un substrat simbolic care a dezvăluit „cuvântul lăuntric“, purtător al unui mesaj ascuns, misterios, transcendent, unind cele două lumi: „cea văzută, existentă, și cea nevăzută, ideală, pământească și cerească, contopindu-se una în cealaltă“³.

Arta icoanei presupune o abstractizare a logosului imaginii, o transfigurare plastică a realului, motivată de respectarea cadrului canonic, ținând de spiritualitate.

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

Având la dispoziție un sistem iconografic rigid, auster și limitat, zugravul medieval izbutește să depășească canoanele teologice, tratând compozițiile după bunul său plac, în deplină concordanță cu elementele lumii reale, dar subordonate echivalentelor spirituale, modificând ritmul structurii compoziționale, contururile, liniile geometrizate sau ondulate, repartizarea culorilor, care denotau întotdeauna maniera stilistică particulară a fiecărui artist, și reușind, în cele din urmă, să adauge un grad de noutate în raport cu operele create anterior.

Astfel, simbolul marchează mai multe elemente ale icoanei. Culoairea, de exemplu, creează distanțele între planuri și figuri, accentuând, în special, importanța fiecărei figuri sau a obiectelor prezente în compoziție și asociindu-se sensului acestora. Cu excepția unor culori (de exemplu, aurul, purpura, azurul), toate celelalte pot fi utilizate în funcție de temă, de școală sau de sensul compoziției⁴.

Spațiul icoanei este constituit întotdeauna dintr-o „perspectivă inversă“, liniile orientându-și punctul lor de plecare înspre cel ce contemplează icoana și creând astfel impresia că personajele se îndreaptă spre privitor.

Episoadele incluse în compoziția icoanei urmează o ordine lăuntrică ce poate să nu coincidă cu succesiunea lor firească în textul biblic.

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

În aceeași cheie se interpretează canonul și executarea figurilor frontale, nemișcate, ale icoanei, ilustrându-se în mod elocvent paradoxul limbajului mistic prin „mișcarea nemișcată“, unde orice descriere își vădește imposibilitatea, fiind redusă la strictul necesar al unei invocări.

³ *Idem*, p. 78.

⁴ *Idem*, p. 193, 196.



După cum menționează P. Evdokimov, în arta universală „...icoana va avea un loc aparte, așa cum Biblia se va plasa deasupra literaturii și poeziei universale”⁵.

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

Având drept suport un program de idei, specifice fiecărei epoci în parte, istoria icoanei a fost determinată de împrejurările politice și economico-sociale în care substratul teologal al imaginilor a jucat un rol secundar, fiind depășit de „...structura socială specifică, în cadrul căreia principiul ierarhiei era aplicat cu strictețe”⁶.

Aplicarea, în acest context, a analizei iconografice și a celei formale ne permit să constatăm că, pe durata secolelor, icoana a suportat o codificare riguroasă, care explică atât rigiditatea ei, cât și expresivitatea nuanțelor.

Pe fundalul unei concepții cu substrat teologal, canonul artistic a devenit un procedeu de unificare stilistică, prezent în toate fazele evolutive, la început în Bizanț, iar mai apoi în țările balcanice, în România, în Rusia etc.

Centrele periferice ale bizantinismului sunt o mărturie, în acest sens, fiecare acceptând modalități proprii de realizare a programelor iconografice, cu trăsături comune și/ sau specifice, dar răspunzând, în general, necesității de a crea o viziune asupra lumii cerești și eterne.

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

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

Pornind de la intenții similare, bazate pe canoanele iconografice anterioare, icoana basarabească din secolul al XIX-lea a creat o nouă optică, ajungând, în consecință, la alte rezultate, departe de formele primare ale reprezentărilor iconografice.

Ceea ce a fost creat în arta iconografică a Moldovei medievale este continuat la nivel de tradiție. Cu toate acestea, zugravii din secolul al XIX-lea au motivele lor istorice pentru a dezvălui o nouă viziune asupra icoanei, într-o nouă epocă.

⁵ *Idem*, p.80.

⁶ Lazarev V., *Istoria picturii bizantine*, București, 1980, vol. I, p. 10.



Restabilirea tabloului, pe cât de posibil veridic, al icoanei basarabene, se bazează pe monumentele (icoanele) investigate, urmărindu-se recrearea motivată a unui sistem coerent și elastic, în care opera constituie materialul primar, iar inscripțiile pe icoane – materialul secundar. Toate aceste elemente, laolaltă cu sursele documentare ale epocii, vor reconstitui fenomenul ca atare.

Cauzele paradoxului artistic, constând în înflorirea certă a acestui gen de artă în Basarabia spre sfârșitul Evului Mediu, în vreme ce, în țările ortodoxe din Balcani, în Rusia și în Ucraina, se dezvolta pictura religioasă promovată de pictorii laici, iar icoanele deveneau o producție tirajată în atelierele rusești din Moscova, nu pot fi explicate și motivate prin lipsa unei ambiante culturale, diferită în raport cu alte spații ale creștinismului.

Ascensiunea efervescentă a icoanei populare, care domină arta religioasă în Basarabia, lipsa atelierelor de zugravi mănăstirești, care erau caracteristice pentru centrele monastice ale Moldovei medievale, au favorizat apariția unor autodidacți, proveniți din rândul meșterilor populari, care au marcat, prin talentul lor, cea mai frumoasă pagină a icoanei basarabene. Numele unor artiști precum Ioan Iavorschi, Mihail Leontovici, Iezechil, Dămășcanu, Zugravul Gherasim și al sculptorului Ștefan, dar și al multor altor anonimi, promotori ai unor viziuni rustice prezente în icoana acelor vremuri, marchează atât apogeul cât și declinul artei medievale tardive – etapă de mult depășită în alte regiuni ortodoxe.

Explicația acestui fenomen se află în istoria specifică a acestui ținut, parte integrantă a Moldovei medievale, iar după 1812 – gubernie a Rusiei țariste.

Consultând izvoarele istorice privitor la situația Basarabiei în secolul al XIX-lea, rămânem cu o impresie destul de vagă în legătură cu manifestările și valorile culturale ale unui ținut bântuit în permanență de războaie.

Zamfir Arbure, în *Basarabia în secolul XIX*⁷, tratează problemele provinciei sub aspect socioeconomic, cultural și istoric, dar nu spune nimic, în această voluminoasă monografie de 739 de pagini, despre icoanele basarabene sau despre locurile unde ar putea fi găsite.

Problemele acestea sunt analizate și în *Cultura românească în Basarabia sub stăpânirea rusă* de Ștefan Ciobanu⁸, care reflectă aspectul juridic al statutului Basarabiei, rolul și importanța tipăriturilor bisericești, a cărților didactice, a Seminarului Teologic, precum și apariția teatrului românesc și a unor scriitori basarabeni de limba română în secolul al XIX-lea. Despre icoane, ca și în alte izvoare, cercetătorul nu amintește nimic.

⁷ Arbure Z., *Basarabia în secolul XIX*, ed. a II-a, Chișinău, 2001.

⁸ Ciobanu Șt., *Cultura românească în Basarabia sub stăpânirea rusă*, Chișinău, 1923.



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

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

Drept ultimă sursă de informații a servit și *Istoria Basarabiei* de Ion Nestor, republicată la Chișinău în anul 1991, care preia din izvoarele precedente atât problemele, cât și aspectele cercetate.

În plan general, o analiză succintă a istoriei Basarabiei nu poate evita și nici neglija cele câteva repere semnificative pe care le constituie arta icoanei autohtone.

Una dintre primele condiții ale existenței icoanei basarabene o constituie tradiția și legăturile acesteia cu icoana moldovenească medievală într-un context istoric specific.

Alexandru Boldur, în *Istoria Basarabiei*, delimitează trei perioade relevante care au marcat toate aspectele vieții în ținut pe parcursul unui secol. După părerea lui, fiecare epocă începe „...după un războiu”⁹.

Prima perioadă se datorează războiului ruso-turc din anii 1806-1812, când Basarabia este anexată la Rusia țaristă – consecință a Tratatului de Pace de la București (1812), semnat în grabă de ruși, care cunoșteau intențiile lui Napoleon¹⁰.

Aceste evenimente au „...îngreuiat asimilarea Basarabiei, care a fost lăsată în seama funcționarilor locali”¹¹. A doua perioadă cuprinde reformele sociale din anii 1856-1864 și se sfârșește odată cu introducerea zemstvelor și cu revoluția din 1905 în Rusia.

Cea de-a treia perioadă începe cu realizarea ideilor revoluției din 1905 referitoare la delimitarea puterilor în stat și la alegerile din Duma de Stat¹². Evident, toate aceste perioade se reflectă și în istoria Basarabiei.

Conform Legii din 2 august 1812, locuitorii Basarabiei erau scutiți de orice impozit timp de trei ani, de serviciul militar, păstrându-și și conducându-se după legile anterioare¹³.

⁹ Boldur A., *Istoria Basarabiei*, Chișinău, 1940, p. 272.

¹⁰ *Idem*, p. 273.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Idem*, p. 272.

¹³ *Idem*, p. 324.



În 1818, intră în vigoare Legea cu privire la Așezământul organizării oblastei Basarabiei, care prevedea autonomia provinciei, ca și în cazurile Finlandei, Poloniei și Georgiei¹⁴, autonomie suspendată peste zece ani, în 1828¹⁵.

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

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

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

Totodată, această perioadă este marcată profund de activitatea Mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni. Două evenimente însă – înființarea Seminarului Teologic din Chișinău (1813) și a Tipografiei Eparhiale (1814) – au conturat direcțiile prioritare ale culturii în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Cele două instituții au avut ulterior o influență pozitivă asupra vieții în așezămintele monastice și în parohiile Basarabiei, statisticile din acea epocă indicând o situație mai mult decât deplorabilă.

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

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

La îndemnul Mitropolitului G. Bănulescu-Bodoni, „...în timp de opt ani (1813-1820) au fost începute, unele și isprăvite, aproape 200 de

¹⁴ Ciobanu Șt., *Op.cit.*, p. 17.

¹⁵ Boldur A., *Op.cit.*, p. 332.

¹⁶ Ciobanu Șt., *Op.cit.*, p. 23.

¹⁷ Boldur A., *Op.cit.*, p. 453.

¹⁸ *Idem*, p. 461.

¹⁹ Popovschi N., *Istoria bisericii din Basarabia în veacul al XIX-lea sub ruși*, Chișinău, 1931, p. 29.



biserici noi. E drept că acestea aveau o construcție foarte simplă, cu temelie de piatră, cu pereți de lut, acoperite cu șindrilă, uneori cu paie sau cu stuf²⁰.

Activitatea lui G. Bănulescu-Bodoni este urmată de Dmitri și Irinarh. Spre sfârșitul arhipăstoriei ultimului, în anul 1858, „...în eparhia Chișinăului erau 865 de biserici, dintre care 314 erau de piatră și 551 de lemn. Mai erau 15 capele de piatră, 23 de lemn, în cetăți erau 4 biserici și capele, în 21 de mănăstiri erau 31 de biserici de piatră și trei de lemn²¹.

Starea deplorabilă în care se aflau așezămintele bisericesti în această „primă perioadă – de la anexare, în 1812 – până în anul 1856²² este ilustrată și de situația clerului basarabean care, la 1822, avea 31 de protoierei și 1064 de preoți. Dintre aceștia, numai zece aveau studii complete seminariale, iar doi „isprăvise clasa filosofică a seminarului“, restul fiind „cu școală inferioară sau chiar cu pregătire de acasă²³.

Înfrângerea suferită de Rusia în timpul Războiului din Crimeea, în 1856, se soldează cu retrocedarea părții de sud a Basarabiei (județele Cahul, Bolgrad și Ismail), care au trecut la Principatul Moldovei. Concomitent, se retrocedează și bisericile: din ținutul Chișinău – 2; din Cahul – 39; din Bolgrad – 37; din Ismail – 18, iar din județul Cetatea Albă – 25²⁴. Astfel, numărul bisericilor basarabene s-a micșorat cu 124 de edificii, care au fost reîntoarse Rusiei după războiul ruso-turc din anii 1877-1878²⁵.

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

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

Pe acest fundal a avut loc evoluția icoanei basarabene, care constituie obiectul principal al prezentului studiu. Evenimentele pomenite mai sus au influențat direct și indirect icoana autohtonă.

În bisericile de lemn, care dominau în localitățile rurale, icoanele erau pictate de meșterii populari. Despre acest lucru ne vorbește numărul impunător de opere de factură naivă din secolul al XIX-lea, colectate în

²⁰ *Idem*, p. 49.

²¹ *Idem*, p. 50.

²² Boldur A., *Op.cit.*, p. 272.

²³ Popovschi N., *Op.cit.*, p. 45.

²⁴ *Idem*, p. 84, 85.

²⁵ *Idem*, p. 147.

²⁶ *Idem*, p. 113.



afara locașurilor monastice. Din cauza situației politice din Basarabia și a evenimentelor care au avut loc în această epocă, mitropolia nu s-a implicat în legiferarea strictă, canonică, a iconografiei subiectelor religioase, deoarece la Seminarul Teologic din Chișinău nu s-a predat, ca materie de studiu, nici iconografia și nici pictura religioasă.

Sub alt aspect, cazul zugravului Ioasaf de la Mănăstirea Noul Neamț sau, mai timpuriu, cel al lui Gherasim, al lui Iavorschi sau al lui Iezechiel denotă faptul că, în mănăstirile basarabene, nu au existat ateliere de iconari, toți călugării-zugravi, foști meșteri populari, au deprins această meserie copiind icoanele mai vechi sau Stampele de pe gravurile pe lemn, care aveau o răspândire destul de mare în secolul al XIX-lea. Odată cu construcția bisericilor din piatră, erau aduse icoanele din locașurile de lemn care se adăugau la cele noi, comandate pentru inaugurarea și sfințirea hramului. Situația rămâne neschimbată pe tot parcursul veacului, deoarece numărul mic de icoane pictate de zugravi cu studii artistice, cum ar fi M. Aleksandrov, F. Maleavin, T. Răileanu și P. Piskariov, erau insuficiente pentru a acoperi necesitățile existente.

Chiar și comenzile pentru pictorii din Sankt-Petersburg sau din Odesa nu puteau schimba situația, cererea imensă favorizând producția și dezvoltarea icoanelor populare, lucru de care, ulterior, urmează să ne convingem.

De la începuturi și până la declinul său, arta icoanei a fost dominată, în general, de „logosul” Bibliei, comportând câteva aspecte care i-au direcționat evoluția.

După spusele cunoscutului cercetător-teolog al icoanei Paul Evdokimov, rostul icoanei rezidă în „...ceea ce cuvântul spune, iar imaginea ne arată în tăcere”, pe când „...cuvântul în biblie este calea spre perfecțiune, dar care poate fi atinsă doar prin imagini vizuale și care presupun drumul parcurs de la cuvânt până la perfecțiunea ideală și oferă posibilitatea de a contempla. Or imaginea este forma prin care se întruchipează ideea, multe dintre aspectele căreia rămân însă tainice, ascunse”²⁷.

În contextul general al artei religioase din mediul creștin ortodox al secolului al XIX-lea, icoana nu s-a făcut remarcată prin calități deosebite dar a avut totuși unele particularități inconfundabile. Fenomenul poate fi observat în icoana sârbă și în cea bulgară, în cea română și în cea ucraineană, inclusiv în cea rusă, unde în ateliere speciale se tirajau cu miile așa-numitele „icoane cu fond roșu”. Desigur, fenomenul nu se extinde și asupra icoanelor rusești de factură „lipovenească” sau de „rit vechi ortodox”, unde tradiția este consecvent urmată pe tot cuprinsul secolului.

²⁷ Evdokimov P., *Op.cit.*, p. 9, 11.



Cauzele sunt arhicunoscute. Apar artiști plastici care se specializează în pictura religioasă, abordând o viziune specifică pentru arta europeană, ce a transformat motivul iconografic într-o veritabilă scenă de gen și astfel i-a distanțat de conservatismul tradițional al icoanei ortodoxe.

Toate aceste momente nu afectează însă direct arta icoanei populare. Atât în Basarabia, în România, în Ucraina, cât și în spațiul balcanic, cu excepția Rusiei, unde acest gen nu a fost practicat, icoana populară este foarte răspândită în mediul rural, de unde proveneau, de altfel, și autorii săi.

Icoanele pe sticlă, icoanele-stampă, icoanele naive, caracteristice pentru Europa de Est, au predominat în această regiune, marcând îndeosebi arta icoanei basarabene.

După părerea cercetătorilor M. Musicescu și E. Lăzărescu²⁸, există patru tipuri iconografice, fiecare avându-și rostul în ierarhia cultului. În primul tip, cel *izolat*, este reprezentat câte un singur personaj, înscris, de obicei, într-un cadru arhitectonic închis. Următorul tip reprezintă un grup cu caracter simbolic, atemporal. Cel de-al treilea alcătuiește tipul de grup deschis, cu multe personaje, dar care înfățișează un singur moment dintr-o narațiune, al patrulea referindu-se la timpul narativ dezvoltat ce redă o succesiune de scene într-o singură unitate compozițională. Având un caracter general, această compartimentare are logica sa aplicativă, utilizabilă în fiecare caz aparte.

De exemplu, primei categorii de modele îi aparțin icoanele consacrate Sfintei Paraschiva, Maicii Domnului cu Pruncul, lui Iisus Hristos, Sfântului Nicolae, Sfintei Varvara etc., celui de-al doilea tip îi corespund icoane de genul *Deisis*, *Sfânta Treime*, *Soborul Îngerilor* ș.a.

Al treilea model cuprinde toate scenele și motivele care ilustrează marile sărbători religioase și formează cadrul principal al iconostaselor.

Al patrulea compartiment ilustrează, de obicei, toate compozițiile ce reflectă desfășurat un subiect, unde personajul principal figurează în cadrul unor scene din viața sa. Compartimentul este ilustrat de tipul iconografic *Sfânta Varvara* sau *Iisus Hristos*.

Această clasificare ne permite să urmărim mai îndeaproape evoluția icoanei basarabene prin prisma tipurilor iconografice constituite anterior. Analiza unei icoane precum *Deisis*, în cazul existenței unei singure lucrări, ar fi imposibilă fără identificarea unui număr mai mare de icoane cu motive similare și fără interpretarea acestora în baza datelor generale cu privire la perioada, locul și timpul cărora le aparțin.

²⁸ Musicescu M., Lăzărescu E., „Colecția de artă veche românească”, în *Artă plastică*, 1965, nr. 5, p. 3-13.



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

Descoperirea și interpretarea acestor valori simbolice, care rămân adeseori necunoscute zugravului și nu se referă direct la motivul iconografic reprezentat, este condiția majoră pentru restabilirea, pe cât de posibil veridică, a tabloului evoluției icoanei basarabene din secolul al XIX-lea, completat, cu cunoștințele noastre despre artele plastice din ținut.

ICOANA BASARABEANĂ. ISTORICUL PROBLEMEI

După cum am menționat și în cartea *Icoane vechi din colecții basarabene*, studiul istoriei icoanei medievale din Moldova și Basarabia¹ debutează abia la începutul secolului al XX-lea. Obiectivele principale ale publicațiilor din această perioadă se refereau mai întâi la aspectele arhitecturale ale bisericilor, la istoricul lor, icoanele fiind amintite în treacăt.

De exemplu, în ediția apărută la Chișinău, în 1911, a volumului *Istoria Novo-Neamețkogo Sviato-Voznesenskogo monastărea*, semnată de Arhimandritul Gurie, sunt pomenite câteva icoane din acest locaș. Aflându-se la Sankt-Petersburg, iegumenul Teofan a încheiat, pe 26 mai 1870, un contract „cu unul dintre cei mai buni pictori... Serghei Verhovțev, pentru amenajarea iconostasului... și pictarea icoanelor pentru el în stil bizantin și alte icoane și cruci, în total pe 24 252 ruble”².

Lucrările comandate în Rusia au sosit la Chițcani în august 1871 când, la 18 noiembrie, „... cineva a dat foc lăzilor unde se afla iconostasul”, ce urma să fie amplasat în Biserica Înălțarea Sfintei Cruci³.

Pentru o altă biserică – Adormirea Maicii Domnului –, construită în toamna anului 1902, iconostasul a fost comandat la Odesa „pictorului Academiei Imperiale de Științe – Șvaikevici”, care l-a realizat pe parcursul unui an – 1903⁴.

Unele icoane din Biserica Armenească din Cetatea Albă sunt semnalate de către Vasile Kurdinovski în *Spisok drevneișih țerkvei Bessarabskoi gubernii*, publicat în *Trudi Bessarabskogo țerkovnogho istoriko-arheologhiceskogo obșestva*⁵.

Informații mai detaliate apar și în cele trei volume ale anuarului *Comisiunea Monumentelor Istorice. Secția din Basarabia*, editate în anii 1924, 1928 și 1931, și semnate, respectiv, de Ștefan Ciobanu, Nicolae Țiganco, Ștefan Berechet și Petre Constantinescu (Iași). Mai târziu, aceleași pro-

¹ Ciobanu C., Stavilă T., *Icoane vechi din colecții basarabene*, Chișinău, 2000, p. 21-12.

² Gurie, Arhimandrit, *Istoria Novo-Neamețkogo Sviato-Voznesenskogo monastărea*, Chișinău, 1911, p. 95.

³ *Idem*, p. 96-110.

⁴ *Idem*, p. 136.

⁵ Kurdinovski V., „Spisok drevneișih țerkvei Bessarabskoi gubernii”, în *Trudi Bessarabskogo țerkovnogho istoriko-arheologhiceskogo obșestva*, Chișinău, 1918, p. 62-79.



bleme le abordează și Paul Mihailovici în *Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia*⁶.

Aceste date privitor la icoane poartă totuși un caracter descriptiv și secundar, descrierea și datarea icoanelor sau denumirile lor fiind aproximative, iar dacă lipsesc inscripțiile zugravilor sau ale comanditarilor – destul de arbitrar.

Ca și în cazurile anterioare, obiectul principal al cercetărilor a fost istoricul bisericilor, ale căror stiluri puteau fi atribuite etc.

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

Cele mai interesante mărturii despre podoabele care înfrumusețează bisericile sunt amintite în *Opisul obiectelor ce se păstrează în Muzeul Societății Istorico-Arheologice Bisericești basarabene din Chișinău* (1923), redenumit și completat în anul 1925⁷.

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

În acel moment, în muzeu se aflau 86 de obiecte bisericești, 92 de cărți și fotografii și circa o sută de monede vechi.

În anul editării catalogului (1925), muzeul devenise posesor a 537 de obiecte bisericești și icoane și a 1 578 de cărți, totalizând peste 2 000 de exponate.

Compartimentul „Icoane” era divizat tematic, după cum urmează:

I. Icoane închinare Sfintei Treimi.

II. Icoane consacrate Mântuitorului.

III. Icoane cu reprezentarea Maicii Domnului.

IV. Icoane cu înfățișările sfinților.

Printre icoanele ce au apărut la sfârșitul secolului al XIX-lea, întâlnim adeseori lucrări pe care este indicată denumirea și, uneori, anul creării.

Astfel, icoana *Sfânta Treime* (nr. 53), primită de la preotul Teodor Rusu din satul Serbicieni (Hotin) este datată cu anul 1819.

Printre icoanele Mântuitorului, *Icoana cu Pruncul pe cruce și cu Născătoarea de Dumnezeu rugându-se* (nr. 79), au fost făcute în anul 1885, iar *Icoana cu Pruncul Hristos pe cruce* (nr. 242) – în 1861, pe pânză.

⁶ Mihailovici P., *Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia*, Chișinău, 1940, p. 9-47.

⁷ *Catalogul Bibliotecii Societății Istorico-Arheologice Bisericești basarabene din Chișinău*, Chișinău, 1925.



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

Despre existența unor încurcături în inventarul descris ne convingem ajungând la numărul 145, unde figurează icoana *Maica Domnului* (1732), dar, în realitate, este vorba de o răstignire a Mântuitorului, care are ca model iconografic *Maica Domnului de Ahtâr*⁹.

Remarcăm că modelul menționat este rar întâlnit în pictura icoanelor din arealul basarabean, cele mai timpurii icoane de acest tip putând fi găsite la Biserica Adormirea Maicii Domnului de la Mănăstirea Căpriana (secolul al XVIII-lea).

Printre alte exponate ale muzeului e prezentă și icoana *Sfântul Gheorghe*, lucrată pe hârtie și pusă în cadru, de la Mănăstirea Noul Neamț (nr. 311)¹⁰. Această referință la o icoană tipărită denotă cu certitudine că și la Mănăstirea Neamț, după 1800, au fost tipărite mai multe icoane pe hârtie, fenomen investigat, cunoscut și tradițional în Transilvania¹¹.

Descrierea unor icoane din bisericile vizitate a fost preluată și continuată de Ștefan Ciobanu și Ștefan Berechet în materialele publicate în *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*¹².

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

Șt. Ciobanu observă că în biserica de lemn Sfinții Voevozi din Vorniceni „o singură dată întâlnim numele pictorului, a smeritului și păcătosului zugrav Ioan Dămășcan“. Icoana menționată mai sus este *Hristos Pantocrator* și a fost zugrăvită, judecând după inscripție, în anul 1812¹³. Ulterior, ea a fost colectată de Kir Rodnin și se păstrează în fondurile Muzeului Național de Arte Plastice din Moldova¹⁴.

În altă parte, Șt. Ciobanu se referă la faptul că, odată „...cu venirea rușilor arta picturii decade în Basarabia. Icoanele din bisericile zidite dela anul 1820 încoace sunt cu mult inferioare ca artă celor din veacul al

⁸ *Idem*, p.249.

⁹ *Idem*, p.28.

¹⁰ *Idem*, p.33.

¹¹ Tatai-Baltă C., „Incursiune în xilogravura românească. Secolele XVI-XIX“, în *Apulum*, Alba Iulia, 1979

¹² Ciobanu Șt, Berechet Șt., *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*, vol. I-II, Chișinău, 1924.

¹³ Ciobanu Șt., „Biserici vechi din Basarabia. Considerațiuni generale“, în *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*, Chișinău, 1924, p. 14-51.

¹⁴ Rodnin K., *Arta medievală a Moldovei*, Chișinău, 1991, p. 16-19.



XVIII-lea...”, deoarece „figurile sfinților, cum sunt de exemplu în biserica din Pârliți (jud. Bălți), sunt disproporționate, cu capete mari, cu capete de îngeri cheli, cu mâini și cu picioare scurte, sfinți care ar părea niște caricaturi. Și culorile sunt mai puțin armonioase, adeseori spălăcite”¹⁵.

Credem că cercetătorul a analizat icoanele populare care erau răspândite pe larg în Basarabia în secolul al XIX-lea.

În cazul Bisericii Adormirea Maicii Domnului din Căușeni (sec. XVI-XVIII), Șt. Ciobanu descrie catapeteasma zugrăvită, pe care se mai află „...câteva icoane pe scândură... Pe una din ele, *Sfântul Ioan Botezătorul*, citim: Această sfântă esti a lui Andrei și Toader, ȧeranii și a soȧiilor Caterina și Taisia din Căușenii Vechi; făcută pentru sănătatea și iertarea păcatelor lor [...] 1823, septembrie”¹⁶.

Cu privire la biserica de lemn din Nimoreni (Sfinȧii Voievozi, 1791), deja părăsită la momentul vizitei, cercetătorul menȧionează că edificiul este construit „...din nuiele, tencuit și acoperit pe deasupra tencuiei cu scânduri..., iar ...icoanele în biserică sunt vechi cu inscriȧții moldovenești. Catapeteasma de lemn e zugrăvită, precum e zugrăvită și boltă bisericii...”¹⁷. Reproducând alăturat imaginea bisericii, iar în interior – a catapetesmei¹⁸, cu icoanele abia



Biserica Adormirea Maicii Domnului din Căușeni (1924)

vizibile, e greu să spui în ce măsură descrierea corespunde lucrărilor. Cert este faptul că unele icoane din Nimoreni au fost depozitate în fondurile Muzeului Naȧional de Arte Plastice, dar luând în considerare că, încă de pe vremea lui Șt. Ciobanu, lângă biserica veche de lemn se afla o „...biserică nouă spaȧioasă, construită în stil rusesc...”¹⁹, nu se cunoaște în care edificiu au fost depistate aceste opere în anii '70 ai secolului al XX-lea.

Incertă rămâne, de asemenea, localizarea și datarea icoanelor din biserica din Orhei (probabil, Sfântul Dumitru), unde „...toate sunt noi...”²⁰.

¹⁵ Ciobanu Șt., *Op.cit.*, p.14.

¹⁶ Ciobanu Șt., „Descrierea câtorva biserici”, în *Comisiunea monumentelor istorice. Secȧia din Basarabia*, Chișinău, 1924, p. 37.

¹⁷ *Idem*, p. 51.

¹⁸ Ciobanu Șt., *Biserici vechi ...*, în *Op. cit.*, p. 4-12.

¹⁹ Ciobanu Șt., *Descrierea câtorva ...*, în *Op. cit.*, p. 51.

²⁰ *Idem*, p. 47.



La Mănăstirea Căpriană, Șt. Ciobanu descoperă în arhivă „...o icoană de lemn, care reprezintă Răstignirea” și are inscripția în românește „Pomelnicul Mănăstirii Căpriană”²¹.

Despre faptul cum evaluează cercetătorul paternitatea icoanelor, elocvent este următorul pasaj referitor la biserica de lemn Sfântul Nicolae din Vadul lui Isac (1781), în care „la intrare sunt două icoane vechi: una cu Maica Domnului cu Iisus Hristos pe brațe...”, având inscripția „Constantin Brețcu. Elna 1805”, și cealaltă – inscripția „Iisus Hristos Pantocrator”, datată cu același an²².

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



Iconostasul bisericii din Căușeni (1924)

În Biserica Buna Vestire (1810) se afla o frumoasă „...catapeteasmă vrednică...”, pentru pictura ei veche românească²³. Catapeteasma aceasta are trei brăie de icoane: icoanele împărătești, îmbrăcate în argint masiv (numai icoanele *Maica Domnului* și *Iisus Hristos*) de însuși ctitorul cel nou, căpitanul Gavriil Terentie, după cum spune inscripția anterioară ridicării bisericii: «1808, martie 20»...²⁴.

Al doilea brâu de icoane cuprinde „...șase despărțituri... cu praznice împărătești...”, iar „...proorocii vechiului testament (...) sfârșesc catapeteasma, cum este firesc, prin Răstignirea Domnului...”. Totodată, se menționează că „...nartexul, naosul și altarul sunt pline – după un obicei al mai tuturor bisericilor basarabene – cu icoane de toate mărimile, unele cu o pictură veche, românească, iar altele eșite din diferite penele ale școalei ruse”²⁵.

Despre Biserica Nașterea Maicii Domnului (Mazarache, 1752), Șt. Berechet constată că „...nu are alte icoane decât rândul icoanelor împărătești: deasupra e *Cina cea de taină*, terminând cu *Răstignirea Domnului* (din iconostasul simplu)”, mai adăugând că „...sărăcia zugrăvelei este înlocuită

²¹ *Idem*, p. 54.

²² *Idem*, p. 61.

²³ Berechet Șt., „Cinci biserici vechi din Chișinău”, în *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*, Chișinău, 1924, p. 130.

²⁴ *Idem*, p. 132.

²⁵ *Idem*, p. 133.



printr-o sumedenie de icoane..., una dintre ele, după tradiție, ar fi icoana familială a lui Vasile Mazarache...²⁶.

Cele mai interesante descoperiri cercetătorul le efectuează la Biserica Sfântul Ilie (1799, renovată în 1808). Însuși stilul în care este realizată descrierea este departe de a corespunde imaginilor iconografice.

Așa, de exemplu, se menționează, că „...în pridvor – [se află – n.n.] *Calvarul lui Hristos* – legat de stâlp, din care curg picături de sânge“. O altă icoană cu totul ciudată... îl reprezintă pe Sfântul Nicolae, având în dreapta pe Hristos, iar în stânga – pe Maica Domnului cu pruncul în mâini [Sfântul Ierarh Nicolae – n.n.]. Pe peretele din stânga este reprezentată o *Răstignire...*, *Sfânta Paraschiva* și *Sfântul Dimitrie...*“, vizavi aflându-se „...icoana Mântuitorului stând pe tronul arhieresc... [*Iisus Hristos Pantocrator* – n.n.]“.

Din aceeași sursă aflăm că icoana cu pomelnicul bisericii datează din 26 mai 1826²⁷. Dar cea mai valoroasă informație se referă la catapeteasma care „...este cea mai bogată din toate câte sunt în Chișinău..., având zugrăveală românească veche... și... patru rânduri de picturi...“²⁸.



Biserica de lemn din satul Nimoreni (1924)

Primul registru integrează icoanele împărătești, „...începând de la stânga spre dreapta: *Sfântul Nicolae* și *Ioan Botezătorul*, *Maica Domnului cu Sfântul copil pe braț*, argintată. *Iisus Hristos*, de asemenea argintată, și icoana praznicului: *Sfântul Prooroc Ilie*. Ușile împărătești sunt sculptate în lemn, în vițe de struguri, având Buna Vestire și pe cei patru evanghe-liști...“²⁹. Al doilea rând cuprinde cele douăsprezece praznice împărătești, iar la mijloc – *Cina cea de taină*.

În rândul al treilea, sunt cei doisprezece apostoli, „...având în mijloc pe *Iisus Hristos*...“, iar în cel de-al patrulea registru „...sunt proorocii Vechiului Testament... încununați cu crucea Răstignirii, ...având chipurile obișnuite din stânga și din dreapta, adică pe *Maica Domnului* și *Ioan Botezătorul*...“³⁰.

²⁶ *Idem*, p. 141.

²⁷ *Idem*, p. 144.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Idem*, p. 146.

³⁰ *Ibidem*.

În cele din urmă, Șt. Berechet afirmă că „...nicio biserică nu este mai bogată ca aceasta în atâtea icoane, mari și mici, așezate atât în pridvor, cât și în tot cuprinsul bisericii...”³¹.

Aceluiași autor îi aparține și articolul *Mănăstirea Căpriana din Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*. Ce-i drept, în publicație nu se vorbește nimic despre icoane sau alte zugrăveli din cele trei biserici ale mănăstirii (Adormirea Maicii Domnului, cca 1545; Sfântul Nicolae, din 1840, și Sfântul Gheorghe, din 1905, arhitect – N. Țiganco), dar conține trei imagini foarte sugestive. Una dintre ele reprezintă iconostasul din biserica principală, sculptat în lemn, caracterizat printr-un stil combinat cu influențe renașcentiste și baroce³².

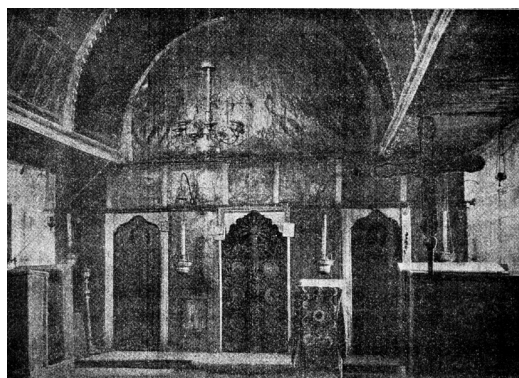
Pe orizontală, catapeteasma are patru registre. Primul, cel inferior, are trei perechi de uși, cele laterale fiind marcate de două portaluri profilate, și ocupă ca proporții aproape jumătate din înălțimea iconostasului. Pe el sunt amplasate patru icoane mari, sub care se află altele, de dimensiuni mai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

Registrul al doilea, divizat de o friză sculptată, este completat cu șapte icoane de formă dreptunghiulară, iar rândul următor include cinci icoane, încadrate de dublouri.

Pe centrul axei, e un *tondo* pe care e pictată scena Răstignirii și Dumnezeu Sabaot, care încununează catapeteasma.

Următoarea imagine prezentată în acest articol este icoana *Adormirea Maicii*

*Domnului*³³. Fără a se specifica locul unde s-a aflat aceasta în perioada vizitei lui Șt. Berechet la Mănăstirea Căpriana, putem conchide că poate fi vorba de una dintre icoanele care înfrumusețau naosul sau pridvorul, deoarece lucrarea nu corespunde dimensiunilor registrelor din catapeteasmă, reprezentând un patruleter și părând a fi o operă din secolele XVIII-XIX. A treia și ultima reproducere din textul pomenit mai sus, o înfățișează pe Maica Domnului cu Pruncul în brațe, purtând coroane împărătești și, după cum se mai poate vedea, acțiunea se petrece în ceruri. Apropiate de acest tip iconografic sunt icoanele *Maica Domnului Hodighitria* (fără coroane pe cap), *Maica Domnului cu Pruncul pe tron* (lipsește tronul), dar în toate



Interiorul bisericii de lemn din satul Nimoreni
(1924)

³¹ *Ibidem*.

³² Berechet Șt., „Mănăstirea Căpriana”, în *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*, Chișinău, 1928, p. 96.

³³ *Idem*, p. 97.

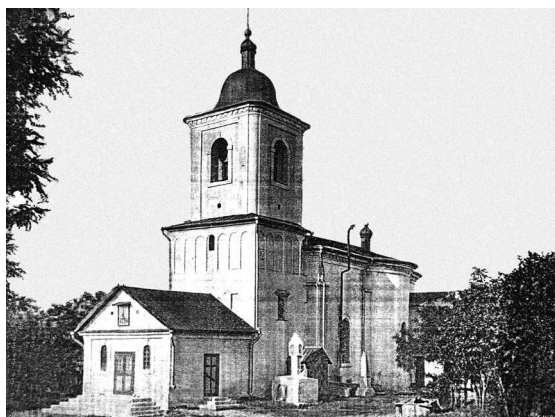


cazurile se atestă anumite abateri de ordin formal. De exemplu, Pruncul binecuvântează cu mâna stângă, iar cu cea dreaptă susține Evanghelia; totodată, nu se cunoaște semnificația coroanei de pe capul său ș.a.m.d.

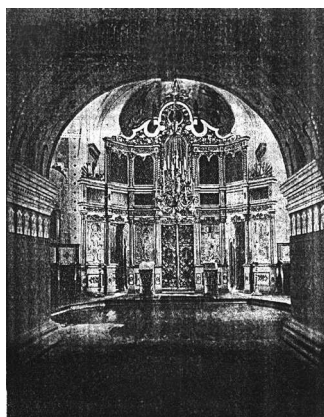
În aceeași perioadă, N. Țiganco vizitează Mănăstirea Rughi, despre care publică un material în *Anuarul Comisiunii monumentelor istorice* (Chișinău, 1928, p. 11-124), unde amintește și de câteva imagini, descriindu-le în linii generale și menționând că sunt unicele păstrate după închiderea mănăstirii.

Una dintre icoane, *Sfântul Nicolae* sau *Sfânta Varvara*, „...probabil are origine localnică...”, avându-se în vedere „...primitivitatea desenului...” și apartenența la genul de icoane populare³⁴.

Despre încă o icoană – *Sfânta Treime* –, a cărei pictură este pierdută pe jumătate, autorul presupune că ar aparține secolului al



Biserica Sfântul Ilie din Chișinău (1924)



Catapeteasma Bisericii Adormirea Maicii Domnului de la Căpriana (1928)

XVIII-lea, deoarece „...arată influența italiano-catolică, tipică pentru această epocă”³⁵.

Cea mai interesantă icoană – *Sfântul Ilie în pustietate* – este și cea mai de valoare, reprezentând un „...peisaj interesant făcut în tradițiile bizantine. Stilul și maniera seamănă cu cea a icoanelor din Sf. Munte [Athos – n.n.]. Se prea poate ca icoana să fi fost lucrată acolo”³⁶. E interesant cazul acestor două icoane, una dintre care a fost influențată de arta „italiano-catolică” (laică, profesionistă), cealaltă fiind de orientare bizantină, adică

³⁴ Țiganco N., „Mănăstirea Rughi”, în *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*, Chișinău, 1928, p. 121.

³⁵ *Idem*, p. 122.

³⁶ *Idem*, p. 123.



pictată în conformitate cu strictețea canoanelor tradiționale ale religiei ortodoxe – fără redarea formei, volumului, spațiului, în culori decorative armonioase.

Concomitent, Șt. Berechet consemnează că în trapeza mănăstirii „...s-a păstrat un portret vechi, destul de curios, pe care este zugrăvit „... printr-un desen primitiv un călugăr cu îmbrăcăminte de schimnic...”. Din inscripțiile alăturate în limba ucraineană, reiese că persoana în cauză – Vasile –, originară din Podolia, a sosit la Saharna, în Moldova, în mai 1766, unde a construit biserica, chiliile, ograda și altele. Semnatarul portretului este schimonahul Bartolomei, care a zugrăvit acest portret în „...luna Mai 1800...”³⁷.

O incursiune mai depărtată de centrul Basarabiei este descrisă de Paul Mihailovici în *Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia*. Din această carte, cel mai mult ne interesează informațiile, care cuprind multiple descrieri de icoane văzute de autor. În același timp, este evident că cercetătorul a remarcat doar cele mai interesante lucrări, cele cu inscripții sau cele care au, după părerea sa, o anumită valoare artistică.

Referindu-se Mănăstirea Hârbovăț, P. Mihailovici amintește de icoana *Adormirea Maicii Domnului*, pictată în ulei, în stil moldovenesc, datată cu anul „1856, septembrie 2 zile”³⁸, dar nu spune niciun cuvânt despre autor și nici despre suportul pe care a fost pictată. (De obicei, dacă pictura e executată în ulei, ea se realizează pe pânză).

Printre operele de la Mănăstirea Hârjăuca, autorul descrie o icoană de lemn din trapeză, pictată în ulei, cu înălțimea de un metru, cu imaginea lui Iisus Hristos care binecuvântează cu dreapta, iar în stânga ține „sceptrul și globul”. Pe aceeași icoană, în partea de jos, figurează motivul *Sfântul Gheorghe înconjurat de doi îngeri*. Din inscripție aflăm că „această sfântă icoană este zugrăvită de smeritul ieroschimonahul Varlaam la anul 1858 ianuarie 2 zile”, care „s-au săvârșit la anul 1866 de ucenicul său Ștefan”³⁹.

La Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din satul Dereneu, Orhei, construită în anul 1800, autorul atestă douăsprezece icoane consacrate sărbătorilor religioase importante, icoanele *Sfinții Voievozi* și *Sfântul Ilie*, cu inscripții în română, toate pictate în ulei și având un format mic. Tot aici se mai afla o icoană cu Dumnezeu Sabaot și reprezentările Maicii Domnului și ale lui Ioan Botezătorul, toate datate cu 1854. O altă icoană,

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Mihailovici P., *Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia*, Chișinău, 1940, p. 9.

³⁹ *Idem*, p. 13.



Iisus Hristos pe tron, poartă inscripția „1887”⁴⁰. Mai multe icoane, păstrate în naosul Bisericii Nașterea Maicii Domnului din satul Ghiliceni (Cucioaia, Bălți), care a fost construită pe locul celei vechi din 1784, au, după cum afirmă P. Mihailovici, „inscripții moldovenești” și sunt „de la mijlocul secolului trecut [secolul al XIX-lea – n.n.]”⁴¹.

În Biserica Sfântul Nicolae din satul Țibirica, Orhei, construită în anul 1911, cercetătorul a descoperit două icoane cu urmele unei inscripții în limba greacă; alte icoane, cum ar fi *Maica Domnului*, *Sfântul Ioan Botezătorul*, *Arhanghelul Gavriil*, erau zugrăvite în ulei pe pânză cu dimensiunile „de 1/2 metru în înălțime”.

Aceste icoane au aparținut bisericii vechi și, după informațiile autorului, „aparțin primei jumătăți a veacului al XIX-lea”. Alte două icoane – *Maria Magdalena* și *Sfânta Varvara* – au, în partea de jos, inscripțiile donatorilor: „Dăruit la biserica s. Țibirica. Gheorghi Mardari. Dvoreanin Nacu. 1862”. Încă o icoană – *Sfântul Nicolae* – este zugrăvită „...în stil bizantin, cu mult fond auriu, poartă data de 1842”⁴².

În legătură cu două opere din Biserica Minunea Arhistratigului Gavriil din satul Onișcani, Orhei, P. Mihailovici consemnează că: *Înălțarea Maicii Domnului* are o inscripție românească – „...s-au plătit la Biserica Mai Marilor Voevozi din s. Onișcani, pentru tot neamul...”, iar *Maica Domnului cu Pruncul* are o inscripție „...în limba grecească, refăcută la 1911, în stil apusean, ambele provenind de la biserica veche...”.

Dacă luăm ca reper informațiile istoricului, biserica din Onișcani a fost zidită în 1911, în locul celei vechi din 1778, ctitorul ei fiind moșierul V. Herța, „mormântul căruia se află în spatele bisericii”⁴³.

În Biserica Sfânta Paraschiva din satul Hoginești, Orhei, „...construită în 1783 și refăcută pe din afară la anul 1860”, P. Mihailovici depistează mai multe icoane cu însemnările comanditarilor. Icoana *Sfântul Nicolae*, pictată în ulei, e datată cu anul „1863 iulie 5 zile”; *Maica Domnului cu Pruncul* și *Iisus Hristos Pantocrator* – cu anul „1863, mai 18”; *Soborul Sfinților Arhangheli Mihail și Gavriil* – „1863, mai 10”, iar *Iisus Hristos pe tron* a fost pictată la 27 iunie 1863⁴⁴.



Maica Domnului Hodighitria de la Căpriană, 1928

⁴⁰ *Idem*, p. 18.

⁴¹ *Idem*, p. 21.

⁴² *Idem*, p. 27.

⁴³ *Idem*, p. 31-32.

⁴⁴ *Idem*, p. 36.



Despre două icoane, păstrate în pridvorul Bisericii Înălțarea Domnului din satul Meleșeni, Orhei (1891), se spune următorul lucru: o icoană îl reprezintă pe „Iisus Hristos binecuvântând...” și datează cu anul 1842, același an figurând și pe cealaltă lucrare – *Adormirea Maicii Domnului*⁴⁵.

La Mănăstirea Curchi din județul Orhei, în „biserica mare” (Nașterea Maicii Domnului, 1810) cercetătorul menționează icoana *Maica Domnului* (80x130 cm), cu o inscripție în slavonă în partea de jos: „Adevăratul chip al icoanei *Născătoarea de Dumnezeu făcătoare de minuni*, care se afla în Sfânta Mănăstire Neamț a Înălțării din Moldova. Cu stăruința stareșului și arhimandritului Iona. 1803 anul”. Încă o icoană – *Sfântul Gheorghe* – provine din biserica de iarnă⁴⁶ (probabil, Sfântul Dimitrie, anii ‘30 ai secolului XX).

În Biserica Intrarea Maicii Domnului din satul Bolotin (1849, azi Balotino), județul Bălți, P. Mihailovici atestă existența unei icoane cu dimensiunile de 32x26 cm, „îmbrăcată în argint și pietre scumpe, care o înfățișează pe Maica Domnului cu pruncul în brațe...”, cu inscripțiile „Dumitrașco Secară, 1778/ Mihail Bodareu, 1832”, primul nume indicând, probabil, autorul propriu-zis al icoanei, iar al doilea – pe cel care a executat ferecătura de argint cu care a fost îmbrăcată.

În altar se mai afla icoana *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*, zugrăvită în 1815 la 6 decembrie pe cheltuiala „logofătului Constantin Soroceanu”⁴⁷.

Ultima informație din culegerea sus-menționată se referă integral la iconostasul Bisericii Sfântul Nicolae din Bisericiani, județul Bălți, care a fost lucrat în anul „1859, octombrie 6”. Celelalte opere iconografice nu beneficiază de nicio descriere din partea autorului.

În linii generale, cam acestea sunt publicațiile referitoare la icoana din arealul basarabean în prima jumătate a secolului al XX-lea. Chiar dacă articolele au fost consacrate, în mare parte, monumentelor de arhitectură – bisericilor și mănăstirilor – și mai puțin podoabelor care le înfrumusețau interiorul, aceste informații sunt de o certă valoare, deoarece în perioada postbelică aproape toate icoanele amintite în aceste descrieri succinte și vagi vor fi iremediabil pierdute.

Cu toate acestea, prin intermediul articolelor citate, am descoperit nume noi ale zugravilor autohtoni, precum ieroschimnicul Varlaam de la Hârjăuca, schimonahul Bartolomei de la Rughi, numele multor comanditari și donatori de icoane, care nu lipseau din nicio biserică basarabeană a acelor timpuri.

⁴⁵ *Idem*, p. 35.

⁴⁶ *Idem*, p. 39-40.

⁴⁷ *Idem*, p. 43.

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

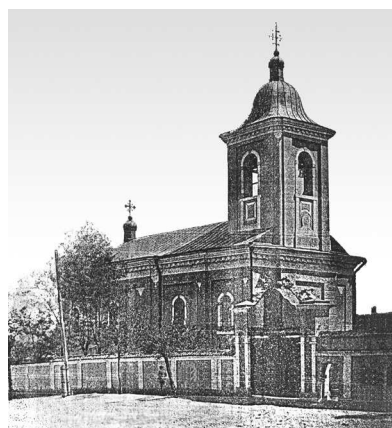
Astfel, icoanele din biserica de lemn de la Nimoreni (1791) au fost găsite în noua biserică din piatră, înălțată în preajmă în anul 1881; cele din satul Țibirica, datate cu anii 1842 și 1862, au fost mutate în biserica nouă, construită în 1911, pe când icoanele din satul Meleșeni, pictate în anul 1842, au fost atestate în biserica construită în 1891.

Mai rare sunt cazurile când icoanele sunt zugrăvite după finalizarea construcției bisericii, după cum ne relatează P. Mihailovici, referindu-se la biserica de lemn din satul Hoginești, construită în 1789 și refăcută în 1860, unde au apărut mai multe icoane pictate abia în 1863.

*Sfântul Ilie în pustiu.
Icoană de la Mănăstirea
Rughi (1928)*



*Catedrala veche din
Chișinău (1924)*



Ambele tendințe pot fi ilustrate cu lux de amănunte, dar cert rămâne faptul că majoritatea icoanelor depistate de cercetători aparțin zugravilor autohtoni din centrele mănăstirești sau din cele rurale, unde a evoluat icoana de factură populară.

În același timp, o parte dintre icoane ne vorbesc despre circuitul intens, despre schimbul existent între comunitățile religioase din diferite țări, în care au fost antrenate operele iconografice de la mănăstirile athonite, din Ucraina, Grecia și Rusia, precum și despre interferențele stilistice ale artei renascentiste, ale barocului și clasicismului, care s-au resimțit în arta icoanei sub influența artei laice.

După cartea lui P. Mihailovici din anul 1940, a urmat o perioadă de circa cincizeci de ani când nu se mai putea scrie despre arta moldovenească medievală. Această jumătate de secol coincide cu rigorile ideologiei sovietice, care considera religia și în special icoana „opiul popoarelor”.



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

Închiderea forțată a lăcașelor de cult în RSS Moldovenească, urmată de confiscarea tuturor podoabelor de metale prețioase din biserici, de nimicirea sau arderea cărților și a icoanelor, a fost una dintre direcțiile prioritare ale comunismului ateist pe întreaga durată a regimului sovietic. Au fost interzise, totodată, cercetările în domeniul artei medievale și publicațiile pe această temă.



Interiorul schitului vechi de la Butuceni, 1924

Singura concesie în aceste timpuri a fost făcută Muzeului Național de Arte Plastice din Chișinău, grație eforturilor istoricului și criticului de artă Kir Rodnin, la insistența căruia, în 1968, se constituie Fondul Republican de Artă Medievală, ca subdiviziune muzeală (Hotărârea Consiliului de Miniștri al RSSM despre crearea Fondului Republican de Artă Medievală din Moldova, nr. 287 din 29 august 1968). K. Rodnin a fost împuternicit de

guvern fiind unicul care a beneficiat de o asemenea autorizație – să colecteze cărți bisericești și icoane din bisericile închise masiv de sovietici în anii 1950-1960.

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

După douăzeci de ani de activitate muzeală (1952-1972), a fost publicată culegerea *Arta medievală a Moldovei*, în care sunt reflectate rezultatele acestui efort depus. Cartea a apărut la Chișinău abia în perioada postsovietică (1991), K. Rodnin consacrand un capitol aparte icoanelor medievale, cele mai multe fiind pictate în secolul al XIX-lea.

Cu toate acestea, interesul sovieticilor față de podoabele bisericești apare abia după ce a fost emis ordinul Ministerului Culturii al RSSM din 11.XII.1985, nr. 441, despre inventarierea obiectelor vechi și de artă, care se aflau în posesia organizațiilor religioase. Deschiderea subită pentru aceste obiecte, după cum stipulează directivele Consiliului de Miniștri al URSS din 12 noiembrie 1979 și din 14 octombrie 1985 (nr. RR-21520),



se datorează furturilor podoabelor de cult, inclusiv ale icoanelor, vândute clandestin în străinătate.

În conformitate cu ordinul ministerului de la Chișinău, directorii muzeelor de artă, istorice, ateiste, etnografice și de partid au fost obligați să inventarieze obiectele de artă până la 15 iunie 1986. La ordin se aneixa și „Instrucția” referitoare la inventariere și recomandările metodice de evaluare a operelor.

În lista-anexă, erau trecute, în total, 129 de biserici funcționale, inclusiv o mănăstire (Japca), o catedrală (Schimbarea la Față, Tighina) și biserica de rit vechi ortodox din Tiraspol.

În actele respective se menționa că „monumentele și valorile patrimoniale” se transmit „în folosirea fără plată în conformitate cu legislația despre culte”, de aceea asociațiile religioase trebuiau să acorde ajutorul necesar și să achite cheltuielile pentru fixarea fotografică a patrimoniului mobil.

Deoarece ordinul nu a fost dus la împlinire, pe 16 aprilie 1986 mai apare încă unul, în care, pe lângă „studierea aprofundată a materialelor Congresului al XXVII-lea al Partidului”, în punctul 6 al articolului V, se vorbește despre „ocrotirea și folosirea monumentelor de istorie și cultură”, ceea ce presupune, în mod obligatoriu, „finalizarea evidenței patrimoniale din posesia asociațiilor religioase și începerea inventarierii operelor mobile, aflate în posesia organizațiilor de stat, cooperativiste, a asociațiilor obștești etc.”.

Peste scurt timp, Ministerul Culturii din RSSM emite, pe 11 octombrie 1988, un alt ordin (nr. 299), referitor la „inventarierea obiectelor vechi, aflate în bisericile ce nu funcționează”, aici fiind enumerate toate cele 36 de raioane, dar fără a specifica localitățile și bisericile lor, care probabil că nici nu mai erau în evidență.

Asemeni deciziilor anterioare, ordinul amintit nu a mai fost îndeplinit, iar rezultatele acestor investigații nu se cunosc nici astăzi. Cu certitudine, dispunem doar de unele liste cu evidența patrimoniului mobil, inventariat în anul 1985 (șapte biserici în raionul Glodeni), în anul 1986 (opt biserici în raionul Orhei, patru biserici în raionul Căușeni) și în anul 1987 (patru biserici în raionul Telenești).

Actele perfectate în anii 1985-1987 sunt vizate și de colaboratorii Institutului Unional de Cercetări Științifice în domeniul restaurării de la Moscova, care au efectuat investigațiile (M. Krasilin, Iu. Malkov, A. Jukov și A. Samoilov).

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



Cu excepția icoanelor din catapeteasmă, care au fost repictate în anii 1970, în interior se aflau 21 de icoane, inclusiv două – din secolul al XVIII-lea (1779 și 1799), cinci – din secolul al XIX-lea, restul aparținând primei jumătăți a secolului al XX-lea.

La Biserica Sfânta Treime din satul Fundurii Vechi, construită din lemn în 1883, se aflau unsprezece icoane (fără cele din iconostas, care erau noi), dintre care șapte erau din secolul al XIX-lea și patru din secolul al XX-lea.

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

Sfântul Nicolae (17,5×14) posedă o inscripție, potrivit căreia, la „1859 aprilie 2 zile va fi donată bisericii de Varvara Tudoran... când va fi gata. Kiriak Nicolaevici Leonard“, ultimul fiind considerat comanditarul icoanei.

Încă o icoană, care confirmă donația lui Leonard, „...jertfită de mama mea Maria Ivanovna Iani la 1869, ianuarie 7 zile“, ilustrează scena *Maica Domnului cu Pruncul* și este realizată în stil baroc (21×16,5).

Prezintă interes și o icoană mai târzie – *Bogomater' Dostoino Esti*, de dimensiuni mari (118×63), care are și autograful meșterului: „20 august 1906, zugrav M. Suruceanu“.

În bisericile din satele Cobani (Sfântul Mihail, 1861), Danu (Sfânta Treime, 1879) și Hâjdieni (Acoperământul Maicii Domnului, 1891), cele mai multe icoane (dintr-un total de 61 de lucrări) sunt de secolul al XX-lea, iar cele din secolul al XIX-lea nu conțin nici date, nici nume.

Un element semnificativ, care va fi prezent în continuare în mai multe icoane, a fost observat în biserica orășelului Glodeni (Sfântul Nicolae, 1896). Una dintre cele 37 de icoane luate în evidență, *Molenie o ciașe*, cu dimensiunile de 103×53,5, este o copie după F. Bruni, cunoscut academist rus de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Cea mai impresionantă descoperire cercetătorii moscoviți o fac însă la Biserica Sfântul Gheorghe din satul Ciuciulea, construită la Gheorghe Leonidaș în 1831. Este vorba de cel mai complet iconostas, alcătuit din șapte registre, cu 45 de icoane, pictate la începutul anilor 1830 (Actul din 25.09.1985).

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

– Primul registru este completat cu icoane contemporane (denumirile și numărul lor lipsește în act);

– Al doilea registru este completat cu icoanele *Ioan Botezătorul*, *Arhanghelul Mihail* și *Maica Domnului cu Pruncul*, ferecate în argint la 1868. Porțile Împărătești conțin medalioanele *Buna Vestire*, *Evangheliștii*



Marc, Ioan, Luca, Matei, Hristos Pantocrator (în argint, 1908) și Arhanghelul Gavriil cu Sfântul Gheorghe;

– În registrul al treilea se află *Cina cea de taină*, urmată de *Schimbarea la Față*, *Înălțarea*, *Intrarea lui Iisus Hristos în Templu* și *Botezul*;

– Registrul al patrulea conține imaginile apostolilor Filip, Marcu, Petru, Pavel, Matei, Luca, Bartolomeu, Simeon, Toma și *Deisisul*;

– Următorul registru este completat cu profeți (șase icoane), având în centru icoana *Maica Domnului Platytera (Znamenie)* și alte cinci imagini de profeți neidentificate;

– Cel de-al șaselea registru cuprinde sărbătorile: *Molenie o ciașe* și *Ducerea Crucii*, *Coborârea de pe Cruce* și *Punerea în mormânt*, *Înveșmântarea în odăjdii* și *Încununarea cu spini*, urmate de *Sabaot*, două subiecte neidentificate, *Ducerea Crucii* (din nou) și *Răstignirea*, alături aflându-se alte subiecte neprecizate;

– Registrul al șaptelea este încununat de icoana *Crucificarea* și de imaginea *Maicii Domnului* și a lui *Ioan Botezatorul*.

În total, în biserică se aflau la acea vreme șaptezeci de icoane, inclusiv unsprezece icoane din secolul al XIX-lea și paisprezece din secolul al XX-lea.

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

În una dintre cele mai vechi catedrale basarabene – Sfântul Dumitru din Orhei (1636) –, din cele 52 de icoane, doar trei lucrări erau din secolul al XIX-lea, celelalte fiind din secolul al XX-lea (Actul din 26.09.1986).

La Biserica Sfântul Nicolae din satul Isacova (1887), o icoană a fost realizată la limita secolelor XVIII-XIX, alta – în secolul al XIX-lea, iar celelalte 38 – în secolul al XX-lea. Situația se repetă întocmai și la Biserica Adormirea Maicii Domnului din satul Susleni, construită în anul 1906, unde 41 de icoane din iconostasul cu cinci registre erau din secolul al XX-lea, iar opt – din secolul al XIX-lea.

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

Alta era situația în Biserica Sfântul Nicolae din satul Bulboaca al aceluiași raion. În edificiul construit din piatră în anul 1915, conform actului din 24 septembrie 1986, se aflau 31 de icoane și un tetrapod din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cu imaginile Arhanghelului Mihail, a lui Ioan Gură de Aur, a lui Vasile cel Mare și a lui Grigore Teologul.

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



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

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

Influența artei laice asupra lucrărilor sus-menționate este vizibilă și în *Cina cea de taină* (începutul secolului al XX-lea), descoperită în biserica Sfântul Gheorghe din satul Camenca, Orhei, zidită de Andrei Donici și de Teodor Șerban în 1830 și inspirată de fresca lui Leonardo da Vinci cu același titlu. Cu excepția lucrării analoage, realizate în anul 1870, în incintă se mai aflau încă 25 de icoane, dintre care doar una a fost datată cu secolul al XIX-lea, celelalte fiind din secolul trecut. Straniu este totuși că într-o biserică de la începutul secolului al XIX-lea au fost depistate icoane create în mare parte în secolul al XX-lea.

Actul din septembrie 1986 referitor la biserica de lemn Sfântul Mihail din satul Dișcova, construită de Constantin Milo în 1841, consemnează 44 de icoane, majoritatea făcând parte dintr-un iconostas datând cu secolul al XX-lea (35), patru fiind din secolul al XIX-lea, iar una, semnată „Zugrav Onescu” – din 1879.

Nu diferă cu mult nici ambianța Bisericii Sfântul Mihail din satul Chiperceni, Orhei (1858). Din cele treizeci de icoane, jumătate au fost zugrăvite în secolul al XIX-lea, inclusiv copia icoanei făcătoare de minuni *Maica Domnului* din Hârjăuca (1878) și icoana *Sfântul Mina și Ioan Oștea-nul*, donată bisericii de Fiodor Lașkov în 1890.

Din informațiile de care dispunem, în raionul Căușeni erau cinci biserici, patrimoniul cărora a fost inventariat după aceleași criterii. În Biserica Acoperământul Maicii Domnului din satul Opaci, construită la începutul secolului al XX-lea, au fost depistate doar opt icoane, toate fiind realizate în momentul sfințirii bisericii, adică la începutul secolului (Actul din 22.04.1986).

Mai variate au fost rezultatele cercetărilor din Biserica Adormirea Maicii Domnului din satul Gâsca, zidită la sfârșitul secolului al XVIII-lea și reconstruită în 1881 și la începutul secolului al XX-lea. Din cele opt icoane depistate, una a fost datată cu sfârșitul secolului al XVIII-lea, dar a fost repictată în ulei în secolul al XIX-lea, patru, în ulei – cu sfârșitul secolului al XIX-lea, iar altele trei – cu începutul secolului al XX-lea.

În Biserica Sfântul Nicolae din satul Tocuz, construită în 1848, se mai păstrau unsprezece icoane, dintre care șapte erau de la sfârșitul secolului al XIX-lea și patru – din secolul al XX-lea.

Mai multe icoane se aflau în Biserica Sfântul Nicolae din satul Bacalia (1813) – douăzeci și unu la număr, inclusiv șase – din secolul al



XIX-lea; paisprezece – din secolul al XX-lea și una – de la limita secolelor XIX-XX. Anume aici a fost descoperită și icoana *Răstignirea lui Hristos*, cu semnătura zugravului – călugărul Ioasaf de la Mănăstirea Noul Neamț –, pictată pe lemn în ulei (Actul din 30.04.1986).

În Căușeni, Biserica Sfinții Petru și Pavel era singura care mai funcționa, acolo fiind descoperite 36 de icoane. Șase dintre acestea, pictate în ulei pe carton sau pe zinc, purtau semnătura lui P. Maleavin și au fost realizate între anii 1907-1908. Cinci icoane, cu ancadramentul ce imita emailul, au fost pictate între anii 1926-1928, celelalte fiind atribuite integral secolului al XX-lea (Actul din 28.04.1986).

Situația din Telenеști nu se deosebește cardinal de cea din Căușeni, faptul datorându-se numărului mai mare de icoane care se aflau în biserici.

De exemplu, în biserica de rit vechi ortodox Acoperământul Maicii Domnului din Telenеști (1843-1903), din 96 de icoane doar două aparțin secolului al XX-lea, celelalte fiind date cu secolul al XIX-lea (Actul din 08.10.1987).

În satul Hirіșeni al aceluiași raion, în Biserica Sfânta Treime, construită în 1938, șapte icoane erau din secolul al XIX-lea, iar 25 au fost pictate în 1930 (Actul din 7 octombrie 1987). Din 33 de icoane aflate în Biserica Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil a satului Leușeni (1880), toate au fost datate, exceptând una singură, cu începutul secolului al XX-lea (Actul din 07.10.1987). Situația se repetă în Biserica Acoperământul Maicii Domnului din Brânzenii Vechi (1872), unde opt icoane au fost pictate la începutul secolului al XX-lea, iar altele douăzeci – în anii postbelici (Actul din 06.10.1987).

Situația în care se aflau icoanele în perioada expedițiilor din anii 1969-1971 este descrisă elocvent de K. Rodnin, care menționa că „...majoritatea covârșitoare a icoanelor se aflau într-o stare deplorabilă, cauzată de lipsa unor condiții de păstrare normale. Decenii la rând, iar uneori și secole, ele au fost date uitării, fiind depozitate adeseori nu în biserici, ci în clopotnițe deschise sau în podurile unor clădiri, unde probabil suferau din cauza intemperiei și de murdărie. Toate acestea au favorizat alterarea lor. Uneori erau găsite scânduri aproape putrezite, fără urme nu numai de pictură, ci și de grund...”⁴⁸. Articolul din care este preluat citatul a fost scris de istoricul artei în anul 1972, dar a ajuns să fie publicat abia peste două decenii, în 1991.

De aceea, autorul nu și-a putut permite luxul să menționeze că bisericile închise erau transformate în magazine de păstrare a îngrășămintelor, a grânelor sau utilizate ca săli de sport sau în alte scopuri, deloc religioase.

⁴⁸ Rodnin K., *Arta medievală a Moldovei*, Chișinău, 1991, p. 15.



Într-adevăr, datele care decurg din analiza informațiilor din cele câteva raioane ale Moldovei contemporane reflectă, în linii generale, situația critică a patrimoniului, din care s-au păstrat, în mare, icoanele din secolul al XX-lea, mai puțin din secolul al XIX-lea, cele din secolele anterioare fiind aproape lipsă.

Chiar și așa, numărul comparativ mare de icoane din secolul al XIX-lea ne permite să facem o retrospectivă panoramică a iconografiei și a meșterilor iconari din acele timpuri.

Cu toate acestea, puține sunt lucrările ce poartă semnătura zugrăvitorilor, cum ar fi Ioasaf de la Noul Neamț, Onescu de la Dișcova, M. Cojuhari din Bulboaca, M. Suruceanu din Fundurii Vechi ș.a. În mare parte, acest lucru a fost cauzat de pierderile enorme de icoane în timpurile regimului sovietic, o altă cauză fiind lipsa unei evidențe stricte din partea organelor de resort, pentru care obiectele de cult reprezentau o „primejdie” ideologică.

Și mai anevoioasă, credem, este situația de azi a patrimoniului mobil bisericesc. Din anul 1987 până în prezent, nu a fost dusă la capăt inventarierea podoabelor de cult și a icoanelor din biserici.

Oricum, datele confirmă și faptul că, în mediul picturilor bisericești din Basarabia de la limitele secolelor XIX-XX, se infiltrează profesioniștii, precum F. Maleavin, P. Piskariov, P. Șilingovschi, dar și autori neidentificați de copii descoperite în diverse lăcașe de cult din regiune.

BISERICI, CATAPETESME ȘI ICOANE. ZUGRAVI ȘI COMANDITARI

A existat întotdeauna o interdependență între bisericile construite, icoanele ce le înfrumusețau și comanditarii acestora. În toate cazurile, icoanele au fost podoabele care au transformat textele Vechiului și Noului Testament în imagini vizuale accesibile tuturor. Caracterul lor instructiv, moral și spiritual, dar și aspectele estetice au consolidat mereu credința într-o lume transcendentă.

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

Icoanele dominau în interioarele tuturor bisericilor basarabene din secolul al XIX-lea, pentru că fresca și pictura murală nu se mai utilizează, dar și pentru că nu și-au făcut încă apariția pictorii care ar fi avut posibilitatea să decoreze incinta cu picturi, cunoscute în Basarabia doar către începutul secolului al XX-lea.

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

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

Chiar dacă lipsește datarea, paternitatea operelor poate fi elucidată, într-o mare măsură, luând drept puncte de reper anul construcției bisericii.

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

Drept sursă poate servi, de exemplu, Ordinul Ministerului Culturii al RSSM „Despre inventarierea obiectelor vechi și de artă, care se află în folosința organizațiilor religioase” (nr. 441 din 11.XII.1985), ce confirmă existența, în 28 de raioane, a 129 de biserici de lemn și din piatră.

Menționăm că numărul acesta se referă la bisericile care funcționau în acei ani.

Următorul ordin, nr. 299 (din 11.10.1988), „Despre inventarierea obiectelor vechi aflate în bisericile închise”, nu conține nicio informație despre obiectivele ce trebuiau luate în evidență, ceea ce ne permite să pre-



supunem că o asemenea listă nici nu a existat, fiind enumerate doar raioanele (36 la număr), dar fără a specifica localitățile unde aceste biserici ar fi existat.

De exemplu, în lista bisericilor de lemn, reconstituită la începutul anilor 1990, figurează 32 de edificii, construite în secolele XVIII-XIX, dintre care trei, datând din secolul al XVIII-lea, se aflau pe cale de dispariție (din satul Braicău, Dondușeni, din satul Hoginești, Călărași și din satul Larga Veche, Cahul), iar paisprezece au fost demolate sau arse după 1985.

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

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

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

În conformitate cu Actul din 5.VI.1966, la Mănăstirea Căpriană au fost descoperite mai multe icoane din secolele XVIII-XIX, printre care figurau tâmplile din Biserica Adormirea Maicii Domnului, și care erau cele mai vechi, din secolul al XVIII-lea, de pe vremea când nu existau și alte biserici pe teritoriul mănăstirii. Judecând după stilistica ornamentației sculptate și pictate, cele două segmente de tâmplă sunt unicele care s-au mai păstrat.

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

Dar cea mai mare descoperire au constituit-o icoanele din catapeteasma Bisericii Sfântul Nicolae, construită în 1840 de egumenul Ilarion, călugăr trimis la Căpriană de la Mănăstirea Zografu de pe muntele Athos.

Patru fragmente din cinul sărbătorilor cu scene duble, mărginite de cadrul lemnului sculptat în stil clasicist, reprezintă motivele *Intrarea în Ierusalim*, *Învierea Domnului*, *Înfățișarea lui Hristos la Templu* și *Buna Ves-*



tire, Înălțarea lui Hristos și Coborârea Sfântului Duh, urmate de Nașterea Maicii Domnului și de Înfațișarea Fecioarei la Templu.

Importanța acestor icoane se datorează faptului că au fost datate cu anul 1841 și semnate de călugărul Iezechil, zugrav autohton, inscripțiile de pe lucrări fiind făcute potrivit tradițiilor locale – cu litere chirilice pentru denumirile românești ale sărbătorilor (de exemplu, „Floriile”).

Accentuăm acest fapt, deoarece se credea că Iezechil a sosit în Basarabia împreună cu Ilarion, în 1837, presupunere emisă de V. Negruță în *Pomelnicul Mănăstirii Căpriană – un valoros monument de istorie și cultură*¹.

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

Încă trei medalioane cu imaginile duble ale profeților Aaron și Moise, David și Iezechel, Ilie și Isaia, aparținând aceluiași autor, au făcut parte din iconostasul sus-menționat, dată fiind utilizarea aceluiași stil ornamental sculptat ca și în motivele precedente.

Alte două icoane reprezintă pomelnicile a două biserici: Adormirea Maicii Domnului și Sfântul Nicolae.

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

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

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

Existența unui al treilea iconostas, care a aparținut celei mai noi biserici – Sfântul Gheorghe –, construită în anul 1903 pe teritoriul Mănăstirii Căpriană, este confirmată de expediția efectuată pe 25 martie 1986, când au fost aduse la Chișinău alte șase icoane, două dintre care – *Buna-vestirea* și *Savaot* – au făcut parte, fără îndoială, din catapeteasmă. Scenele sunt încadrate în medalioane ovale și conțin un bogat ornament sculptat ajurat care, din punct de vedere stilistic, aparține unui sculptor profesionist. Același lucru se poate spune și despre pictura icoanelor, realizată în cele mai bune tradiții ale academismului.

Sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX aparțin și celelalte lucrări descoperite în expediția respectivă.

¹ Negruță V., „Pomelnicul mănăstirii Căpriană – un valoros monument de istorie și cultură”, în *Arta*, Chișinău, 2001, p. 31-35.



Una dintre acestea – *Maica Domnului de Hârbovăț* – este o copie, unde pictura imită aurul, pietrele scumpe din odăjdii și de pe coroane.

Încă o copie, de această dată după tabloul pictorului italian renascențist Marietto Albertinelli², cu fundal aurit și peisaj tratat iluzoriu, este și icoana *Întâlnirea Mariei cu Elizaveta*, aceluiași autor aparținându-i și *Sfânta Împărăteasă Elena*, cu aceleași dimensiuni (35×49), aceleași ornamente aurite și aceeași structură compozițională.

Ultima icoană – *Calvarul lui Iisus Hristos* – reprezintă un model de icoană de factură rusească, dacă luăm în considerație pictura, compoziția și procedeele plastice.



Biserica de lemn din satul Drăgușeni Noi (1924)

În timpul deplasărilor din anul 1966, până la emiterea ordinului respectiv al Ministerului Culturii, au fost studiate și selectate pentru muzeu mai multe obiecte din biserici. În cărțile de inventar ale Muzeului de Arte, printre localitățile vizitate în acel an, figurează: Zastânca, Horodiște (Ungheni), Comrat și Dănceni (Chișinău), Râșcova (Orhei) și Climăuți (Soroca).

În biserica din satul Zastânca a fost descoperită *Maica Domnului Hodighitria*, pictată pe pânză în ulei, având pe verso inscripția „acești ikoani esti a robului lui dumnezeu Ionufrie din strădania lui făcută la anu 1854 în 2 zile”. Aceluiași tip iconografic îi aparține icoana din Ungheni, pictată pe lemn în tempera (Actul din 1977, nr. inv. 6255), unde *Maica Domnului* cu *Pruncul* este înconjurată de îngerași, iar maniera stilistică a picturii este foarte apropiată de cea descrisă mai sus.

Primele icoane semnate și datate de vreun zugrav sunt descoperite de muzeologi în satul Horodiște, lucrările provenind, probabil, din biserica de lemn Sfântul Nicolae (1795) și fiind transferate mai apoi în biserica de piatră cu același hram, construită în 1895.

Oricum, zugravul menționat – Ioan Iavorschi – nu a putut picta icoanele *Iisus Hristos Pantocrator* și *Maica Domnului Hodighitria* în 1813, când edificiul cel nou încă nu exista.

Tot aici a mai fost colectată o tâmplă pe care erau reprezentate sărbătorile: *Prezentarea Maicii Domnului la templu* și *Închinarea păstorilor*,

² Vasari G., *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, București, 1968.



dar și icoana *Înălțarea Sfintei Cruci*, toate aparținând secolului al XIX-lea și, probabil, anterioare sau posterioare picturii lui Iavorschi, dat fiind faptul că reprezintă un model de icoană populară cu toate amprente caracteristice.

În satul Dânceni din apropierea Chișinăului, în biserica veche de lemn *Intrarea Maicii Domnului în Templu* (1806), astăzi dispărută, au fost depistate două icoane: *Închinarea păstorilor*, datată cu anul 1830, și *Nașterea Domnului* – ambele fiind opere ale unor zugravi populari.

Încă o operă de factură rustică – *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul* – este găsită, în aceeași perioadă, în Catedrala Sfântul Ioan Botezătorul din Comrat, construită în 1856.

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

O iconografie originală pentru secolul al XIX-lea este prezentă în icoanele *Maria Magdalena* și *Sfântul Modest* cu scena *Aducerea sfintelor moaște ale Mucenicului Foca* din biserica de piatră *Intrarea Maicii Domnului în Templu* (Actul din 1968), având aceeași origine populară ca și precedentele lucrări.

Abundența icoanelor populare în secolul al XIX-lea este confirmată de mai multe opere consacrate Sfintei Varvara. De exemplu, una dintre aceste imagini – *Sfânta Varvara cu scene din viață* – este colectată din biserica de piatră *Adormirea Maicii Domnului* din orașelul Rașcov (1892) și este menționată în actul din 1968.

Actele din anul 1969 confirmă continuarea deplasărilor pe teren, investigațiile fiind întreprinse în satele Brânzeni, Bârnova, Gârbova (Edineț), Tabani (Briceni) și Hiliuți (Râșcani).

În Biserica Acoperământul Maicii Domnului din Brânzeni – construită din piatră în 1872 – au fost descoperite două lucrări: *Iisus Hristos Pantocrator*, de factură populară, datată cu secolul al XVIII-lea, și *Sfântul Ierarh Nicolae*, cu o pictură evident din secolul al XIX-lea.

Alte două icoane găsite în biserica de lemn Sfântul Dumitru din satul Bârnova (1888) – *Nașterea lui Iisus Hristos* și *Deisis* – au fost realizate în secolul în care s-a înălțat biserica, însă ultima a fost repictată la începutul secolului al XX-lea de un oarecare Nesterov.

O piesă interesantă – *Sfântul Nicolae* – provine din biserica de lemn *Adormirea Maicii Domnului* din satul Gârbova (1775), dar a fost găsită în biserica cu aceeași denumire, construită din piatră în 1908.

În biserica de lemn Sfântul Nicolae din Tabani (1898) au fost descoperite mai multe icoane din secolele XVII-XIX, unele având o importanță deosebită pentru studierea icoanei din Evul Mediu timpuriu.



Două fragmente de tâmplă, unul cu cinul praznicelor, iar altul cu registrul apostolilor, de dimensiuni considerabile, au o pictură anterioară secolului al XIX-lea. Perioadei menționate îi aparține însă icoana *Deisis*, cu o frumoasă pictură și cu o iconografie originală.

Alte trei icoane, dintr-o altă catapeteasmă, mai târzie, redau scene neobișnuite, pe care, de obicei, nu le întâlnim în asemenea lucrări. Este vorba de compozițiile *Bunul Păstor*, *Arhanghelul Mihail* și *Ioșua Navi* și *Visul lui Iacov*. Toate icoanele au inscripțiile donatorilor Ion Dascăl și Mereuță și anul când au fost create: 1822.

Încă o lucrare de proporții găsită aici a făcut parte din ușile împărătești ale iconostasului: *Arhistratigul Mihail*, parte integrantă a *Bunei Vestiri*. După toate probabilitățile, pictura aparține secolului al XIX-lea.



Biserica de lemn din satul Cornova, Orhei (1924)



Biserica de piatră din satul Hrușova, Orhei (1924)

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

Printre ultimele expediții întreprinse în anul 1969, figurează deplasarea la biserica de lemn Sfântul Arhanghel Mihail din Hiliuți (1808), de unde a fost colectată icoana cu tema „*Deisis*“, din secolul al XIX-lea, care reprezintă o icoană populară imitând pictura academică.

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

Biserica de lemn Sfântul Nicolae din satul Ivancea a fost construită de frații Balioz în anul 1789 și refăcută de Darie Donici în anul 1824. Icoanele *Arhanghelul Mihail* și *Deisis*, ambele datate cu anii 1826 și 1827, au fost pictate de Ioan Iavorschi, descoperire datorată icoanelor din satul Horodiște, create în 1813.

Icoanele au fost găsite de muzeologi în Biserica Sfântul Nicolae, construită din piatră în anul 1924, ceea ce înseamnă că biserica veche nu mai exista în acel moment.

După toate probabilitățile, aceluiși autor îi aparține și *Deisisul* din biserica de piatră Nașterea Maicii Domnului din Dolna, construită în 1852 de Ioan Rali. Lucrarea a fost descoperită în 1974 (Actul din 12.04.1974).

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

La Nimoreni, din biserica de lemn Sfântul Nicolae, ridicată în 1881, și care a fost vizitată în anul 1924 de Șt. Ciobanu, ce o menți-



Iconostasul bisericii din satul
Hluboaca, Cernăuți
(sec. al XVIII-lea)



Biserica de lemn din satul Musteața, Fălești

onează ca „părăsită“, K. Rodnin selectează pentru muzeu opt icoane din secolul al XIX-lea, acestea fiind mutate în noua biserică de piatră, cu hramul Arhanghelul Mihail, construită în 1916. Patru dintre acestea – *Jertfirea lui Avraam*, *Visul lui Iacov*, *Minunea Sfântului Nicolae* și *Distrugerea Sodomei și Gomorei* –, după colorit și particularitățile stilistice, au fost realizate de un zugrav popular.

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

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

Icoanele găsite în același an la biserica de piatră Nașterea Maicii Domnului din Țareuca (1915) au aparținut unei alte biserici de lemn, care nu este pomenită în izvoarele timpului.



Unele dintre acestea, cum ar fi cele din cinul profeților Daniil și Varlaam, Iacov și Moise, au făcut parte din iconostas. Altele, printre care *Sfânta Varvara cu scene din viață* și *Adormirea Maicii Domnului* au caracteristicile unor icoane populare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

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

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

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

Faptul acesta denotă că majoritatea icoanelor din biserica de cărămidă au aparținut, în realitate, unei biserici de lemn dispărute.

Secolului al XVIII-lea îi aparține și lucrarea *Sfântul Nicolae*, ceea ce ne face să presupunem că a fost icoana de hram a vechii biserici. Dar, în ambele cazuri, sesizăm existența a două modele de icoane: mănăstirești și populare, ambele găsite în aceeași biserică.

După maniera stilistică, aceste icoane pot fi divizate în mai multe categorii.

De exemplu, două dintre ele – *Ioan Oșteanul* și *Sfânta Magdalena cu Haralambie* și *Maica Domnului* – sunt de origine populară (secolul al XIX-lea).

Iisus Hristos și Samariteanca, *Sfinții Gheorghe și Dumitru*, *Minunea Sfântului Nicolae* și două medalioane duble, cu sărbătorile *Înfățișarea Maicii Domnului la templu* și *Bunei Vestiri*, *Nașterea lui Iisus Hristos* și *Înfățișarea lui Iisus Hristos la Templu*, pot aparține unui zugrav mănăstiresc și au fost pictate pentru biserica cea nouă, din cărămidă.

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

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

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



Ultima expediție efectuată în orașelul Râșcani în anul 1970 (Actul din 26 noiembrie) se soldează cu descoperirea icoanei *Botezul lui Hristos*, pictată în ulei pe lemn, dar datată cu începutul secolului al XX-lea. Lucrarea aparține unui pictor de formație academică.

O atenție deosebită a atras Biserica Sfântul Dumitru din satul Cogălniceni (Orhei), care a fost vizitată de mai multe ori în 1970, 1980 și 1987. Din informațiile pe care le deținem, se știe că biserica de piatră a fost construită în anul 1842, însă obiectele ce se aflau aici erau mult mai timpurii și au aparținut unei biserici de lemn ridicate la începutul secolului al XIX-lea.

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

Lucru confirmat de expediția din anul 1980 și de actele respective din 6 august, când pentru fondurile de artă medievală au fost selectate încă șaisprezece icoane realizate de acești artiști. În mare, făceau parte din iconostas, fapt demonstrat de componența registrelor.

Astfel, din cinul prăznicarelor s-au păstrat icoanele duble *Adormirea Maicii Domnului* și *Schimbarea la Față*, *Intrarea în Ierusalim* și *Învierea Domnului*, *Nașterea Mântuitorului* și *Botezul lui Hristos*, *Întâmpinarea Domnului* și *Buna Vestire*, *Nașterea Maicii Domnului* și *Înfățișarea Mariei la Templu*, completate de cinul apostolilor, cu Simon și Filip, Toma și Bartolomeu, Matei și Petru, și cu centrul axat pe icoana *Cina cea de taină*. Din registrul profeților s-a păstrat doar o singură lucrare – *Moise și Aaron*.

Judecând după modelul reliefului ajurat, compoziția cu tema *Deisis* a fost în centrul registrului apostolilor, iar scena *Coborârea de pe cruce* făcea parte din rândul inferior al iconostasului, laolaltă cu *Hristos Pantocrator*, *Maica Domnului Hodighitria* și icoana *Nașterea Maicii Domnului*, toate de dimensiuni mari.

Expediția repetată în anul 1987 a prilejuit descoperirea crucii iconostasului, operă a acelorași autori.

Alte câteva opere de zugravul Gherasim au fost găsite în biserica satului Ghermănești (Telenești) în anul 1987 (Actul din 9 iulie), presupunându-se că ar fi mai vechi (din 1790, când a fost construit edificiul) decât cele din Cogălniceni. Cele trei icoane însă, care au aparținut iconostasului acestei biserici, cu o pictură și tratare excelentă, par a fi mai târzii și marchează apogeul creației artistului.

Apostolii Luca și Iacov, Sfântul Ierarh Nicolae și Soborul Îngerilor se caracterizează printr-o gamă cromatică mai dezvoltată, cu tendințe apropiate de pictura laică, ce se distanțează vădit de lucrările realizate la Cogălniceni.

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

Deoarece biserica de lemn din Orac a fost construită mult mai târziu decât data apariției aceste icoane, putem conchide că au aparținut unei biserici mai vechi.



Iconostasul din biserica de lemn din satul Mustești (Fălești), sec. al XIX-lea

Despre circulația masivă a icoanelor în perioada târzie a Evului Mediu, ne vorbește numărul impunător de icoane rusești, ucrainene și grecești, prezente în bisericile Basarabiei.

O mărturie elocventă, în acest sens, este și icoana-sinaxar din Biserica Nașterea Maicii Domnului, din satul Dolna (1852), zugrăvită la începutul secolului al XIX-lea. Pictura miniaturală fină, completată de inscripțiile în limba greacă, indică arealul de proveniență al acestei icoane (Actul din 12. IV.1974).

După anii 1970, expedițiile devin tot mai sporadice, lipsa lor răsfrângându-se negativ asupra completării fondului de icoane.

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

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

Încă o deplasare a fost întreprinsă în acel an în satul Năpădeni din același raion Ungheni, la biserica din piatră Sfântul Nicolae (1881). Icoanele *Sfânta Varvara cu scene din viață* și *Maica Domnului Îndurătoarea*

(*Eleusa*) sunt operele unor pictori laici, ultima având inscripționat chiar numele autorului – Vasilii Aleksandrov – și anul – 1859.

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

O parte dintre acestea, mai ales cele de proveniență basarabeană, prezintă interes, dar, în același timp, nu poate fi stabilit cu certitudine lăcașul de cult din care au fost luate.

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

Din aceeași colecție face parte și *Sfânta Varvara cu scene din viață* (secolul al XIX-lea), cu un excelent colorit decorativ, care îmbină influențele populare și cele laice.

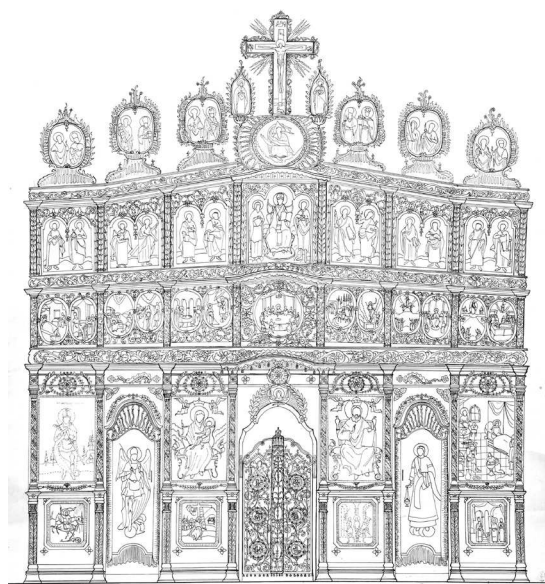
Încă două icoane din aceste fonduri – *Tăierea capului Sfintei Ecaterina* (secolul al XIX-lea) și *Bunul Păstor* (începutul secolului al XX-lea) – sunt opere ale unui zugrav popular anonim.

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

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

Datorită achizițiilor, în colecția Muzeului de Arte Plastice în anul 1987 au ajuns două icoane semnate de P. Piskariov – *Maica Domnului cu Pruncul pe tron* și *Hristos Pantocrator* –, create la începutul secolului al XX-lea.

Pavel Piskariov a fost cunoscut în Chișinău ca unul dintre cei mai prolifici pictori de biserici, fiind autorul picturilor murale de la Catedrala Schimbarea la Față (1906) și de la Biserica Înălțarea Domnului (1936), ambele din capitală, precum și al ultimei picturi din Catedrala Schimbarea la Față din Tighina (1936).



V. Negruță, D. Suruceanu. Iconostasul Bisericii Sfântul Gheorghe din Călugăreni. Reconstrucție.



Apariția unor astfel de lucrări, în special a icoanelor semnate de pictorii profesioniști, marchează cu certitudine apusul artei medievale, cu caracterul și iconografia specifică secolelor precedente.

Acest moment mai confirmă și dispariția în totalitate a zugravilor populari care deținuseră până atunci întâietatea la zugrăvirea icoanelor.

Astfel, cu multă întârziere, Basarabia cunoaște, la rândul ei, declinul artei Evului Mediu și începuturile unei noi epoci – epoca modernă –, sincronizându-se tardiv cu arealul cultural european.

Menționăm încă o dată că, după 1990, au fost redeschise locașurile de cult care au fost împodobite cu icoane pictate de artiști plastici ce executau copii după reproduceri sau imitau iconografia tradițională, fără a respecta stricta tradiție canonică.

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

Printre acestea figurează deja amintita biserică de lemn din satul Petrușeni (1702), arsă în anul 1992, cea din Călărășauca (1801), demolată în 1987, bisericile din Tabani (1898), din Bârnova (1898), din Ivancea (1789), din Orac (1880) ș.a.m.d.

Astfel, în județul Bălți – dacă ținem cont de diviziunile administrative din 1920 – au dispărut, pe parcursul a optzeci de ani, 37 de edificii, în Chișinău – 14 biserici, inclusiv cea din Dănceni (1806), în județul Cahul – 11 biserici, în județul Soroca – 26, în Orhei – 10, în Tighina – 5 etc., sărăcind patrimoniul nostru imobil de cele mai importante monumente de arhitectură populară.

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

Anume catapeteasma cu structura sa interioară integră constituie cea mai valoroasă operă din biserici.

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

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

- împărătești, la nivelul ușilor;
- cinul prăznicarelor cu douăsprezece dintre cele mai importante sărbători bisericești;



– cinul *Deisis* și icoanele apostolilor, terminându-se cu crucea de iconostas, care reprezintă scena Răstignirii.

De regulă, iconostasele diferă, de la caz la caz, prin numărul registrelor, care pot avea de la trei la șapte rânduri de icoane. Ornamentul sculptat și icoanele încadrate în catapeteasmă conferă interiorului bisericesc o fastuozitate deosebită.

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

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

De exemplu, Șt. Ciobanu publică, în *Comisiunea Monumentelor Istorice*, un articol consacrat bisericilor și podoabelor care se păstrau în acestea, menționând și unele iconostase³.

Imaginea iconostasului din biserica de lemn a satului Nimoreni a fost reprodusă pe paginile publicației, îngăduindu-ne să ne facem o idee, chiar dacă una foarte vagă, despre această operă de artă⁴.

În primul rând, ținând cont de calitatea nesatisfăcătoare a reproducerii, putem presupune totuși că iconostasul avea trei registre incomplete.

La nivelul inferior al celor trei uși de acces sunt amplasate două mici icoane, înfățișându-i, probabil, pe Maica Domnului și pe Iisus Hristos. Registrul doi conține șase panouri cu scene duble, marcând rândul prăznicarelor.

Cât privește bolta, presupunem că acolo este reprezentată scena Răstignirii, care încununează iconostasul.

Lemnul din care este prelucrat iconostasul este aproape lipsit de relief ajurat, cu excepția ușilor împărătești, fiind vorba de o catapeteasmă modestă, specifică unei biserici din mediul rural.

La fel de modest și cu aceleași caracteristici este și iconostasul schitului vechi din Butuceni, în care aproape lipsește relieful sculptat, iar scenele praznicelor bisericești sunt încadrate în tondouri, decorând bolta⁵.

Mai desfășurat descrie Șt. Berechet catapeteasma din Biserica Buna Vestire din Chișinău (1810)⁶.

³ Ciobanu Șt., „Biserici vechi din Basarabia. Considerațiuni generale“ (p. 3-18) și „Descrierea câtorva biserici“ (p. 19-70), în *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*, Chișinău, 1924.

⁴ Ciobanu Șt., *Op. cit.*, p. 4-51.

⁵ *Idem*, p. 42.

⁶ Berechet Șt., „Cinci biserici vechi din Chișinău“, în *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*, Chișinău, 1924, p. 112-148.



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

Rândul al doilea este completat de scene cu sărbătorile bisericești, încadrate în șase despărțituri.

Cel de-al treilea reprezintă proorocii Vechiului Testament, fiind încununat cu icoana *Răstignirea Domnului*⁷. Judecând după icoanele împărătești, se poate presupune că această catapeteasmă a fost realizată cu ajutorul ctitorului G. Terentie.

Tot Șt. Ciobanu mai amintește și despre un alt iconostas – cel al Bisericii Nașterea Maicii Domnului (Mazarache) din Chișinău, care este compus doar din icoanele împărătești, deasupra cărora se află *Cina cea de taină* și crucea *Răstignirii*⁸.

Cu privire la Biserica Sfântul Ilie (1799, 1808), cercetătorul menționează: „catapeteasma este cea mai bogată din toate câte sunt în Chișinău, având zugrăveală românească veche... și... patru rânduri de picturi...”⁹.

Într-adevăr, judecând după cele spuse de Șt. Berechet, primul registru al iconostasului, în afară de icoanele împărătești ferecate în argint (*Maica Domnului cu Pruncul* și *Iisus Hristos*), mai include icoanele *Sfântul Nicolae*, *Ioan Botezătorul* și icoana hramului *Sfântul Ilie*, aranjate de la stânga la dreapta. Ușile împărătești sunt sculptate în lemn, cu ornamente ajurate, reprezentând vița-de-vie cu struguri și încadrând scena Bunei Vestiri și chipurile celor patru evangheliști.

Al doilea registru conține cele douăsprezece sărbători împărătești, având la mijloc compoziția *Cina cea de taină*.

În centrul celui de-al treilea rând se afla imaginea lui *Iisus Hristos*, dar și chipurile celor doisprezece apostoli.

Ultimul registru cuprinde chipurile profeților din Vechiul Testament și se încununează cu *Răstignirea*.

Până acum, iconostasul Bisericii Sfântul Ilie din Chișinău, care a fost distrus împreună cu biserica în anii 1960, reprezintă cea mai completă catapeteasmă din secolul al XIX-lea, având cinci registre integrale.

Un alt model de iconostas îl reprezintă cel de la Biserica Adormirea Maicii Domnului de la Mănăstirea Căpriană¹⁰.

Publicând reproducerea iconostasului, istoricul nu ne descrie, în schimb, succesiunea și ansamblul, lăsând acest lucru pe seama privitorului.

⁷ *Idem*, p. 133.

⁸ *Idem*, p. 141.

⁹ *Idem*, p. 146.

¹⁰ Berechet Șt., „Mănăstirea Căpriană”, în *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*, Chișinău, 1928, p. 89-108.



Este cunoscut faptul că vreo câteva tâmpile ale acestei biserici se află în colecția Muzeului Național de Arte Plastice din Moldova (nr. de inv.: 1519/6277 și 1516/6278), fiind datate cu secolul al XVIII-lea. Într-adevăr, elementele sculptate ale prăznicarelor împărătești amintesc formele artei brâncovenești din acele vremuri. Aceasta înseamnă că iconostasul nou al bisericii este confecționat în secolul al XIX-lea și, judecând după somptuosul decor, poartă amprenta stilistică a Renașterii și barocului.

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

Cele trei perechi de uși, de dimensiuni considerabile, ocupând aproape jumătate din înălțimea catapetesmei, sunt marcate de patru portaluri, despărțite pe verticală de colonete profilate, incluzând patru icoane de dimensiuni mari, sub care se află alte icoane, de dimensiuni mai mici.

Al doilea registru cuprinde prăznicarele, de formă dreptunghiular-alungită, reprezentând cele douăsprezece sărbători, dezvoltate în șase panouri, și având în centru scena *Cina cea de taină*.

Al treilea brâu conține patru icoane-dipticiuri, iar pe mijloc se află o icoană de dimensiuni considerabile, arcuită în partea superioară. Logic, acest registru reprezintă cinul apostolilor cu Iisus Hristos în centru.

Pe axa centrală a iconostasului, alcătuită din curbe de formă barocă, se află un tondo pe care ar fi putut fi pictată scena Răstignirii sau imaginea lui Dumnezeu Savaot.

Ca și în alte cazuri, niciuna dintre piesele acestui iconostas nu au mai supraviețuit până în timpurile noastre.

Despre o altă catapeteasmă amintește P. Constantinescu-Iași în monografia *Biserica Sfântul Gheorghe din Chișinău*.

Acest iconostas a fost finalizat în anul 1822, fiind de proveniență „evident rusească”, cu câteva icoane pe lemn, „...lucrate în ulei cu oarecare talent”¹¹.

Reconstituind descrierea acestui iconostas, făcută de P. Constantinescu-Iași, obținem următorul tablou: în registrul de la nivelul porților împărătești au fost amplasate, de la stânga spre dreapta, icoanele *Sfinții Dimitrie și Nicolae*, *Maica Domnului cu Pruncul în brațe* (Kyriotissa), *Iisus Pantocrator*, *Sfântul Gheorghe* și *Sfântul Vasile cel Mare*¹².

Deasupra porților împărătești se află „...o reușită *Cina cea de taină*...”, continuând mai jos cu două icoane, cu scene din copilăria lui Iisus, urma-

¹¹ Constantinescu-Iași P., *Biserica Sfântul Gheorghe din Chișinău*, Chișinău, 1928, p. 14.

¹² *Idem*, p. 21.



te de opt medalioane, unde motivul *Nașterea Maicii Domnului* este dublat, iar compozițiile *Botezul*, *Schimbarea la Față* se mărginesc cu figurile a „doi arhangheli”.

Vârful iconostasului este încununat de *Savaot* și de *Răstignirea Mântuitorului*.

Pe porțile împărătești, cercetătorul consemnează existența medalioanelor cu cei patru evangheliști și cu chipurile Mântuitorului (poate și al arhanghelului Gavriil), ușile diaconicești fiind decorate cu icoanele pe care sunt înfățișați arhanghelii Mihail și Gavriil.

Întreaga catapeteasmă dispunea de un ornament ajurat, sculptat în lemn, cu motivul viței-de-vie și al strugurilor, fapt caracteristic pentru toate iconostasele basarabene.

Un model specific de catapeteasmă îl reprezintă cel de la Biserica Adormirea Maicii Domnului din Chișinău. Reprodusă de Șt. Ciobanu în *Comisiunea monumentelor istorice*, imaginea reflectă starea în care se afla acest obiect de artă în anul când a fost întreprinsă deplasarea¹³.

Iconostasul este zidit din piatră, cu mulură de ghips în relief, cuprinzând icoane din cinci registre. Putem doar presupune ce reprezintă aceste icoane, cert este că pot fi atribuite secolului al XIX-lea, fapt probat de una dintre lucrări, și anume de *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*. Tabloul este tratat într-o manieră laică, cu racursiul sofisticat al figurii.

O altă sursă referitoare la cele mai importante iconostase din Basarabia în secolul al XIX-lea cuprinde informațiile adunate de muzeografi care, în perioada anilor 1966-1987, au efectuat cercetări pe teren. În actele respective se specifică, de exemplu, că icoanele din catapeteasma Bisericii Adormirea Maicii Domnului din satul Balotino (Actul din 25.IX.1985) au fost repictate integral în anii 1970 și nu au fost luate în evidență, scenariul repetându-se și în cazul Bisericii Sfânta Treime din Fundurii Vechi.

Pe neașteptate, muzeografi descoperă în Biserica Sfântul Gheorghe din satul Ciuciulea unul dintre cele mai desfășurate ansambluri de iconostas, cu șapte registre și 45 de icoane, pictate la începutul anilor 1830 (Actul din 25.09.1985), exceptându-le pe cele din primul registru, care erau de dată mai recentă.

Rândul de la nivelul porților împărătești era completat cu *Hristos Pantocrator*, ferecat în argint în 1908, pe părțile laterale aflându-se icoanele *Arhanghelul Gavriil* și *Sfântul Gheorghe*.

¹³ Ciobanu Șt., *Op.cit.*, p. 34.



Din registrul al treilea lipsesc șase icoane, având în centru *Cina cea de taină*, urmată de *Schimbarea la față*, *Intrarea lui Hristos în Templu* și *Botezul*, fapt ce demonstrează că avem în față o parte din prăznicare.

Următorul registru cuprinde cinul apostolilor, aici fiind reprezentați Filip, Marcu, Petru, Deisisul, Pavel, Matei, Ioan, Bartolomeu, Simeon și Luca.

Al cincilea rând o are în centru pe *Maica Domnului Platytera* și unsprezece chipuri de profeți.

Următorul brâu este consacrat sărbătorilor, unele dintre care nu sunt specifice pentru catapetesme. Astfel, registrul dat este completat cu scenele *Molenie o ciașe* și compozițiile *Ducerea crucii*, *Coborârea de pe cruce*, *Punerea în mormânt*, *Înveșmântarea în odăjdii*, *Încununarea cu spini*, urmate de *Savaot*, două subiecte neidentificate și o *Răstignire*. Cu toate acestea, iconostasul este încununat tradițional cu scena Răstignirii.

Analizând și comparând modelele de catapeteasmă expuse mai sus, putem conchide că, în funcție de localități, de apartenența și de importanța bisericilor în structura ierarhică, catapetesmele se compartimentează, după categoriile de edificii, în rurale și urbane. Se atestă doar câteva excepții, ca în cazul iconostasului din satul Ciuciulea.

Într-o biserică de lemn (ca cea din Nimoreni sau ca schitul de la Butuceni), catapeteasma era simplă, fără a fi decorată cu ornament sculptat, registrele constituind doar trei rânduri minim necesare pentru alcătuirea iconostasului.

În bisericile de piatră, din orașe sau din mănăstiri, catapetesmele conțin cinci sau șapte registre, tipul iconografic fiind ceva mai dezvoltat. După închiderea bisericilor basarabene în anii 1960, s-au pierdut multe dintre aceste podoabe, rămânând în circuit doar cele care au fost pictate la începutul secolului al XX-lea și mai puțin iconostasele din secolul al XIX-lea.

Oricum, în interiorul bisericilor, catapeteasma și icoanele sale au jucat un rol decisiv în ansamblul picturii și au constituit axa centrală, în jurul căreia se amplasau alte zeci de icoane, ar căror loc în lăcaș nu era reglementat de vreo rânduială canonică.

Date fiind informațiile incerte despre istoria basarabeană pe parcursul unui secol de dominație rusă și în lipsa unor surse documentare la care am fi putut apela, cea mai importantă mărturie a timpului rămâne opera care, în unele cazuri, dezvăluie activitatea pictorilor, dar și a animatorilor unui proces cultural de mare valoare pentru noi.

Pentru a analiza aceste mărturii indirecte ale creației artistice, vom încerca să reconstituim mediul și ambianța, condițiile de activitate ale zugravului basarabean și etapele premărgătoare creației sale.



Din punct de vedere juridic, relația dintre un creator de icoane și un comanditar era reglementată de niște contracte care au o însemnătate covârșitoare pentru istorici. Evident că, în cazul unor lucrări de proporții, cum ar fi iconostasele de la Horodiște, de la Căpriană ori la Ghermănești, zugravii cu școală mănăstirească, precum Ioan Iavorschi, călugărul Iezechiel sau ieromonahul Gherasim, fără îndoială, nu ar fi început munca doar în urma unor înțelegeri verbale.

Lipsa totală în arhivele basarabene a unor documente care ar legifera condițiile și volumul lucrului ce trebuia executat, semnate de comanditari și executori, ne face să apelăm la izvoare indirecte, cum ar fi contractele întâlnite în secolul al XIX-lea în regiunile de peste Prut.

Documente de acest gen ar putea fi găsite în *Studii și cercetări de istoria artei* (București, 1967), purtând denumirea de „contracte de zugravi de biserici”¹⁴. Astfel, la 3 decembrie 1816 este încheiat un contract între zugravul Constantin și reprezentanții Mănăstirii Văratice, unde sunt stipulate principalele condiții: zugravul respectiv va confecționa iconostasul „...îndeplinind cu aur toată construcția lui cu decorul”; va prelucra amvonul și tetrapodul cu vopseli și cu aur, conform cerințelor și cu iscusință, „...în afară de patru icoane gătite...”, iar în caz de necesitate va executa patru icoane reprezentând sărbători și chipuri de sfinți¹⁵.

În contract figurează și condițiile zugravului: mănăstirea trebuia să-i pună la dispoziție o cameră; să-i plătească un avans de 2200 de lei, 1400 de lei urmau să-i fie plătiți în procesul lucrului, către 16 iulie 1816, iar restul sumei de 5000 de lei – după executarea comenzii¹⁶.

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

Volumul lucrărilor prevedea: executarea iconostasului cu coloane, ramele icoanelor, totul poleit cu „aur bun” și confecționat din lemn de tei „uscăt și tare”, pentru care Gavriil avea să primească suma de 300 de lei. În înțelegere mai figurează încă un punct, care îl obligă pe meșter, „...la apariția celor mai mici deteriorări ale materialului”, „să refacă totul din contul său”¹⁷.

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

¹⁴ Voinescu T., „Contracte de zugravi de biserici”, în *Studii și cercetări de istoria artei. Secția Arte plastice*, București, 1967.

¹⁵ *Idem*, p. 100.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Idem*, p. 101.



Pe parcursul secolului al XIX-lea, atestăm trei categorii de iconari.

În primul rând, este vorba de zugravul de la țară, care a fost, judecând după numărul de piese, cel mai prolific dintre toți. Puțini sunt cei care și-au semnat opera, procedând ca și meșterul popular care se ocupa de înfrumusețarea caselor și de confecționarea uneltelor etc. Apariția masivă a icoanelor populare într-o perioadă atât de târzie nu poate fi concepută decât ca o consecință a declinului prin care trecea arta iconografică. În realitate însă, icoana populară s-a desprins dintr-o artă obosită, reînviind și îmborsăvând procedeele plastice, satisfăcând nevoile unui public „bântuit de crezuri și spaima”, dar ager la gândire și sensibil la problemele epocii sale, și lăsând să se întrevadă interferențele mediului mănăstiresc cu cel țărănesc.

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

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

Mihai Leontovici din satul Orac este cunoscut ca autor a două icoane – *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*, pictată în 1803, și capodopera artei populare de la noi, *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul* (1806). Dacă, în prima, naivitatea rustică a zugravului se observă atât în compoziția tipului iconografic, cât și în coloritul laconic și spălăcit, ce-a de-a doua, care a fost repictată, integrează o gamă coloristică sonoră fără analogie în icoanele timpului.

Ioan Dămășcanu este creatorul icoanei *Iisus Hristos pe tron* (1822), tot el executând, probabil, și alte icoane pentru Biserica Sfinții Voievozi din satul Vorniceni. Maniera sa încearcă să imite pictura unui artist profesionist, obținându-se, în consecință, o stilizare specifică a proporțiilor alungite ale figurii, pictate într-o gamă aproape monocromă, ceea ce l-a făcut pe K. Rodnin să-l includă în categoria meșterilor „provinciali”¹⁸.

Aceeași impresie i-a produs cercetătorului și o altă icoană, *Sfântul Nicolae*, din satul Ocnița Veche, semnată de un oarecare Zabolotnâi (1829).

Eferescența icoanei populare a mai fost condiționată și de existența unui număr mare de biserici de lemn, unde ea își avea locul și rostul predestinate, corespunzând în totalitate necesităților unui „public needucat”, după cum afirma T. Voinescu.

Dar acest public, menționează cercetătoarea în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, cunoștea suficient de bine textele religioase, cum ar fi *Mira-*

¹⁸ Rodnin K., *Op. cit.*, Chișinău, 1991, p. 16.



colul Maicii Domnului, Menologul, Evangheliile și legende apocrifice ale Vechiului Testament¹⁹.

Încă o latură specifică a icoanei populare rezidă în faptul că, în lipsa autografelor, icoanele poartă adesea semnăturile comanditarilor. Studiul paleografic al cuvintelor care figurează pe actul de donație ne arată că toți acești meșteri, aproape fără excepție, erau oameni din mediul rural.

Astfel, la Biserica Adormirea Maicii Domnului a existat pe timpuri icoana *Sfântul Ioan Botezătorul*, având următoarea inscripție: „Această sfântă icoană esti a lui Andrei și Toader, țeranii și a soțiilor Caterina și Taisia din Căușenii Vechi, făcută pentru sănătatea și iertarea păcatelor lor [...] 1823, septembrie...”²⁰.

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

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

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

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

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

Cu toate acestea, operele artiștilor cunoscuți ne oferă o imagine sugestivă și nu pot fi considerate drept artă „obosită”, în această perioadă tardivă a Evului Mediu.

Fără îndoială, cei mai reprezentativi maeștri ai icoanei basarabene din secolul al XIX-lea sunt zugravul Gherasim și sculptorul Ștefan, care au

¹⁹ Voinescu T., „Sur la notion «d'art populaire» dans l'art roumain de la fin de moyen age”, în *Revue roumaine de l'art*, București, f/a, p. 227.

²⁰ Ciobanu Șt., *Op. cit.*, p. 37.



lucrat în „duet“ la icoanele și iconostasul din Biserica Sfântul Dimitrie din satul Cogâlniceni, Orhei. Icoanele zugrăvite de Gherasim aici și, mai apoi, la Ghermănești, ne permit să urmărim evoluția maestrului în primele decenii ale secolului. Catapeteasma și icoanele realizate pentru Cogâlniceni au fost terminate în anul 1808 și corespund tradiției iconografice mănăstirești, următoarele, printre care și *Deisisul* din Ghermănești, au fost pictate mai târziu. Apartenența la tradiția mănăstirească este confirmată de faptul că, în ceea ce privește procedeele plastice, Gherasim apelează la reliefurile picturale în ipsos și la aurirea integrală a suprafeței icoanei. În calitate de colorist și desenator, Gherasim ocupă, indubitabil, unul dintre primele locuri în arta timpului său.

Evtaf, autorul icoanelor împărătești *Iisus Hristos și Maica Domnului cu Pruncul pe tron* (1810), care fac acum parte din colecția Muzeului Național de Istorie, se înscrie, de asemenea, în mod incontestabil în tagma zugravilor mănăstirești de valoare.

Un alt zugrav de icoane din mediul atelierelor mănăstirești își semnează operele „Ioan Iavorschi zugrav“. Primele icoane, *Iisus Hristos pe tron* și *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*, au fost create în 1813 pentru biserica din Horodiște, iar altele trei, care s-au păstrat în catapeteasma din biserica satului Ivancea – *Deisis*, *Arhanghelul Mihail* și *Maica Domnului cu Pruncul* –, au fost realizate în anii 1826-1827. Drumul parcurs de Ioan Iavorschi repetă întocmai calea pe care a mers și Gherasim, ultimele lucrări ale ambilor meșteri zugravi abundând în aur și în reliefuri pictate.

Din mediul mănăstiresc mai fac parte și autorii *Bunei Vestiri*, dar și ai imaginilor de pe porțile împărătești din biserica satului Baimaclia, Cahul. Lucrarea este semnată de „Constantin și Mardare zugravi, 1812 anul“, urmați de călugărul Vichentie, care își face apariția în jurul anului 1842 la Mănăstirea Hârjăuca, unde au mai activat și „ieroschimonahul“ Varlaam (1858) și ucenicul său Ștefan, care realizează icoana-diptic *Iisus Hristos Pantocrator și Sfântul Gheorghe* în anul 1866.

Ieromonahul Iezechil este autorul icoanelor și al iconostasului din Biserica Sfântul Nicolae de la Mănăstirea Căpriană, pe care îl execută în anul 1841. Prăznicarele, exprimate în diptici și în imaginile profeților, vădesc cunoașterea și redarea fidelă a tipurilor iconografice abordate.

Alte nume amintite de cercetătorii de artă din perioada interbelică aparțin unor autori din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Auto-graful „M. Cojuhari, 1875“ a fost depistat pe icoana *Maria Magdalena* și *Sfânta Paraschiva* din Biserica *Sfântul Nicolae* a satului Bulboacă. O altă icoană, semnată „Zugrav Onescu, 1879“, a fost descoperită în Biserica *Sfântul Mihail* din satul Dișcova.



Încă un nume – „M. Suruceanu, 20 august 1906“ – îl întâlnim pe o icoană în stil rusesc – *Bogomateri Dostoino Esti* – din Biserica Sfânta Treime a satului Fundurii Vechi, Glodeni. Despre un caz aparte amintește Nicolae Țiganco, care, vizitând Mănăstirea Rughi, descoperă portretul fondatorului mănăstirii din Saharna, al unui oarecare Vasile, originar din Podolia, portret pictat de schimonahul Bartolomeu în anul 1800²¹.

În această diversitate de opere și de zugrăvi mănăstirești, un loc aparte îi revine călugărului Ioasaf de la Mănăstirea Noul Neamț, care a activat la sfârșitul secolului al XIX-lea și aproape în toată perioada interbelică. Datorită lui P. Mihailovici, despre Ioasaf se cunosc etapele devenirii sale ca zugrav de icoane, contribuția cercetătorului fiind pentru noi un reper absolut, un document veridic în ceea ce privește formarea unui zugrav basarabean²².

Comanditarii icoanelor create de zugravii mănăstirești provin dintr-o pătură socială mai avută decât țaranii.

De exemplu, icoana *Maica Domnului cu Pruncul pe tron* din biserica satului Balotino, Bălți, a fost pictată cu cheltuiala „logofătului Constantin Suruceanu“ în anul 1815²³. Tot P. Mihailovici este acela care descoperă icoana *Maica Domnului cu Pruncul*, ferecată în argint și decorată cu pietre scumpe, având inscripția „Dumitrașco Secară// Mihail Bodareu 1832,“ anii indicând, probabil, pictura icoanei și realizarea decorului, precum și pe donatorii acesteia²⁴. Icoanele *Maria Magdalena* și *Sfânta Varvara* din Biserica Sfântul Nicolae au inscripțiile: „Dăruit la biserica s. Țibirica, Gherasim Mardari. Dvoreanin Nacu. 1862“²⁵.

La Mănăstirea Curchi, icoana *Maica Domnului* – „...Născătoare de Dumnezeu făcătoare de minuni, care se află în Sfânta Mănăstire Neamț a Înălțării din Moldova“ – a fost zugrăvită „...cu stăruința stareșului și arhimandritului Iona. 1803 anul“²⁶.

În alte două icoane – *Sfântul Nicolae* (1859) și *Maica Domnului cu Pruncul* (1869) – inscripțiile demonstrează că au fost donate Bisericii Sfânta Treime din satul Fundurii Vechi, Glodeni, de către Kiriak Nicolaevici, probabil moșierul și stăpânul acestor pământuri²⁷.

²¹ Țiganco N., „Mănăstirea Rughi“, în *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*, Chișinău, 1928, p. 123.

²² Mihailovici P., „Figuri monahale din Basarabia“, în *Luminătorul*, Chișinău, 1938, nr. 5, p. 314-318.

²³ Mihailovici P., *Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia*, Chișinău, 1940, p. 43.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Idem*, p. 27.

²⁶ *Idem*, p. 40.

²⁷ Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova. Actul din 25.09.1985.



Încă un demnitar – Fiodor Lașcov – donează în anul 1890 icoana *Sfântul Mina și Ioan Oșteanul* Bisericii Sfântul Mihail din satul Chiper-ceni, Orhei²⁸.

Un aspect aparte în cercetarea evoluției icoanei basarabene din aceste timpuri îl constituie tipăriturile bisericești și gravurile în lemn, despre care vom vorbi într-un capitol aparte al lucrării.

Atât în mediul sătesc, cât și în cel mănăstiresc, erau necesare anumite modele sau îndrumări practice pentru realizarea icoanelor. Astfel, se știe despre existența erminiilor bizantine, inclusiv despre *Erminia lui Dionisie din Furna*, utilizate și în mediul românesc, precum și despre „podlinnikurile” rusești.

Deoarece în Basarabia nu s-au păstrat asemenea modele, vom încerca să ne imaginăm, prin analogie, posibilitatea existenței și circulației unor tipicuri similare în Principatele Române. În calitate de îndrumare sunt cunoscute caietele de modele ale lui Stan din 1734, ale lui Grigorie și Radu Zugravul din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, care confirmă faptul că toate cunoștințele în arta zugrăvitului de icoane se deprindeau prin transmiterea din generație în generație și de la meșter la meșter²⁹. De cele mai multe ori, aceasta presupunea copierea modelelor. În secolul al XIX-lea, asemenea tipicuri au devenit mai accesibile datorită circulației mai intense a gravurilor și a ilustrațiilor de carte, folosite ca modele.

Unele dintre modelele utilizate în mediul basarabeian ne vorbesc și despre o altă practică, confirmată de călugărul Ioasaf de la Mănăstirea Noul Neamț, care folosea drept sursă cartea ilustrată a lui E. Poseleanin, *Bogomateri* (Sankt-Petersburg, 1909), și celebra *Maria Santissima din Montenero*³⁰. Cele spuse mai sus se referă, desigur, la un caz singular, documentat, dar care nu a devenit o regulă în Basarabia. Drept modele au figurat mai curând piesele create de alți meșteri în vremurile anterioare, pe care fiecare zugrav le interpreta într-o manieră stilistică individuală.

În afară de aceasta, nu putem totuși exclude ca ipoteză de lucru nici circulația așa-numitului *Manual al zugravului de la Mănăstirea Athos*, care, dincolo de tipul iconografic, mai conținea și descrierea canoanelor privitoare la proporții, bazate pe modelul pe care E. Panofsky l-a clasificat drept „sistem al celor trei cercuri”³¹.

O a treia categorie de zugravi, care s-a implicat în zugrăvitul icoanelor, dar și al picturilor murale din interiorul bisericilor, o constituie artiștii

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Voinescu T., *Radu Zugravul*, București, 1978, p. 28-29.

³⁰ Mihailovici P., *Op. cit.*, p. 315.

³¹ Panofsky E., *Artă și semnificație*, București, 1980, p. 18, 119.



profesioniști recrutați, în general, dintr-un mediu urban și, firesc, creatori ai unei arte solicitate de mediul social respectiv.

Reprezentanții acestei categorii apar în Basarabia odată cu Vasile Aleksandrov, autor al icoanei *Maica Domnului (Eleusa)* (1858), creată pentru Biserica Sfântul Nicolae din satul Năpădeni, Ungheni, și al icoanei pe pânză *Maica Domnului cu Pruncul Iisus înconjurată de heruvimi* (1854) din biserica satului Zastânca, Soroca, unde devine evidentă transformarea icoanei într-o operă de artă religioasă propriu-zisă.

Începând din această perioadă, icoanele și catapetesmele sunt comandate tot mai des la Odesa sau la Sankt-Petersburg, ca în cazul angajării lui S. Verhovțev pentru executarea iconostasului și a icoanelor pentru Mănăstirea Noul Neamț din Chițcani în anul 1871³².

O comandă anterioară se referă și la iconostasul pentru Catedrala Schimbarea la Față din Tighina, care a fost realizat în anul 1826 la Odesa.

În Basarabia, la începutul secolului al XX-lea realizează icoane și picturi murale Pavel Piskariov, Pavel Șilingovschi, Piotr Maleavin, urmași de Alexandru Plămădeală și de ucenicii săi – Ira Filatiev, Modval, Viktor Ivanov și alții, care îi constrâng pe iconarii populari, dar și pe cei mănăstirești să-și înceteze activitatea către sfârșitul secolului al XIX-lea.

Astfel, granița dintre secolele XIX-XX devine un reper sigur pentru declinul icoanei basarabene și, totodată, pentru începutul unei noi epoci – cea modernă –, în care artiștii profesioniști apar în două ipostaze – de artiști laici și de maeștri ai picturii religioase, dominând întreaga perioadă interbelică a artei basarabene.

³² Gurie Arhimandrit, *Istoria Novo-Neamețkogo Sviato-Voznesenskogo monastărea*, Chișinău, 1911, p. 95, 96, 110, 113.

ICOANA POPULARĂ ȘI CEA MĂNĂSTIREASCĂ. INFLUENȚE LAICE

Secolul al XIX-lea s-a dovedit a fi unul nefast pentru istoria pământurilor dintre Prut și Nistru. Războaiele ruso-turce, declanșate în secolul al XVIII-lea, continuă în secolul următor, Principatele Românești devenind arena permanentă a confruntărilor.

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

Teritoriul guberniei continuă să fie utilizat și în timpul războiului din Crimeea (1828-1829), pentru ca mai apoi, aidoma Principatelor Românești, să devină poligonul luptelor dintre Rusia și Turcia între anii 1877-1878.

Aceste războaie au afectat grav toate domeniile de activitate vitale pentru ținut, dar a avut de suferit mai ales cultura, care a înregistrat o întârziere în dezvoltare de circa o jumătate de secol față de țările vecine.

În secolul al XIX-lea, continuă metamorfoza principalelor forme ale artei medievale – catapeteasma, icoana, pictura murală, argintăria și edițiile de carte religioasă, în care se întrezăresc distinct trăsăturile caracteristice ale declinului artei medievale și se pregătesc bazele unei ascensiuni, marcate de spiritul artei laice, atât de familiar Europei încă din secolul al XIV-lea.

Acest proces are la bază tradițiile iconografice din secolele precedente, dar se produce și o revigorare esențială a mijloacelor plastice de expresie, determinând, în consecință, declinul artei medievale moldovenești.

Secolul al XIX-lea intervine cu schimbări radicale și în ceea ce privește incintele bisericilor, unde se aflau obiectele de artă. Potrivit istoricului Alexandru Boldu, dar și altor cercetători, aceasta reflectă noua situație istorică a Basarabiei și punctează noile condiții de viață ale guberniei. Toate sursele documentare disponibile remarcă schimbările radicale în arhitectura locașelor de cult, bisericile de lemn fiind înlocuite de cele de piatră, iar mobilierul – transferat în noile incinte.

Sfârșitul unei întregi perioade de dezvoltare, care a durat aproape cinci secole, se manifestă deosebit de elocvent în icoanele și în gravurile tipăriturilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea, pentru care este caracteristică utilizarea reliefului pictural. Datorită acestui procedeu, este



preluată linia laconică a gravurilor în lemn, specifice perioadei menționate. Stampele din cărțile ce aparțin acestei epoci, rămânând în ambianța lor tradițională, marchează mai accentuat scindarea, operele divizându-se, după conținut, în cărți religioase sau laice.

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

În perioada menționată, dezvoltarea principalelor forme ale artei medievale – catapetesmele, icoanele, gravura de carte, feroneria – evoluează bazându-se pe tradițiile secolului al XVIII-lea.

Compoziția și structura icoanei, de exemplu, catapeteasma, stampla și obiectele de feronerie amintesc în mod clar operele create anterior.

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

În aria geografică de răspândire a religiei ortodoxe, secolul al XIX-lea nu mai prezintă interes în ceea ce privește iconografia medievală, fiind considerat mai puțin valoros și mai puțin important sub acest aspect, comparativ cu secolele precedente. Acest lucru este demonstrat de lipsa unor cercetări privitor la această perioadă de timp, atât în Rusia, cât și în România, Ucraina sau țările balcanice, unde icoana acestor vremuri este considerată drept operă a pictorilor profesioniști. Fenomenul este atestat și la noi, dacă ne referim la icoanele și iconostasul comandate pentru Mănăstirea Noul Neamț la Petersburg și la Odesa, informație relatată de arhimandritul Gurie în *Istoria Novo-Neamețkogo Sveato-Voznesenskogo monastărea*.

Paradoxul constă în faptul că, în Basarabia, pe întreg parcursul secolului al XIX-lea, icoana mănăstirească și cea populară au atins, în perioada de declin a artelor medievale, o dezvoltare de neînchipuit. Nu este vorba doar despre numărul mare de icoane care au supraviețuit în timp, dar și despre valoarea lor indiscutabilă, toate fiind create de zugravi de o formație și cu o viziune particulare.

În arta Moldovei medievale din secolele XVI-XIX un loc important îl ocupă un compartiment aparte al iconografiei – icoana populară –, care a constituit în permanență o creație periferică în contextul operelor de artă de origine mănăstirească. Fiind răspândită într-un areal amplu al ortodoxiei, în Țările Balcanice, România, Ucraina și Moldova, această modalita-

te a expresiei artistice nu a beneficiat de o cercetare cât de cât elaborată, rămânând un domeniu cvasinecunoscut până azi. Icoanele populare au fost întotdeauna departe de a satisface canoanele și necesitățile cultului, respectate de către zugravii de meserie, alcătuiind podoaba principală a bisericilor de lemn și dezvoltându-se doar în localitățile rurale.

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

*Sfântul Gheorghe
ucigând balaurul,
satul Orac (1803)*



*Sfântul Gheorghe
ucigând balaurul,
Ucraina
(secolul al XIX-lea)*



Cu toate acestea, la identificarea și specificarea acestor repere, există mai multe aspecte care se cer elucidate în mod prioritar. Aceste aspecte țin, în esență, de istoria și de evoluția imaginii religioase pe parcursul dezvoltării creștinismului, care a propus câte un model iconografic concret pentru fiecare chip canonizat, respectarea acestuia fiind supravegheată cu strictețe. Conform unor dispoziții ale Sinodului din 1551, episcopilor li se cere să supravegheze atent ca zugravii să nu ignore canoanele și să urmeze tradiția. Aceste cerințe generale nu erau unicele, având prioritate meșteșugul și talentul, dar și alte exigențe la fel de importante. Una dintre condițiile impuse de Biserică se referă și la modul de viață al zugravului: să fie credincios, să lucreze cu sfințenie și cu puritate sufletească, să-și exercite conștiințios îndatoririle sale în ceea ce privește crearea unor imagini ale sfinților, profeților etc¹.

¹ Evdokimov P., *Arta icoanei. O teologie a frumuseței*, București, 1992, p. 185.



Zugravului îi revine rolul mediatorului dintre oameni și lumea cerească: el trebuie să posede la perfecție limbajul simbolic al culorilor și liniilor, îmbinate prin forme, pentru a dezvălui, în consecință, esența credinței.

Tradiția bisericească și conservatismul pronunțat al canoanelor iconografice, incluse mai apoi în „tipicuri” (manuale cu reprezentarea modelelor ilustrate ale compozițiilor, cu note explicative și rețete tehnologice), a condus la constituirea principiilor generale privitor la formă și conținut. Stabilitatea ce caracterizează lumea simbolurilor nu este un joc al imaginației, ci o lectură a arhetipurilor și o modalitate de contemplare a prototipurilor. Rigiditatea icoanei, în acest context, este doar una dintre manifestările transcendentului care exclude subiectivismul. Efectuându-se comparații între icoane cu același conținut iconografic, se poate totuși constata că, în ciuda asemănării, nu există nicio icoană care să fie copia perfectă a alteia. Zugravii, dispunând de o libertate limitată în domeniul iconografiei, mizau doar pe diferențele de nuanțe cromatice, pe finețea liniilor și contururilor, iar în compoziții, care erau tradițional simetrice, interveneau doar cu unele modificări ce nu denaturau modelul, imprimându-i un caracter cu totul individual.

Un alt aspect esențial al icoanei se referă la raportul dintre imagini și la dimensiunile reale ale ființelor și lucrurilor reprezentate, abaterile în cadrul acestui raport fiind complet excluse. În icoană, figurile și obiectele pictate sunt dematerializate, prezentând esența simbolică a unei lumi de valori spirituale.

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

Imaginea iconografică umană nu are nimic comun cu anatomia figurii omenești și acest lucru este subliniat în permanență de formele plate și frontale ale chipurilor, mișcarea corpului fiind sugerată doar de liniile care desemnează cutele îmbrăcămintei. Astfel de deviații nu vin decât să accentueze puterea și forța lăuntrică a reprezentărilor sacrului. Proportțiile corpului sunt conștient alungite, simbolizând ascensiunea spre ceruri; fața subțiată, elegantă și plină de grație, cu ochi mari, fixați în direcția privitorului, creează impresia unei priviri ce te urmărește mereu, oriunde te vei fi aflând.

Alt moment în descifrarea conținutului icoanei se referă la coraportul dintre spațiul și timpul reprezentat. În icoană, spațiul este redat prin culoare, care indică distanțele. Culoarea roșie va „apropia”, de exemplu, mai tare prim-planul decât culorile verde sau albastru. Concomitent, fiecare ton are și semnificația sa simbolică.



Forța lăuntrică, spirituală a icoanei o constituie acel microunivers alcătuit din îmbinări ale unor elemente statice, în care și timpul parcă nu se mai scurge. Juxtapunerea scenelor urmează o ordine internă, putând să nu coincidă cu episoadele ce se succedă cronologic și fiind asociate potrivit sensului și referinței lor spirituale.

Toate aspectele expuse succint mai sus nu elucidează nicidecum multitudinea problemelor legate de studiul complex al icoanei, în cazul de față menționându-se doar cele mai elementare, care țin de natura acestui tip de opere și care, în mare parte, caracterizează icoana populară din tot spațiul ortodoxiei.

Acesta a fost punctul de plecare al celor care au studiat icoana monastică, printre ei numărându-se savanți cu renume, precum N. Kondakov, M. Alpatov, V. Lazarev, A. Grabar, P. Ouspensky și V. Losski, E. Talbot, D. Wild, P. Muratov, P. Evdokimov, N. Iorga, T. Voinescu, A. Bojkov ș.a.m.d.

Reflectând asupra istoriei artei creștine, cel care menționează, printre primii, existența unui alt model de opere, care a evoluat concomitent cu „arta măreață“, „admirată de lume și de intelectuali“, este A. Grabar². Prezentând pe scurt istoricul apariției unor astfel de lucrări, cercetătorul subliniază că „noțiunea de *popular*“ corespunde caracterului rustic al operelor, considerând-o drept „image a unei opoziții“ față de „iconografia și tehnica savantă“ a reprezentărilor canonizate în tipicuri.

Despre lacunele care au existat și mai există încă în domeniul icoanei populare ne vorbește și lipsa unor noțiuni concrete care ar determina particularitățile sale specifice, locul său în arta populară și în sfera de activitate a zugravilor „de meserie“.

Comparativ cu alte domenii ale artei populare – covorul și broderia, sculptura în lemn și piatră etc. –, unde predomină motive zoomorfe, icoana populară a operat în permanență cu imagini umane, neabstractizate, conținând, pe lângă simbolurile tradiționale de cult, și un amplu repertoriu de realități emotive țărănești ce reflectau viața omului și timpul în care au fost create. O particularitate a acestui domeniu al artei este expresivitatea uimitoare, accentuarea liniei și a culorii care, în scenele cu personaje biblice, se caracterizează prin naivitate, prin stângăcie a tratării, reprezentând o modalitate a gândirii și viziunii rustice, personificate și individualizate artistic.

Acest domeniu a ocupat întotdeauna un loc aparte în arta medievală și în cea populară. Evoluând concomitent cu icoana zugravilor de meserie

² Grabar A., *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1999, p. 395.

și manifestându-se, totodată, ca tendință de sine stătătoare, icoana populară a fost permanent în umbra celei medievale.

Specificul acestui compartiment, care a reflectat, într-o anumită măsură, tradițiile iconografice ale culturii, comparativ cu caracterul conservativ, colectiv al artei populare, a determinat și rolul deosebit al acesteia din urmă în istoria creației artistice. Această situație e explicabilă și prin faptul că mai multe aspecte metodologice referitoare la evoluția artei populare, a celei naive și a celei făurite de amatori n-au fost studiate până în prezent.



Sfântul Gheorghe ucigând
balaurul, Ucraina (sec. XIX)

Meșterii populari, artiștii naivi și amatorii care au profesat pictura au fost clasificați în mod diferit, în funcție de aspectele cărora le-au acordat prioritate sau de modul în care și-au conceput sau executat opera: „pictori de duminică”, „pictori de ocazie”, „artiști ai instinctului”, „neoprimitivi”, „meșteri populari ai realității” etc³.

În literatura rusă de specialitate, care aproape că a trecut sub tăcere icoana populară, acest fenomen este tratat ca un compartiment al artei naive, reieșind din faptul că genul amintit „utilizează formele primitive ale imaginii artistice”⁴.

Izvoarele de specialitate din Moldova menționează doar noțiunea de „artă naivă”, accentuând caracterul pronunțat individual al creației și calitățile ei intime, confesionale⁵.

Mai profund și mai desfășurat se analizează delimitarea noțiunilor legate de arta plastică neprofesionistă în cercetările savanților români⁶. Unele aspecte ale acestor studii vizează și problema ce se referă la icoana populară.

În general, aceste studii recurg la disocieri esențiale, cu care mai apoi se operează la delimitarea operelor de artă naivă în perimetrul artei

³ Mașek V.E., *Arta naivă*, București, 1989, p. 46.

⁴ Ostrovski Gr., „O gorodskom izobrazitelinom foliklore”, în *Sovetskoe iskusstvo*, nr. 74, Moscova, 1974, p. 301.

⁵ *Literatura și Arta Moldovei. Enciclopedie*, Chișinău, 1986, vol. I, p. 74.

⁶ În afară de V.E. Mașek, problemele vizate au fost abordate tangențial de V. Niculescu, în articolul „Contribuții la cunoașterea icoanelor pe sticlă și a xilogravurilor țăranilor români din Transilvania”, publicat în *Studii și cercetări de istoria artei*, București, nr. 3-4, 1957, de T. Voinescu, în *Comori de artă bisericească*, Craiova, 1980, și de Iu. Danco, D. Danco, în *Le peintures paysannes sur verre de Roumanie*, București, 1979.



„laice“, pe de o parte, și în cel al artei primitive, populare și de amatori, pe de altă parte, tratând această delimitare nu atât în plan estetic, cât în plan tehnic și sociologic. Universul picturii naive este conceput, astfel, ca o explorare intensivă a străfundurilor nealterate ale propriei sensibilități, reflectând inocența, spontaneitatea și curiozitatea nedisimulată⁷.

Generalizând, se poate menționa că ceea ce diferențiază arta naivă de arta populară se bazează pe elementele caracteristice ale fiecărui domeniu în parte: rutină și spontaneitate, conservatismul stilului colectiv al artei populare și expresia strict individualizată a unei personalități unice și irepetabile în arta naivă⁸.

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

Alt aspect al problemei se referă la arta amatorilor, care se deosebește considerabil, ca structură plastică, de cele menționate mai sus, fiind, în primul rând, o expresie a artei profesioniste, în ambianța și sub influența căreia se dezvoltă, imitând-o sau repetând-o. Un compartiment analogic celui vizat de noi îl constituie icoana pe sticlă, căreia îi este consacrat voluminosul studiu al cercetătorilor Iuliana și Dumitru Danco. Alături de noțiunile amintite – arta populară, naivă etc., – autorii au introdus în circuit și expresia „pictură țărănească”⁹.

Icoanele pe sticlă, geneza cărora aparține secolelor XIV-XIX și primelor decenii ale secolului al XX-lea, reprezintă gândirea și imaginația, cunoștințele și superstițiile, viziunea religioasă a unei colectivități întregi. Concepțiile nu sunt individualizate, făcând parte din moștenirea spirituală umană comună, și determină apariția unui gen aparte al artei populare. Create pentru țărani și de către țărani, aceste opere sunt lipsite de funcții decorative sau utilitare, întrebuițând un limbaj independent.

În Basarabia, icoana populară n-a fost, până în prezent, obiectul de studiu al specialiștilor. Singurul domeniu cât de cât cercetat este sculptura populară, căreia îi consacră câteva articole încă P. Constantinescu-Iași în anii ‘30 ai secolului al XX-lea¹⁰.

În perioada postbelică, acest domeniu atrage atenția lui M. Livșiț, care specifică tipurile și caracteristicile sculpturii din diferite zone ale

⁷ Mašek V.E., *Op. cit.*, p. 6.

⁸ *Idem*, p. 46.

⁹ Danco Iu., Danco D., *Op. cit.*, p. 17.

¹⁰ Constantinescu-Iași P., „Basarabia artistică și arheologică”, în *Viața Basarabiei*, Chișinău, 1932, nr. 12, p. 7-8.



Moldovei¹¹. Aceste materiale sunt primele și ultimele dedicate unui vast domeniu al culturii basarabene, defavorizat până în prezent.

Icoana populară diferă și, în același timp, are multe puncte de tangență cu arta naivă, cu cea populară și cu cea a amatorilor, dar nu se integrează și nici nu se separă în totalitate de nici unul dintre domeniile sus-numite.

În primul rând, icoana populară este un domeniu al artei medievale care a avut o existență paralelă pe tot parcursul dezvoltării sale, fiind practică la periferia artei culte și ignorată de aceasta sau confundându-se cu arta populară, iar mai târziu – cu cea a amatorilor. Potrivit istoricilor artei plastice, autorii acestui tip de opere sunt pictori naivi, întrucât creația lor manifestă tendința de individualizare a manierelor stilistice, caracteristice fiecărei lucrări în parte, acestea devenind, în consecință, irepetabile și inconfundabile. Ca și naivii, zugravii care pictează icoane populare se disting printr-o sinceritate lipsită de artificialitate, prin desenul simplu, stângaci, completat de coloritul sonor, decorativ, ce se integrează în expresivitatea pronunțată a chipurilor și în caracterul narativ al compozițiilor.

În mare parte, acești zugravi pot fi considerați și amatori, deoarece le este specifică perspectiva intelectuală asupra picturii, ei urmând unele tradiții ale artei culte și, totodată, utilizând unele procedee plastice și mijloace de expresie preluate de la profesioniști.

Concomitent, zugravii de icoane reflectă în lucrările lor o viziune rustică, trăind și activând în această ambianță și fiind influențați de arta populară sub aspect estetic. Acest lucru este vizibil în modul în care sunt concepute imaginile figurative, numeroase detalii, caracteristice epocii, peisajului ș.a. și având un caracter pronunțat narativ.

Pe lângă particularitățile amintite, icoana populară mai este și o operă unicat, care nu poate fi produsă în serie, zugravii construind în lucrările lor tradițiile secolelor precedente și procedând la fel ca și meșterii populari. Având multe puncte comune cu alte domenii ale creației rustice, acest gen de activitate țărănească rămâne în cadrul tradițional al artei populare și al celei de cult, evoluând stilistic pe parcursul secolelor.

Fenomenul dat are și unele aspecte comune cu sculptura populară, important fiind rolul folclorului, mereu prezent în ambele domenii ale creației. Astfel, icoana populară, ca element specific al spațiului cultural rustic, aparținând în aceeași măsură artistului naiv, amatorului și meșterului popular, rămâne, credem, un domeniu caracteristic al artei populare.

¹¹ Livșiț M., „O moldavskoi narodnoi skulpture conța XIX-nacialo XX vekov”, în *Etnografia i iskusstvo Moldavii*, Chișinău, 1992.

Chiar dacă aceste icoane constituiau obiecte de cult, având o finalitate primordial religioasă, creatorii lor au rezolvat, odată cu reprezentarea subiectelor biblice, și probleme ce țin de specificul artei plastice.

Drept exemplu servesc icoanele pe sticlă răspândite în țările din Balcani, dar și în Spania, Polonia și România, încadrate deja în creația populară¹².

În Moldova medievală, fenomenul icoanelor populare a cunoscut o evoluție particulară, dat fiind modul în care erau amplasate acestea pe parcursul secolelor în bisericile de lemn, unde erau aproape unicele podoa-be care înfrumusețau locașele de cult. Mult mai numeroase decât clădirile din piatră și fiind situate în mediul rural, bisericile de lemn necesitau și un număr considerabil de icoane, pe care zugravii de meserie nu erau în stare să le realizeze. Conform datelor statistice, în anul 1812 în Basarabia existau circa șapte sute de biserici de lemn, iar icoanele populare constituiau, credem, decorul principal al interioarelor¹³.

*Sfânta Varvara
cu scene din viață,
orașul Rașcov
(sec. al XIX-lea)*



*Sfânta Varvara,
Ucraina
(sec. al XIX-lea)*



Apariția icoanei populare se datorează nu în ultimul rând faptului că, în epoca medievală, au existat diverși mecenai, în mare parte aparținând unor clase sociale sus-puse din mediul rustic și care erau comanditarii direcți ai acestui gen de artă.

Inevitabil, icoana zugravilor de meserie a fost reperul principal pentru meșterul popular care, în principiu, a imitat opera confratelui său, modelând-o după propria sa viziune, diferită de cea oficial adoptată. A imitat-o fără a-i altera calitățile și imaginile, fără să se îndepărteze de aceleași modele. Astfel, icoana populară corespunde necesităților populației rurale,

¹² Niculescu V., *Op. cit.*, p. 396.

¹³ Rodnin K., *Op. cit.*, p. 14.

dar asimilează, totodată, creația elitei artistice și intelectuale, realizând un model ce reflectă originea socială a operelor și a autorilor¹⁴.

În acest sens, icoana populară a servit drept element didactic, creatorii săi fiind refractari față de o anumită categorie socială și deschiși față de alta, pentru care au transpus și dezvăluit subiectele biblice în idei simple, pe înțelesul tuturor.

E semnificativ faptul că, în ceea ce privește cele două iconografii paralele din Evul Mediu – cea savantă, care se asociază cu capodoperele artistice și cea populară, specifică artei artizanale –, cel mai mare paradox este că ultimele nu au cunoscut niciodată succesul primelor.

La originile sale, icoana populară din Moldova medievală a cunoscut un cerc limitat de motive, care reflectau subiectele biblice tradiționale. *Maica Domnului cu Pruncul* și *Hristos Pantocrator*, de exemplu, sunt primele imagini întâlnite frecvent în veacul al XVI-lea¹⁵. Secolul al XVII-lea, în afara motivelor amintite mai sus, propune iconografia *Sfintei Treimi*, a lui *Ioan Botezătorul*, aria tematică fiind încă destul de restrânsă.

În epoca următoare, icoana populară cunoaște o diversificare evidentă a scenelor picturale, în câmpul preocupărilor zugravului pătrunzând compozițiile consacrate celor douăsprezece sărbători (vezi, de exemplu, iconostasul Bisericii Adormirea Maicii Domnului de la Mănăstirea Căpriană, sec. XVII-XVIII), *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*, *Deisis* etc.

Icoana populară cunoaște o adevărată înflorire abia în secolul al XIX-lea. Varietatea subiectelor, a manierelor stilistice și numărul mare al operelor denotă, în amurgul icoanei medievale în general, un salt neașteptat în domeniul dat. Imaginile consacrate Sfântului Nicolae, Mariei Magdalena, Bunului Păstor, Sfântului Iacov, Sfântului Gheorghe, Sfântului Ioan, Sfintei Paraschiva ș.a. constituie doar unele dintre subiectele populare din această perioadă de timp.

Tematica limitată și canoanele stricte ale iconografiei ortodoxe din secolele XVI-XIX n-au exclus niciodată tratarea variată a conținutului și expresivitatea procedeele plastice. Anonimi, în mare parte, creatorii icoanei populare au promovat, în operele lor, o manieră stilistică individuală, diferențiindu-se astfel de colegii de breaslă din mănăstiri.



Sfânta Varvara, Ucraina
(sec. al XIX-lea)

¹⁴ Grabar A., *Op. cit.*, p. 396.

¹⁵ Aici și mai departe se menționează operele din fondurile Muzeului Național de Arte Plastice din Moldova

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

Cele mai timpurii icoane populare sunt cunoscute începând din secolul al XVI-lea. Specifică pentru acestea, pe lângă particularitățile deja cunoscute, este o modalitate de concepere a spațiului condiționată de îngustimea câmpului vizual, fiind vorba despre o artă care nu cunoaște perspectiva și care e bazată pe o tratare exclusiv frontală a siluetelor și a figurilor. Anume acest aspect va deveni, în secolele următoare, unul dintre criteriile esențiale de identificare a icoanei populare.

Maica Domnului încadrată de profeți de la Mănăstirea Văratec (secolul al XVI-lea) reprezintă unul dintre primele modele care poartă amprente creației iconarului popular¹⁶. Desenul simplu, asimetric al chipului și al imaginilor de profeți, ce încadrează icoana, este un motiv autentic și neîntâlnit în iconografia artei medievale.



Bunul Păstor, satul Tabani (1822)



*Bunul Păstor, Belarus
(sec. al XIX-lea)*

Puțin mai tradițională, deoarece autorul urmează îndeaproape modelul omolog al zugravului de meserie, este *Maica Domnului Hodighitria* din Văleni (secolele XVI-XVII), care, parțial restaurată, descoperă imaginile a doi îngeri, amplasați simetric de ambele părți ale figurii *Mariei cu Pruncul în brațe*. Semnificativ este faptul că asemenea monumente au fost răspândite pe un vast areal al Țărilor Românești¹⁷.

¹⁶ Nicolescu C., *Icoane vechi românești*, București, 1976, p. 41.

¹⁷ *Idem*, p. 58, 59, 62, 68, 75, 77.



Icoanele populare din secolul al XVII-lea sunt puțin mai numeroase. Un model elocvent îl constituie *Buna Vestire* (apocritică) din vechea biserică a satului Târnova.

Repictată de nenumărate ori și curățată parțial de straturile târzii de vopsea, pictura scândurii, cioplită grosolan cu toporul, o reprezintă pe Maica Domnului având înfățișarea unei țărance. În această compoziție, zugravul a ignorat canoanele existente referitoare la reprezentarea Maicii Domnului, înfățișând-o pe Maria stând în picioare, cu mâinile împreunate la piept, în semn de evlavie și de supușenie. Chipul, îmbrăcămintea, gesturile – totul e desenat stângaci, dar cu o expresivitate deosebită. Broboada de un albastru întunecat îi acoperă fața, subliniind, totodată, culoarea ocru-deschis a sumanului țărănesc.



Maica Domnului Hodighitria, Basarabia (sec. al XIX-lea)

Fundalul celor două registre delimitează spațiul cerului de cel al pământului. Disproporțiile figurii, compoziția naivă și asimetrică, accentuată de desenul simplu, propun în prezentul model cel mai tipic exemplu de icoană populară. În aceeași manieră au fost create și icoanele-perechi din satul Petrușeni: *Iisus Pantocrator* și *Maica Domnului cu Pruncul* (ambele din secolul al XVII-lea).

Fiind o parte componentă a iconostasului (icoanele au dimensiuni identice, același ornament sculptat în lemn, pictura ornamentală a fundalurilor), lucrările sunt tradiționale în ceea ce privește respectarea canoanelor compoziționale: pozele, gesturile, amplasarea figurilor. Aici se termină însă enumerarea elementelor comune. Desenul-contur al lui Hristos Pantocrator, care evidențiază imaginea, este prea expresiv pentru a reda spiritualitatea chipului. Proporțiile alungite ale figurii, asemenea unui camerton, se răsfrâng în dimensiunile alungite ale feței cu ochi mari și blânzi. Chitonul de un roșu aprins, decorativ, se accentuează prin conturul mantiei albastre-verzui și pliurile ce sugerează configurațiile corpului. Ornamentul fundalului, de culoare ocru-cafeniu, delimitează distinct spațiul figurii de cadrul icoanei.

În aceeași manieră stilistică este realizată și *Maica Domnului cu Pruncul*, singura diferență fiind suprafața considerabilă pe care o ocupă maforionul Mariei, colorat într-un roșu aprins. În rest, icoana repetă aceeași tratare naivă, discretă, a imaginii, care predomină și în lucrarea descrisă anterior.

Lucrarea *Hristos Pantocrator* din satul Rotunda (secolul al XVII-lea) aparține unui tip intermediar de compoziție, care poartă semnalmente ale ascetice ale icoanei tradiționale. Expresivitatea chipului reprezentat fron-

tal se datorează ochilor mari, larg deschiși – procedeu utilizat în permanență de zugravii populari. Desenul strict, riguros, al formei, ce reliefează modelarea rigidă a volumelor, situează însă această operă în domeniul creației mănăstirești.

Secolul al XVIII-lea a reîmprospătat, în mod evident, motivele la care apelează iconarii populari. Ne referim, în primul rând, la ciclul de icoane create pentru Mănăstirea Căpriană și care evocă subiecte consacrate sărbătorilor. *Nașterea Maicii Domnului, Intrarea în biserică, Buna Vestire, Nașterea lui Hristos, Botezul, Intrarea în Ierusalim și Cina cea de taină* sunt doar o parte din icoanele care s-au păstrat până azi.

*Maica Domnului Bialânițkaia,
Belarus (sec. al XIX-lea)*



*Maica Domnului de Ahtâr,
Belarus (sec. al XIX-lea)*



Toate aceste motive sunt grupate, câte două sau câte trei, pe suporturi comune, pictura aflându-se în interiorul și în centrul lemnului sculptat, care reprezintă niște arcade sprijinite de coloane, mărgिनind astfel granițele fiecărei compoziții. Exteriorul arcadelor este pictat cu o friză, înfățișând frunzele viței-de-vie, care se repetă periodic pe fiecare parte componentă a ciclului, conferindu-i integritate compozițională. Figurile sunt tratate cu precădere frontal, în pictură utilizându-se culorile locale, care se reiau, fără mari modificări, în fiecare motiv.

Abordând subiecte complicate, zugravul anonim al acestor opere rămâne în ambianța structurii tradiționale, urmând aceeași schemă specifică artei religioase. Particularitățile icoanei populare prezente în această serie de lucrări se evidențiază atunci când analizăm procedeele plastice utilizate. Evenimentele biblice ale ciclului frapează prin sinceritatea și expresivitatea subiectelor, transformate de autor în adevărate scene de gen, cu o mulțime de amănunte sesizate în realitatea înconjurătoare. Prin intermediul pozelor, gesturilor, expresivității chipurilor, zugravul creează numeroase dialoguri psihologice, prezentând detaliat fiecare scenă. Duiosenie, smerenie, curiozitate, mirare, nedumerire – sunt doar unele calități

întâlnite în opere intitulate *Nașterea Maicii Domnului*, *Intrarea în biserică* sau *Buna Vestire*.

Acțiunea, în majoritatea compozițiilor ciclului, are loc, de obicei, într-un anturaj ascetic, care amintește viața cotidiană a țăranului din acele timpuri.

Fiecare scenă poartă amprenta manierei stilistice a autorului anonim – proporții robuste, chipuri expresive și naive, desenul exagerat, mărit al fețelor în comparație cu figurile personajelor. Această disproporție se referă atât la figurile din prim-plan, cât și la cele ce se află pe planul îndepărtat, secundar. Aceeași manieră este caracteristică mai ales compozițiilor *Intrarea în Ierusalim*, *Botezul* și *Cina cea de taină*.



Maica Domnului Platytera, Ucraina (sec. al XIX-lea)

O particularitate a ciclului descoperit la Mănăstirea Căpriana o constituie coloritul. Tonurile diverse de roșu, albastru, ocru și cafeniu, frecvente în fiecare scenă, alcătuiesc un colorit rece, care completează cromatica ansamblului. Laconismul și ascetismul procedeele plastice de expresie se împlinesc prin varietatea pozelor și a gesturilor.

Cea mai valoroasă scenă, plină de dramatism, este compoziția *Cina cea de taină*, unde ritmul figurilor, al gesturilor, expresivitatea chipurilor au fost redată în mod individual, fiecare personaj păstrându-și trăsăturile particulare.

Mâna lui Hristos, ridicată în sus, cere atenție; cele ale apostolilor exprimă înțelegere, îndoială, mirare, neîncredere sau toleranță.

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

Timpul a fost nemilostiv cu capodoperele creației țăărănești din secolele XVI-XVIII, până azi păstrându-se puține monumente de acest tip.

În ceea ce privește secolul al XIX-lea, situația se schimbă spre bine, ajungând până la noi un număr mai mare de opere create de meșterii populari.

O particularitate distinctă a lucrărilor din această perioadă este legătura strânsă cu gravura de carte, atestată încă în secolul al XVIII-lea, dar răspândită pe larg în secolul al XIX-lea. Aname gravura în lemn, multiplă, servește ca model pentru creația țăranilor-iconari, care au preluat din carte nu numai imaginile, compozițiile, dar și ornamentul, procedeele plastice și alte elemente ale tipăriturilor.

Încă un indiciu caracteristic al acestei perioade este ieșirea din anonim a zugravilor, care își semnează operele, urmând inscripțiile donatori-

lor. Concomitent, distingem și o diversitate mai mare a motivelor utilizate de pictori.



Una dintre icoanele create la începutul secolului al XIX-lea este *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul* din Biserica Sfântul Gheorghe din satul Orac, semnată de M. Leontovici (1806). Din anul 1829 este icoana *Sfântul Nicolae* din biserica satului Ocnîța Veche, pe spatele căreia se descifrează inscripția „Zugravul Zabolotnâi“.

Primul cercetător al acestor icoane – K. Rodnin – menționează doar caracterul provincial al operelor realizate de zugravi care posedă o manieră stilistică specifică, dezvoltată în continuitatea unor tradiții culturale îndelungate. Fiecare dintre aceste lucrări poartă amprenta individualizată a mijloacelor artistice, împreună manifestând o legătură organică cu perioada târzie de dezvoltare a artei medievale autohtone.

Sfântul Gheorghe din Orac denotă o interpretare monumentală a compoziției și o mare varietate cromatică: verde, roșu, aur, ocru-deschis – totul arată ca o ilustrație a unui basm popular. Lupta cu balaurul are loc pe un teren intersectat de numeroase dealuri și creează impresia că se desfășoară în spațiu. Pe culmile dealurilor, zugravul pictează flori, aranjate la aceeași distanță una de alta, și, indiferent de locurile în care se află – mai aproape sau mai departe de prim-plan –, având aceeași dimensiune.

Zugravul deviază de la modelul iconografic respectiv, plasând figura principesei, cu înfățișarea unei sâtence urmărind cu mare interes acțiunea, în imediata apropiere a scenei batalice. Nu mai puțin umoristică este și reprezentarea balaurului, care are un aspect blând și neînfricoșător. Cu excepția elementelor descrise mai sus, autorul rămâne fidel iconografiei oficiale tradiționale.

Ca și Leontovici, Zabolotnâi a avut ca model fie gravura de carte din secolul precedent, fie pe cea contemporană timpului său. Fiecare dintre ei a utilizat în icoană doar desenul și conturul caracteristic al imaginilor, îndeosebi această trăsătură fiind evidentă în icoana de altar al lui Dămășcanu, care e versiunea color a unei gravuri. Deși prezintă unele diferențe, îl înfățișează pe Hristos frontal, în prim-plan, în maniera caracteristică acestui gen de lucrări grafice (*Iisus Hristos pe tron*, 1822, biserica satului Vorniceni).

Forma arhaică este o particularitate vădită a reprezentării în icoana *Sfântul Nicolae* din Biserica Sfinții Voievozi din Vorniceni (secolul al XIX-lea). Figura robustă a sfântului, redată frontal și în prim-plan, schimbă caracterul compoziției, disproportionând-o. La fel e și cu epitrahilul, care e o nereușită, cu toate că zugravul încearcă să redea coerent și proporționat dimensiunile.



Ingeniozitatea căutărilor meșterilor populari este vizibilă și în icoanele-perechi: *Visul lui Iacov*, *Bunul Păstor* și *Iisus Hristos cu Ioșua Navi* (satul Tabani, 1822), toate aparținând aceluiași autor.

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

Caracterul popular al acestor opere este vizibil în forma și modalitatea în care sunt concepute compozițiile. În *Visul lui Iacov*, de exemplu, este reprezentată figura profetului dormind, pe fundalul unui deal. În depărtare, sprijinită de un copac, se ridică în cer o scară, pe care coboară îngerii. Acțiunea pare a fi reală, chipul lui Iacov exprimă satisfacție, zugravul anonim punând convingător în valoare raportul „vis-realitate”. Interpretarea naivă a motivului biblic iese în evidență și atunci când autorul este nevoit să apeleze la semne-simboluri. Ne referim îndeosebi la reprezentarea Sfântului Duh care, în interpretarea zugravului, nu este decât un „ochi” pictat iluzoriu, fără semnificația necesară.

Și mai reprezentativ pentru acest tip de viziune naivă este *Bunul Păstor* – motiv întâlnit rar în icoana medievală și foarte frecvent la începuturile creștinismului. Poziția frontală a figurii lui Hristos purtând pe umeri mielul – simbolul jertfei – este tratată monumental, datorită utilizării procedului plastic al liniei joase a orizontului și a proporțiilor alungite ale corpului. Chitonul roșu-aprins se evidențiază pe fundalul albastrui-deschis, cu nuanțe de roz, al cerului. Ca și în prima operă, o imagine esențială e cea a dealurilor, pe vârful cărora se înalță copaci exotici. Vazoanele cu flori, ce încadrează compoziția, poartă amprenta specifică a stilului *empire*.

În aceste icoane mai figurează încă o reprezentare importantă: în partea de jos s-au păstrat inscripțiile comandatarilor. Din ele aflăm că *Visul lui Iacov* aparține „robului lui Dumnezeu Ioan Dascăl și soției sale Măria”, iar *Bunul Păstor* a fost pictat la comanda lui „Chirăuți și a soției Eftimia”.

Ambele motive, raportate la iconografia respectivă a chipurilor, sunt subiecte deosebit de rare chiar și în icoanele zugravilor de meserie. *Visul lui Iacov*, de exemplu, corespunde mai mult gravurii de carte, iar ultima scenă – *Hristos/ Bunul Păstor* – își are originile în secolele V-VI, numărându-se printre primele imagini în mozaicurile din perioada timpurie a creștinismului.

Viziunea narativă predomină și în următoarele două opere de factură populară: *Sfântului Nicolae* din Ocnița și *Sfânta Varvara cu scene din viață* din Rașcov (ambele din secolul al XIX-lea).



O trăsătură caracteristică pentru prima icoană este disproporția vădită a figurii sfântului și a bisericii din spatele său, care, aflându-se aproape de prim-plan, are dimensiuni incomparabil mai mici. Aici, laolaltă cu frontalitatea simetrică a imaginii, subliniată de semifigurele „Măriei” și a lui Hristos, zugravul respectă fidel modelul cult.

Desenul simplu și expresiv al scenelor din viața Varvarei constituie cel mai emotiv detaliu al tabloului, colorat în spiritul rustic al zugravului. Anume prin aceste motive pictorul redă cu fidelitate amănuntele unor compoziții de gen preluate parcă din realitate.

Proporțiile exagerate ale figurilor (de obicei, capul e mărit în comparație cu corpul), costumele țărănești, îmbrăcămintea ienicerilor turci, dealurile ondulate ale peisajului, care este prezent aproape în fiecare scenă, conferă caracter narativ imaginilor pictate.

Chipul Varvarei, executat simplu și expresiv, suferă din cauza încercărilor nereușite ale zugravului de a reda forma și volumul – neajuns pe care îl regăsim și în icoana *Sfântul Nicolae*.

Compoziția icoanei din Rașcov – *Varvara cu scene din viață* – diferă esențial de cea a modelelor iconografice corespunzătoare, imitate de zugravii mănăstirești. Această divergență se accentuează prin comparația operei menționate cu icoana din satul Țareuca (secolul al XIX-lea) ce dezvoltă același subiect. Este vorba nu doar de diferența de calitate, ultima operă fiind executată de un profesionist, dar și de existența unor elemente esențiale în icoana creată de pictorul profesionist și care lipsesc în icoana de la Rașcov.

Astfel, *Sfânta Varvara...* de la Țareuca este înfățișată în picioare, îmbrăcată într-o mantie aurie, pe deasupra purtând o tunică verzuie. În mâna dreaptă, Varvara ține o carte închisă, iar în stânga – o crenguță cu frunze alungite. Pe cap poartă coroana de aur. În stânga figurii, pe planul secundar, se vede imaginea unei clopotnițe înalte. Cele douăzeci de scene vizibile în perimetrul icoanei formează chenarul marginal.

Sfânta Varvara... din Rașcov conține doar paisprezece scene, care încadrează semifigura din spațiul central. Cel mai important lucru sunt însă obiectele pe care le ține în mâini: în cea dreaptă – un potir, iar în stângă – sabia!? Această deviere de la iconografia tradițională face trimiteri, probabil, la istoria războaielor cu turcii, ale căror imagini se întâlnesc în scenele compoziției, dar nu are suport canonic, zugravul imprimându-i Varvarei o dimensiune actualizată, istorică.

Dacă icoanele amintite sunt create pe filiera unor tradiții canonice medievale, în următoarele două – *Ioan Oșteanul* și *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul* (din satele Boroseni și, respectiv, Comrat, secolul al



XIX-lea) – viziunea naivă și tratarea stângace a chipurilor se manifestă cu prisosință.

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

Sfântul Gheorghe din Comrat își are prototipul în icoana cu același subiect din satul Orac. Sub aspect compozițional, ele nu diferă mult una de alta. Același călăreț, același balaur și aceeași principesă cu înfățișarea unei țărance. Ambele icoane impresionează prin maniera stilistică diferită, prin coloritul, desenul și procedeele plastice aplicate, ce corespund artei naive, țărănești.

Disproporțiile figurilor, coloritul local întunecat, gesturile forțate, neîndemânaticale ale ființelor reprezentate sunt compensate de expresivitatea desenului, de laconismul picturii și de nivelul înalt de generalizare a formei.

În ceea ce privește icoana populară, specifică pentru secolul al XIX-lea este insistența cu care a fost integrat în diverse compoziții peisajul caracteristic Basarabiei. Compozițiile *Bunul Păstor*, *Visul lui Iacov*, *Sfântul Nicolae* ș.a.m.d. sunt integrate în ambianța pitorească a dealurilor și a colinelor meleagului nostru, dezvăluindu-l tot așa de amănunțit ca și costumele personajelor biblice.

O altă concepție compozițională asupra icoanei, mai puțin întâlnită la noi, se întrevade în lucrarea *Maria Magdalena* (satul Boroseni, secolul al XIX-lea). În majoritatea operelor studiate până acum, cu excepția apocriefei *Buna Vestire*, compoziția este relativ coerentă, respectând câmpurile și amplasarea figurilor în spațiul dat.

Autorul icoanei *Maria Magdalena* creează însă un nou tip compozițional, distanțat de tradițiile și canoanele constituite deja. Cele trei figuri (Sfântul Haralambie, Maria Magdalena și Maica Domnului), în ciuda simetriei iluzorii, sunt amplasate în spațiul compozițional în mod accidental, nefiind legate unele cu altele și existând independent.

Apariția unei asemenea concepții în icoana populară este determinată și de influența artei laice. Forma și volumul figurilor se reflectă prin modelare, prin intermediul tonurilor și al nuanțelor coloristice. Caracterul rudimentar și compoziția originală, necunoscută secolului al XIX-lea, naivitatea desenului și a picturii plasează această operă în perimetrul creației populare.

Particularitățile decorative ale coloritului în opera naivă, specifică pentru creația populară, sunt caracteristice și ciclului de icoane din Nimoreni (secolul al XIX-lea), care au înfrumusețat vechea biserică distrusă



pe la mijlocul anilor '30 ai secolului al XX-lea. *Sodoma și Gomora*, *Visul lui Iacov*, *Jertfirea lui Avraam*, *Învierea lui Hristos* și *Sfântul Nicolae*, izbăvind-i de la moarte pe cei trei boieri alcătuiesc un ciclu ce a aparținut în trecut iconostasului și care poartă amprenta manierei stilistice a unui singur autor.

În toate aceste compoziții, pământul este pictat identic, cu ocră și verde, iar cerul – în culoarea albastru-deschis, diluată de nuanțe de roz, ocră și verde-închis. Nuanțele locale – de roșu, albastru, verde – sunt, de obicei, folosite pentru a picta îmbrăcămintea și aplicate fără a modela formele. Aceste opere sunt unice în felul lor datorită mozaicului pictural al culorilor, care alcătuiesc, în fiecare compoziție, o dizarmonie coloristică, accentul fiind pus pe contraste și nu pe armonizarea gamei.

În ansamblu însă, caracterul pestriț al picturii este întregit de verdele-albăstrui al ramelor ce încadrează icoanele. În general, aceste opere denotă o problemă specifică iconografiei, unde tradițiile populare își găsesc soluționare prin intermediul culorilor accentuate și predominante.

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

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

Prima orientare este strâns legată de icoana populară și este prezentă în lucrările cu motive rar întâlnite în creația zugravilor populari, cărora li se mai adaugă și *Cina cea de taină*. Acest ciclu de opere poartă amprenta picturii naive, animată de spontaneitatea narativă a scenelor. Figurile frontale și în profil din compozițiile cu Adam și Eva sunt rodul fanteziei meșterului popular, care le desenează și le pictează simplu, amplasându-le într-un cadru exotic – peisajul din Eden.

Deosebit de expresive sunt chipurile acestor personaje în icoana *Izgonirea din rai*, unde fețele primilor reprezentanți biblici ai speciei umane, care „au gustat” din fructul interzis, exprimă remușcarea și groaza pentru fapta săvârșită. Același principiu și mod de tratare persistă și în celelalte opere – mai pronunțat în chipurile arhanghelului Mihail sau al Paraschivei, cu abrisul rotund al fețelor, sau în figurile alungite și ascetice ale lui Baptistie și Andrei.



Ultima icoană se evidențiază în raport cu celelalte și prin faptul că inscripția explicativă este făcută în grecește, fiind, probabil, la mijloc un izvor de inspirație străin.

Dacă pornim de la soluțiile compoziționale care s-au găsit în cazul lucrării *Cina cea de taină*, putem trasa multe paralele și cu scena din biserica satului Musteața. Fiind executată în mod tradițional și având mai multe puncte de tangență cu lucrarea pe aceeași temă din Căpriană (secolul al XVIII-lea), această icoană din nordul Moldovei diferă de cele asemănătoare prin spațiul restrâns al icoanei, prin schimbările introduse în interiorul compoziției, dar și prin tendința accentuată de a evidenția clarobscurul imaginilor.

Următoarea tendință se caracterizează prin dominația pronunțată a gravurii de carte, model vizibil în icoanele-perechi *Maica Domnului pe tron* și *Hristos Pantocrator* din aceeași localitate, mai bine zis, în desenul conturat și acoperit cu o culoare uniformă a tronurilor și figurilor, zugravul respectând fidel paginile tipăriturii și acordând liniei o prioritate deplină.

În acest sens, în lucrările amintite mai sus imitația modelelor se răsfânge și asupra proporțiilor figurilor și asupra compoziției, care în lucrările zugravului popular nu ating niciodată un asemenea grad de perfecțiune.

O importanță deosebită în aceste icoane se acordă, de asemenea, modelării volumului fețelor – a Mariei și a lui Hristos.

Influența pronunțată a gravurii se identifică și în minuțiozitatea desenului detaliilor și a elementelor de mobilier, în precizia cu care zugravul fixează pliurile odăjdiilor purtate de personajele reprezentate.

Gradul de imitație întâlnit în această ultimă tendință atinge o treaptă superioară și, spre deosebire de majoritatea icoanelor populare, acest tip de opere diferă puțin de lucrările zugravilor de meserie.

În majoritatea cazurilor, icoana populară este opera unor zugravi anonimi. Acest lucru era dictat atât de tradiția care a predominat în evoluția icoanei pe parcursul secolelor XVI-XVIII, cât și de apartenența pictorului la o anumită categorie socială, pentru care zugrăveala nu era condiția existenței sale.

Cei mai mari zugravi de meserie din Basarabia secolului al XIX-lea – Iavorschi, Iezechil, Gherasim ș.a. – au fost autodidacți. Presupunerea este confirmată și de faptul că în mănăstirile acestor timpuri nu se amintesc atelierele de icoane, acestea din urmă fiind comandate, în principiu, din centrele din Rusia și Ucraina, ca în cazul icoanelor și al iconostasului de la Mănăstirea Noul Neamț¹⁸.

¹⁸ Mihailovici P., „Figuri monahale din Basarabia”, în *Luminătorul*, Chișinău, 1938, nr. 5, p. 314-318.



Situația zugravilor de meserie este totuși diferită de cea a zugravilor populari. Arta rustică, cu rădăcini în folclorul popular, în basmele și în legendele autohtone, marchează profund icoana populară. Ioan Oșteanul, Sfântul Gheorghe, Sfânta Varvara, ba chiar și imaginile Maicii Domnului, ale lui Hristos, nu ar fi mobilizat forțele sufletești ale zugravului, dacă nu s-ar fi plasat în contextul poveștilor și baladelor populare, nu ar fi coincis cu aspirațiile estetice către frumos ale oamenilor de la țară și nu ar fi dat răspuns la veșnicul postulat filozofic despre lupta binelui cu răul, unde victoria este întotdeauna de partea binelui.

Desigur, icoanele populare corespund cerințelor iconografice doar în măsura în care propun meșterului popular o schemă, pe care acesta o completează după bunul său plac. Astfel, fiecare operă de acest gen poartă pecetea individuală a autorului – lucru mai greu de stabilit în creațiile zugravilor de meserie.

O trăsătură caracteristică, prezentă în icoana populară din Basarabia în secolul al XIX-lea, este influența sporită a gravurii de carte, atât în operele iconarilor, cât și în creația zugravilor populari. Mai puțin pronunțată în primele lucrări ale zugravilor populari de la începutul secolului, această influență devine predominantă către sfârșitul veacului.

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

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

Icoana populară a cunoscut aceeași evoluție și a parcurs același drum, în paralel cu icoana monastică, dar nu a împărtășit regulile stricte și ascetismul ultimei, cunoscând o diversitate mai mare a procedeele plastice, caracteristice pentru fiecare etapă sau epocă istorică.

Formă și modalitate specifică a unei gândiri și viziuni cu caracter rusticizat, aceste opere ale zugravilor populari au promovat în permanență doar un singur limbaj plastic, cel al inocenței și sincerității naive, proprii firii țăranului, dar s-au diferențiat, în timp, prin cercul de motive abordate și prin manierele stilistice inconfundabile ale autorilor. Această tradiție a existat mereu, fără întreruperi, pe tot parcursul dezvoltării artei medievale moldovenești. Astfel, icoana populară în Basarabia din secolul al XIX-lea este o continuare firească a tradițiilor secolelor precedente, marcată doar de timpul istoric în care a apărut și a evoluat.

Chiar și cea mai succintă analiză a icoanei populare ne convinge că opera meșterilor populari reprezintă un fenomen specific al culturii naționale.



Unitatea tendinței, manifestată pe parcursul dezvoltării artei medievale, diversitatea interpretării și tratării motivelor, care evoluează în paralel și sub influența icoanei de cult, încadrează icoana populară din Basarabia într-o formă tradițională, prin intermediul căreia a fost întruchipat conceptul meșterului popular despre realitatea înconjurătoare, despre existența și aspirațiile sale, lărgind și aprofundând astfel limitele iconografiei. În icoanele de factură populară, indiferent de tipul iconografic reprezentat, există o anumită mentalitate, generată de ambianța rustică, inconfundabilă în diverse spații ale creștinismului.

Aceste repere comune devin evidente dacă vom compara icoana populară din Basarabia și cea ucraineană, în multe privințe asemănătoare.

Din volumul *Ikonî ŧevcenkovskogo kraiu*, semnat de Lidia Lykhach și de Mykola Kornienko (Kyiv, Radovid, 2000), am selectat câteva motive religioase care se întâlnesc și în tematica icoanelor basarabene – *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*, *Sfânta Varvara*, *Ioan Oșteanul* și *Maica Domnului cu Pruncul* –, toate constituind doar o parte din subiectele care s-au bucurat de popularitate în mediile respective.

Concepute într-un context religios, dar și folcloric comun, locul în care au apărut aceste icoane devine mai puțin important, lucrările fiind suficient de apropiate și de asemănătoare.

Icoanele ucrainene din seria *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*, ca și variantele basarabene din satul Orac și din orașelul Comrat, au toate calitățile unei arte naive: raporturi disproporționate, stângăcia gesturilor, compoziția accidentală, acțiunea petrecându-se pe un fundal vag, nedeterminat.

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

Alt tip răspândit de icoane în arealul basarabeian și ucrainean este *Sfânta Varvara*.

În icoana populară ucraineană acest model iconografic apare fără scenele de martiraj, iar pe fundal se pictează simetric flori sau ornamente vegetale care nu se întâlnesc în Basarabia. Alte elemente simbolice – Potirul Sfânt și paloșul – sunt caracteristice pentru ambele areale culturale.

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

Dar cele mai multe icoane populare ucrainene au ca temă *Maica Domnului cu Pruncul*, care în Basarabia se întâlnește mai rar, modelul fiind popular mai ales înaintea secolului al XIX-lea.



De factură populară poate fi considerată icoana basarabească *Maica Domnului Îndurerată* din satul Sănătăuca (secolul al XVIII-lea), *Maica Domnului Hodighitria* din același secol din satul Boroseni. Ultima dintre acestea este *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*, datată cu secolul al XVIII-lea, este repictată în secolul al XIX-lea. Cu certitudine însă putem vorbi despre o icoană populară doar în cazul operei lui M. Leontovici – *Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron* –, semnată și datată de autor cu anul 1803.

Cu toate acestea, având în vedere pierderile masive de icoane în epoca sovietică, par timpurii și nefondate încercările de a conchide că acest motiv iconografic, la fel ca și altele, nu ar fi fost suficient de popular inclusiv în Basarabia.

Dar însuși faptul că în icoana ucraineană imaginea Maicii Domnului se întâlnește mai frecvent denotă existența unor influențe mai profunde, cea a icoanei ruse, care a determinat și asemănările dintre ele.

Aceste influențe pot fi sesizate în *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*, unde, în afară de chipurile principale, mai sunt prezente încă patru figuri, două dintre acestea aparținând unor călugări.

O altă icoană imită modelul iconografic *Maica Domnului din Kazan*, dar este completată de un atribut suplimentar, și anume coroana de pe capul Pruncului, care lipsește în original. Încă o imagine caracteristică acestui model este icoana în care Pruncul este înfățișat cu brațele larg desfăcute, alte subiecte fiind tributare iconografiei *Maica Domnului din Vladimir*, *Hodighitria* sau celei din Țarigrad.

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

De cele mai multe ori, lucrările au ajuns în colecții fiind transmise de direcția vamelor moldovenești, care a confiscat aceste obiecte de patrimoniu de la cetățenii ce traversau granițele Prutului și se îndreptau spre Occident. O parte dintre icoane erau achiziționate pentru colecții de la persoane particulare și figurau aproape în toate fondurile muzeale.

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

În aceste situații, e aproape imposibilă stabilirea provenienței icoanelor, a atelierelor sau a școlilor din Rusia cărora le-au aparținut acestea. Unicul lucru care mai poate fi elucidat ține de datarea operelor.



Multe dintre icoanele studiate sunt de factură „lipovenească” sau de „rit vechi ortodox” care, în virtutea tradițiilor, au păstrat neafectate modelele iconografice caracteristice până la scindarea Bisericii Ortodoxe Ruse în secolul al XVII-lea, cu respectarea strictă a tipicului, dar și a tratării miniaturale a scenelor.

Astfel, iconografia rusească din secolul al XIX-lea, în afară de tirajarea excesivă a lucrărilor „cu fundal roșu”, pune în valoare, datorită icoanelor lipovenești, și tradițiile atelierelor de zugrăvi moscoviți (Școala Stroga-nov) și ale centrelor periferice de artă din Paleh, Mstiora etc.

E necesar să menționăm de la bun început varietatea și originalitatea subiectelor caracteristice acestui model de icoane, care se întâlnesc arareori în alte regiuni ortodoxe. Opere ca *Sfânta Fecioară a mărăcinișului arzând*, *Maica Domnului Bucuria Tuturor Îndurărilor* sau *Maica Domnului Tristețe Fără Margini* (Muzeul Național de Istorie, nr. inv. 0/7899; Muzeul de Arte Plastice, nr. inv. 311/18133 și 106/23384), își au originile în secolele XIV-XVIII, unele motive cunoscând modificări și actualizări, sesizabile în icoane ca *Sfântul Ioan Preafericitul*, *Ioan Gură de Aur* și *stareța Elizaveta*, ultimul personaj aparținând, fără îndoială, unei realități istorice și unei localități concrete din Rusia.

Icoanele de factură tradițională, precum *Maica Domnului Platytera* (*Znamenie*) sau *Adormirea Maicii Domnului*, acoperită cu numeroase scene și figuri miniaturale, urmată de *Învierea Domnului*, încadrată de douăsprezece scene ale sărbătorilor (Muzeul Național de Arte, nr.nr. inv. 1665/18855; 1664/18854), și continuând cu *Maica Domnului a Izvorului Tămăduitor*, cu *Arhanghelul Mihail al Apocalipsei* (Muzeul de Istorie, nr. nr. inv. 0/7903; 72/23384), nu sunt decât o parte minimă de opere ce țin de iconografia creștină, cu rădăcini în începuturile artei bizantine.

O particularitate distinctă a icoanei ruse din aceste timpuri se referă la numărul mare de personaje și scene plasate în jurul chipului principal, cum ar fi în *Acoperământul Maicii Domnului* și în *Sfânta Sofia Înțelepciune Divină* sau în *Maica Domnului de Vladimir* și *Maica Domnului Bucurie Nesperată* (Muzeul Național de Istorie, nr. inv. 37/ 23384), reluate tradițional în icoana *Maica Domnului a Izvorului Tămăduitor* (Muzeul de Istorie, nr. inv. 0/ 7903). Chiar dacă nu există o delimitare strictă a subiectelor, aceste icoane se disting printr-o evidentă interpretare narativă.

Un alt element specific al icoanei rusești, privitor la localizarea subiectului, este de găsit în *Maica Domnului Bucurie Nesperată*, care dezvăluie textul unei legende, povestite de arhiereul Dmitrii Rostovski în secolul al XIX-lea, despre rugăciunea unui hoț adresată Maicii Domnului. Dintre toate motivele menționate anterior, foarte puține se întâlnesc în arta românească medievală, doar unul – *Arhanghelul Mihail al Apocalipsei* – este



prezent în *Apostolul* (cu miniaturi de Anastasie Crimca, realizate în 1610 și aflate actualmente în fondurile Bibliotecii de Stat din Viena).

Valoarea artistică înaltă a icoanelor rusești din secolul al XIX-lea a servit drept model și pentru zugravii din mănăstirile basarabene, de exemplu, pentru pictorul Ioasaf de la Mănăstirea Noul Neamț. Dar aceste influențe nu au determinat tendințele de dezvoltare a icoanelor basarabene nici în secolul al XIX-lea, nici în veacul anterior. Lucrul acesta ni-l demonstrează chiar subiectele icoanei ruse, care, ca și tratarea specifică picturală, nu se întâlnesc în arta icoanei românești.

În acest sens, mai multe trăsături comune există între icoanele din arealul țărilor balcanice, cum ar fi Bulgaria, Serbia, sau între cele din mănăstirile de pe muntele Athos și icoanele basarabene din aceeași perioadă de timp.

Conform tradiției și în pofida faptului că puțini erau autorii care își semnav lucrările, sfârșitul secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea marchează o nouă etapă în această privință, fiind deja cunoscute opere semnate de zugravii de la mănăstiri (mai ales icoanele, fie autonome, fie din componența iconostasului). Fiecare autor, cu unele excepții, era călugăr și avea diverse funcții în ierarhia bisericească.

Același lucru se referă și la comandarii icoanelor, care își înveșniceau numele pe icoană, subliniind importanța donației. Unul dintre cele mai vechi și mai cunoscute iconostase, păstrat integral și realizat spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, este cel din Catedrala Sfântul Nicolae din Bălți, alcătuit din cinci registre, în care pictura și reliefurile se succed, completându-se reciproc. Acest model cu elemente clasicizante este, fără îndoială, capodopera meșterilor autohtoni, cărora li se alătură și Eustaf, autorul picturii de pe crucea din vârful iconostasului¹⁹.

Elementele reliefului sculptural divizează pe verticală și pe orizontală catapeteasma prin intermediul unor colonete-împletituri sau al unor semi-sfere, unificând ansamblul. Icoanele din registrele centrale sunt amplasate într-un ancadrament de arce, asemănătoare celor din tradiția brâncovenească, pe când altele, de format miniatural, sunt încadrate în medalioane rotunde sau ovale.

Un interes deosebit reprezintă creația și operele zugravului Gherasim și ale sculptorului Ștefan, care au realizat iconostasele din satul Cogâlniceni, Orhei și din satul Ghermănești, Telenești, la începutul secolului al XIX-lea²⁰.

¹⁹ *Svod pamiatnikov istorii i kulituri Moldavskoi SSR*, Chișinău, 1987, p. 81.

²⁰ Negruță V., Suruceanu D., „Creația zugravului Gherasim și a sculptorului Ștefan la răscrucea secolelor XVIII-XIX”, în *Tirageti*, Chișinău, 1996, p. 45.



Cele mai timpurii lucrări ale acestor meșteri au fost găsite în satul Cogâlniceni și e posibil să fi făcut parte din catapeteasma bisericii. Această presupunere se bazează pe existența unor icoane de format mare și a altora, de proporții miniaturale, care completau registrul sărbătorilor. Dintre cele mai cunoscute modele de ambele tipuri sunt două scene *Nașterea Maicii Domnului* (1808). Prima, de dimensiuni considerabile, este lucrată după un model iconografic tradițional și doar măiestria zugravului Gherasim transformă scena biblică într-o armonioasă și monumentală sărbătoare. Finețea picturii, alcătuită din culori sonore, decorative, și libertatea compozițională pe care o posedă, fără a ignora cerințele iconografice, denotă apariția în arta medievală moldovenească a unuia dintre cei mai distinși coloriști.

Aceeași observație poate fi făcută și cu referință la operele miniaturale, incluse în relief al ajurat al ancadramentului, creat de sculptorul Ștefan, și care confirmă neobișnuitele calități ale artei lui Gherasim.

Opera comună a acelorași artiști este și *Tetrapodul* din aceeași localitate, unde perfecțiunea reliefului barocizant al sculptorului este completată de armoniile coloristice ale zugravului.

Catapeteasma creată pentru biserica din satul Cogâlniceni în 1808 de acești autori este alcătuită din cinci registre, marcate pe verticală de colonete cu împletituri, iar pe orizontală – de trei frize ajurate sculptate. Fiind păstrate în majoritate, icoanele acestui ansamblu complex ne permit să urmărim structura iconografică a iconostasului.

Primul registru, cel de jos, este constituit din două perechi de uși: cele împărătești în centru, cu imaginile în medalioane ale evangheliștilor și scena *Bunei Vestiri*, și cele diaconicești laterale, cu *Sfântul Arhanghel Mihail* și *Sfântul arhidiacon Ștefan*.

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

Următorul registru are în centru *Cina cea de taină* și cele douăsprezece sărbători bisericești, care, în catapeteasmă, sunt încadrate sub formă de diptic. Conlucrarea celor doi maeștri – a zugravului și a sculptorului –, care amenajează prăznicarele într-o formă oblică, amplasându-le în ovale și mărginindu-le cu relief sculptat, amintește de tradițiile străvechi ale miniaturii. Icoanele *Nașterea Maicii Domnului* și *Înfățișarea Mariei la Templu*, urmată de *Nașterea Mântuitorului* și *Botezul lui Hristos*, sunt continuate cu scenele *Întâmpinarea Domnului*, *Buna Vestire*, *Intrarea în Ierusalim*, *Învieerea*, *Înălțarea lui Hristos*, *Pogorârea Sfântului Duh*, finalizându-se cu *Schimbarea la Față* și cu *Adormirea Maicii Domnului*. Aranjarea dipticurilor în iconostas ignoră succesiunea motivelor, astfel încât, alături de



Întâmpinarea Domnului, se află *Buna Vestire*, care, de obicei, își are locul înaintea scenei *Nașterea Domnului*.

Aceste compoziții din cinul sărbătorilor demonstrează un nivel înalt al măiestriei artistice de care dă dovadă zugravul Gherasim, fiecare motiv purtând pecetea armonioasă și echilibrată a cromaticii picturale caracteristice artei monumentale. Din a treia friză nu s-a păstrat decât compoziția *Deisis*, din centru, care, de regulă, era continuată, pe ambele părți, de chipurile celor doisprezece apostoli. S-au păstrat doar imaginile lui Simon, Filip, Toma și Bartolomeu, Marcu, Andrei și Petru, celelalte fiind lipsă.

Penultimul registru, care presupunea prezența profeților, a păstrat doar scena centrală, *Dumnezeu Savaot*, și imaginile lui Moise și Aaron, ultimul rând fiind încununat de o cruce cu imaginea *Răstignirii*. Calitățile picturale ale lui Gherasim și măiestria sculptorului Ștefan creează o operă excepțională sub aspect artistic.

Concomitent, se înregistrează și unele elemente care nu au fost caracteristice pentru pictura icoanelor din secolele precedente. Astfel, Gherasim, în icoana *Iisus Hristos pe tron* (1808), include în pictură reliefuri sculpturale, accentuând o tendință care va favoriza în continuare aplicarea acestui procedeu tehnic și de către alți zugravi autohtoni.

Pictura decorativă, armonia compozițională și cromatică, alcătuiesc calitățile acestor icoane făurite de Gherasim pentru Biserica Nașterea Maicii Domnului din satul Ghermănești. Este vorba de *Soborul Îngerilor*, *Sfântul Ierarh Nicolae* și de compoziția *Apostolii Luca și Iacov* – unicele care s-au păstrat din componența iconostasului. Toate au dimensiuni considerabile, vădind o nouă atitudine a maestrului față de structura icoanei: figuri amplasate în prim-plan, apropiate de marginile icoanei, utilizarea fină a ornamentului și desenul ingenios al pliurilor în odăjdii.

Aceste trei icoane au fost datate de muzeografi cu anul construcției bisericii de lemn – 1790 –, dar, luând în considerare faptul că acestea s-au păstrat foarte bine și ținând cont de calitățile profesionale ale zugravului, lucrările pot fi atribuite cu siguranță unei perioade ulterioare celei în care au apărut icoanele din Cogălniceni.

Un fenomen caracteristic pentru pictura icoanelor din Basarabia, legat de procesul de instruire, îl constituie faptul că aici nu se cunosc școli de zugravi nici în secolele anterioare secolului al XIX-lea, nici după. De aceea, putem presupune că zugravii erau, în marea lor parte, autodidacți. Întru confirmarea acestei ipoteze, e suficient să analizăm creația unui alt zugrav cunoscut al timpului – Ioan Iavorschi –, din a cărui moștenire s-au păstrat lucrări realizate în diverse perioade de vreme.

Cea mai timpurie operă – pictura exterioară a diaconului din biserica satului Ivancea (Orhei), a fost realizată de Ioan Iavorschi în anul 1807



și nu se deosebește prin nimic de pictura unui meșter popular. Îndeosebi figura lui Melchisedec, prezentă pe una dintre suprafețele laterale ale diaconicului. Coloritul se caracterizează prin dizarmonie, dar nu dezechilibrează scenele, preferându-se, în general, fundalurile albastrii și violete.

Următoarele două lucrări – *Hristos Pantocrator pe tron* și *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*, ambele provenind din Biserica Sfântul Nicolae din satul Horodiște (Călărași), poartă semnătura zugravului și anul când au fost create – 1813.

Preferând culori pastelate, Iavorschi propune imagini de o finețe deosebită a desenului. Elementul grafic al liniei predomină în pictura ambelor icoane, fiind accentuat de ritmul dat de pliurile odăjdiilor, bogat ornamentate, același procedeu fiind aplicat și în formele tronurilor. Subliniind faptul că aceste elemente nu sunt întâmplătoare, zugravul le acoperă cu relief sculptat în ipsos și colorat. Astfel, se accentuează și mai mult această tendință picturală, utilizată anterior de Gherasim.

Alte trei icoane, din Ivancea, ale aceluiași autor – *Arhanghelul Mihail*, *Deisis* și *Maica Domnului cu Pruncul* – sunt pictate în anii 1826 și 1827, ultima purtând semnătura zugravului. Acestea din urmă vorbesc despre evoluția creației lui I. Iavorschi și, dacă ar lipsi autograful, lucrările ar putea fi atribuite cu ușurință omologului său Gherasim.

Mai mult, față de compozițiile din 1813, perfecte ca structură, pictura zugravului iradiază lumină. Rămânând în esență pastelat, coloritul devine deschis ca tonalitate, nuanțele de verzui și albastrui scoțând în evidență maforionul luminos, decorat cu desene de flori roșii. În rest, se păstrează silueta grafică a figurii, fundalul în ocru-aurit, creându-se un joc decorativ al formelor reliefate în ipsos.

O altă tendință, cu origine în secolele precedente și care vădește influența picturii laice, este atestată într-un ciclu de icoane create în prima jumătate a secolului al XIX-lea, pe care s-au păstrat autografele zugravilor ori inscripțiile donatorilor. Elementul esențial și specific pentru operele acestei serii constă în utilizarea clarobscurului, cu ajutorul luminei și umbrei creându-se volumul, forma. Totodată, lipsește pictura ascetică tradițională, cu toată rigiditatea ei.

Altfel arată pictura porților împărătești cu scena *Bunei Vestiri* (1812) din satul Baimaclia, operă a zugravilor Constantin și Mardare, urmată de *Sfântul Nicolae* (autor anonim, Biserica Sfinții Voievozi din satul Vorniceni, 1828) și de icoana cu aceeași denumire din satul Ocnița Veche, aparținând zugravului Zabolotnâi (1829).

Din icoanele mănăstirești sau cele create de zugravii de la mănăstiri mai fac parte încă două icoane din satul Nimoreni: *Iisus Hristos pe tron*



blagoslovind și *Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron*, datate cu sfârșitul secolului al XVIII-lea sau începutul secolului XIX-lea.

Luând în considerație că Biserica Sfântul Nicolae a fost construită din lemn în anul 1881, aceste icoane nu puteau aparține unei alte biserici, mai vechi. Faptul acesta este confirmat și de analiza procedeele plastice, în special a grafismului linear, care excelează în ambele compoziții, îndeosebi în decorația tronurilor, abia acoperite cu culoare, și de conturul accentuat al pliurilor, aspect dominant în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

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

Aceluiași model de opere îi aparține și icoana *Sfântul Ierarh Nicolae* din biserica satului Climăuți. Este posibil că ancadramentul reliefului în lemn, având colonete ajurate cu struguri și viță-de-vie, să fie datat cu sfârșitul secolului al XVIII-lea, dar pictura sonoră, decorativă, a icoanei poartă, evident, amprente unei zugrăveli din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Un fenomen și o tendință aparte în arta icoanei basarabene din aceste timpuri se datorează influențelor grecești.

Sunt cunoscute numeroase exemple de legături culturale între centrele mănăstirești de la Athos și mănăstirile din Moldova medievală în perioadele Evului Mediu timpuriu și mijlociu, legături care se atestă și în secolul al XIX-lea. Dar în aceste timpuri se mai revelează și o altă fațetă a acestor contacte culturale și spirituale.

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

Numele sfinților – Ioan, Ecaterina, Nicolae și Gheorghe – sunt scrise în limba greacă, iar titlul – *Învierea lui Hristos* – în limba română, cu caractere chirilice. Privitor la pictură însă, aceasta are trăsăturile icoanelor grecești, în primul rând sobrietatea chipurilor și modul în care sunt modelate imaginile.

Influența icoanelor grecești în mediul monastic basarabean poate fi identificată și în lucrările *Iisus Hristos Pantocrator* din satul Copăceni (Bălți), în operele *Maica Domnului cu Pruncul Iisus* și *Iisus Hristos pe tron*,



care au aparținut catapetesmei din Biserica Sfântul Dimitrie a satului Țareuca, icoane ce îmbină desenul riguros al veșmintelor și al tronurilor de factură barocă cu finețea tratării chipurilor.

Cele menționate mai sus confirmă apropierea distinctă a artei grecești tardive de icoana basarabeană din secolul al XIX-lea, aflată la o mare distanță stilistică de icoana rusă, în ciuda abundenței de modele rusești în mediul autohton.

Influențele rusești marchează însă o altă dimensiune în arta icoanelor basarabene. Ne referim în special la operele create de artiști ce și-au făcut studiile la școlile de arte din Rusia.

Icoana *Maica Domnului Eleusa*, pictată pe suport de lemn în anul 1859 de Vasile Aleksandrov pentru biserica satului Năpădeni, și *Maica Domnului cu Pruncul Iisus înconjurată de heruvimi* din satul Zastânca (1854), realizată în ulei pe pânză, sunt destul de elocvente în acest sens.

Laicizarea influențează profund mai ales operele de pe la mijlocul secolului al XIX-lea, iconografia compozițiilor rămânând neafectată. Un ciclu mare de icoane, care au făcut parte din catapetesma Bisericii de iarnă Sfântul Nicolae a Mănăstirii din Căpriană este realizat de călugărul Iezechil, care a lucrat aici în anii 1840-1841.

Se cunoaște că biserica sus-numită a fost terminată în 1840 sub conducerea egumenului mănăstirii Ilarion, tot atunci zugravului fiindu-i încredințată pictura iconostasului.

Din cauza pierderii mai multor icoane, e greu de specificat integral valoarea acestei catapetesme, dar cele opt compoziții cu proroci și cu scene de sărbătoare denotă în mod cert nivelul profesionist al lui Iezechil și înclinația sa pentru o pictură de factură laicizantă.

Cuplurile de proroci *Ilie și Isaia*, *David și Iezechil*, *Daniil și Ieremia*, *Ghedeon și Avaacum* sunt pictate în 1840 și se caracterizează prin următoarele trăsături: imaginile sfinților, încadrate în forma ovală, sculptată în relief, cu ornamente vegetale compuse sunt reluate în fiecare dintre lucrări. Caracterul individualizat al imaginilor vădește apropierea zugravului de chipurile concrete, reale, din mediul mănăstiresc.

Compozițiile – cupluri și scene biblice, care fac parte din registrul sărbătorilor – *Întâlnirea Anei cu Elizaveta* și *Buna Vestire*, *Intrarea în Ierusalim* și *Învierea*, *Nașterea Maicii Domnului* și *Intrarea în templu* – sunt executate în 1841 și, probabil, tot atunci a avut loc inaugurarea bisericii.

Aceste picturi, cu un stil care amintește de pictura academistă a timpului, rămân unicele pe care figurează semnătura zugravului.

În Basarabia, sunt cunoscute și alte nume de călugări care se îndeletniceau cu zugrăvitul icoanelor. E posibil ca în fiecare mănăstire să fi lucrat



unul sau doi zugravi, secolul al XIX-lea fiind cel mai rodnic în ceea ce privește activitatea așezămintelor monastice.

Printre puținii zugravi cunoscuți este și zugravul Vichentie de la mănăstirea din satul Hârjăuca (Călărași), de la care ni s-a păstrat o singură operă – *Maica Domnului Eleusa* (1842). Și în această icoană persistă tendința de redare a volumului prin umbră și lumină, coloritul ocru-auriu imprimându-i compoziției un aspect sentimental, înduioșător. Același colorit îl are și lucrarea *Maica Domnului Eleusa* (1859) din biserica satului Năpădeni, pictată de Vasile Aleksandrov.

În mai multe cazuri, datarea icoanelor se datorează inscripțiilor donatorilor. De obicei, textele sunt asemănătoare, deosebindu-se doar datele și numele. Textul de pe icoana *Sfântul Nicolaie* din biserica satului Zastânca, de exemplu, ne comunică faptul că „această icoană este a robilor lui Dumnezeu Afanasie Ivanov Ilieși și a soției lui Maria, la 1853, noiembrie, 6 zile“.

Cu anul 1854 este datată donația lui Ionufrie, constând în icoana *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*, iar cu 1829 – *Sfântul Nicolae Marele Arhiereu* ș.a.

Către mijlocul și începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, mai multe mănăstiri și biserici din Basarabia preferă icoane pictate în stil academist, dar se constată un deficit acut de profesioniști capabili să lucreze în această manieră. Cazul cel mai elocvent, în această privință, este istoria realizării iconostasului și a icoanelor pentru Mănăstirea Noul Neamț din Chițcani.

Fondată de călugării de la Mănăstirea Neamț, care au venit în 1864 pe pământurile Chițcaniului, construcția Bisericii Înălțarea (după proiectul arhitectului rus N. Golikov din Sankt-Petersburg) durează mai mult timp (1867-1878), iconostasul pentru aceasta fiind comandat tot în Sankt-Petersburg unui oarecare S. Verhovțev. Icoanele pentru catapeteasmă și alte accesorii au fost realizate și aduse la Chițcani în august 1871²¹.

Chiar și copia icoanei *Maica Domnului de la Mănăstirea Neamț* este pictată la Sankt-Petersburg de același S. Verhovțev în 1862²².

Practica aceasta durează, iconostasul pentru următoarea biserică – Adormirea Maicii Domnului – fiind creat la Odesa de A. Șvaikevici în 1902²³. Anterior, în 1826, la Odesa a fost realizată și catapeteasma pentru Catedrala Schimbarea la Față din Tighina.

²¹ Gurie, Arhimandrit, *Istoria Novo-Neamețkogo Sviato-Voznesenskogo monăstirea*, Chișinău, 1911, p. 5.

²² *Ibidem*.

²³ *Idem*, p. 136.



E necesar de specificat că, în centrele enumerate mai sus, activau, de mai mult timp, ateliere în care se confecționau, după un anumit calapod, obiecte pentru împodobirea bisericilor. Acestea purtau în mod evident amprenta academismului, fenomen cu desăvârșire absent la zugravii autohtoni, care tindeau totuși să imite operele respective, aidoma lui Iezechil.

Cazurile acestea rămân singulare, dar ele au schimbat totuși iconografia din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Printre motivele religioase de mare popularitate în secolul al XIX-lea, pe lângă cele douăsprezece sărbători bisericești, *Hristos Pantocrator*, *Maica Domnului cu Pruncul* etc., care erau încadrate, de regulă, în ansamblul iconostasului, putem enumera și *Sfânta Varvara*, *Sfântul Nicolae*, *Maria Magdalena* ș.a., care continuă tradițiile iconografice ale secolului al XVIII-lea. Subiectul cel mai frecvent este *Sfânta Varvara*, care este reprezentată în compoziții extrem de diverse. Potrivit datinii, chipul sfintei este înconjurat cu scene din viața acesteia, care variază, ca număr, de la șase la douăzeci.

Dintre cele mai interesante vestigii de acest tip pot fi remarcate două icoane *Sfânta Varvara cu scene din viață*, create în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și descoperite, respectiv, la Cogâlniceni și la Năpădeni. Ambele opere poartă însemnele academismului, dar într-un mod diferit. Cea din Năpădeni, de exemplu, ireproșabilă ca realizare artistică, reprezintă un *tondo* central cu semifigura Varvarei și alte șase imagini mai mici, aranjate în partea de sus și în partea de jos a compoziției, acesta fiind tipul iconografic cel mai rar întâlnit în arta bisericească.

Sfânta Varvara... din Cogâlniceni diferă în mod clar de icoana din Năpădeni, propunând o figură statuară încadrată într-un dreptunghi cu 24 de scene din viață, aranjate în perimetrul câmpului.

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

Către sfârșitul secolului, pe lângă creșterea tendințelor laicizante, se atestă un număr considerabil de icoane în care pictura își cedează pozițiile în favoarea grafismului. Aceste influențe pot fi observate în primele opere ale lui Ioan Iavorschi, realizate la începutul secolului al XIX-lea, devenind dominante spre sfârșitul veacului.

Faptul se datorează influenței puternice pe care a exercitat-o gravura de carte bisericească și icoanele-stampe, coloritului operelor revenindu-i un rol secundar. Drept exemple pot servi numeroase icoane descoperite în timpul expedițiilor efectuate în deceniul opt al secolului al XX-lea, două dintre acestea – *Maica Domnului cu Pruncul pe tron* și *Hristos Pantocrator*, din biserica de lemn a satului Târnova (Drochia) – fiind cele mai elocvente. Tronurile și ornamentarea lor, pliurile odăjdiilor și desenul figuri-



lor poartă caracterul dur al conturului, culoarea fiind aplicată decorativ și mai mult de formă, lipsindu-i esența emoțională.

Către sfârșitul secolului al XIX-lea, rolul zugravului de icoane, atât al celui de meserie, cât și al celui popular, se minimizează treptat, ambii fiind înlocuiți de pictorii laici care propulsează, în cadrul iconografiei ortodoxe, opere de factură academistă. La începutul secolului al XX-lea, devine cunoscută creația lui P. Piskariov, G. Filatov, F. Maleavin, V. Ivanov ș.a., aceștia punând temelia unei etape noi în iconografia basarabeană, având prea puține tangențe însă cu icoanele tradiționale. Operele lor pot fi calificate drept „icoane-tablouri”.

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

Născut la 1862 în satul Japca (Orhei), Ioasaf se află la mănăstire din 1887, fiind călugărit în anul 1895. Urmărind creația acestui zugrav, putem afirma cu certitudine că Ioasaf a fost un autodidact.

După cum menționează P. Mihailovici, Ioasaf plecase la ucenicie la Moscova, „...pe drum întrebând de unii și de alții, de vestiți meșteri și zugravi de icoane”²⁴. Lucrând în biserici și mănăstiri, în calitate de închinător, el a avut posibilitatea, timp de două luni, să se inițieze, într-o anumită măsură, și în zugrăveala icoanelor.

La Pecerskaia Lavra din Kiev, călugărul basarabean se angajează ca slujitor, făcând curățenie în atelierul de pictură al mănăstirii. Tot la Kiev își cumpără sculele, vopselele, întorcându-se acasă pentru a „...scăpa de rude”. Viitorul zugrav ajunge la Mănăstirea Noul Neamț pe vremea când se zidea „biserica cea nouă” din mănăstire și când veneau meșteri vestiți din Rusia ca să zugrăvească icoanele bisericii. Alături de aceștia, a fost chemat și Ioasaf, să-și „ispitească darul”²⁵.

Prima sa icoană – *Sfântul Ioan Teologul* – autorul o desenează în creion, crochiul fiind aprobat de meșteri și de starețul Andronic, care l-a binecuvântat.

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

În calitate de model i-a servit cartea ilustrată a lui E. Poselianin, *Bogomateri* (Sankt-Petersburg, 1909), și celebra *Maria Santissima di Montenero*²⁷.

²⁴ Mihailovici P., *Op.cit.*, p. 314.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Idem*, p. 136.



Cele mai solicitate icoane au fost cele în care era reprezentată Maica Domnului, pe când răstignirile erau destinate, în special, comanditarilor de la sate. Cercul comanditarilor lui Ioasaf includea satele din preajma Mănăstirii Noul Neamț, precum și localitățile din alte regiuni, cum ar fi Târnăuca, Slobozia, Caragaci, Ceadâr-Lunga, Tocuz, Coșnița, Alexandreni, Hârbovăț, Telița, Feștelița ș.a.

Pentru Damian Todica din satul Coșnița, gubernia Herson, zugravul execută în anul 1916 icoana Maicii Domnului la prețul de 110 ruble²⁸.

Pentru solicitanții din orașele Roman și Piatra Neamț, Ioasaf zugrăvește două icoane, iar pentru mănăstirea Tabăra, încă în 1908, „...a zugrăvit icoana profetului Ilie și a dreptului Enoh...”, pentru 60 ruble²⁹.

La mănăstire exista, în această perioadă de timp, și o listă de prețuri pentru icoanele comandate.

În funcție de materialele folosite și de timpul cheltuit pentru realizarea lor, prețul putea varia între 500-1200 de lei, iar cea mai scumpă costa 2000 de lei sau 200 de ruble. Pentru răstigniri (Troițe) se percepeau taxe până la 600 de lei.

Din informațiile furnizate de autor aflăm că „...numărul total al icoanelor, al răstignirilor și al steagurilor trece de 2500 de bucăți”³⁰.

Deoarece icoanele lui Ioasaf se bucurau de popularitate, cele mai frumoase și mai scumpe lucrări au fost vândute la prețuri mari. Astfel, zugravul ne comunică, cu blagoslovenia stareșului, că: „...zugravul, meșterul auritului și al cizelării, monahul Ioasaf-Berghie din Mănăstirea Noul Neamț execută tot felul de lucrări după sistemul de la Moscova și Kiev, cu și fără email”³¹.

Cam din această perioadă călugărul începe să-și semneze operele.

Venitul obținut, care a constituit în anii 1906-1920 circa 140 000 de lei, a fost vărsat în haznaua mănăstirii³².

Cel mai important lucru este însă că, în ciuda strădanilor sale, Ioasaf nu a avut continuatori, deoarece aceștia căutau alte slujbe, fugind după „mămăligă cu brânză”³³. Referindu-se la calitățile picturale ale icoanelor călugărului, autorul publicației ne spune că „...sunt de execuție fină, aurite și fac parte din stilul icoanelor rusești noi”³⁴.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Idem*, p. 316.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Idem*, p. 317.

³³ *Idem*, p. 318.

³⁴ *Ibidem*.



Ultima informație se referă la faptul că Ioasaf a fost un excelent copist, iar modelele rusești aveau, cu certitudine, calități de pictură academistă, aceasta din urmă fiind cea mai solicitată la granița secolelor XIX-XX.

Una dintre primele icoane cunoscute, ale acestui artist a fost găsită în satul Baccialia (Căușăni), și este datată cu ultimul deceniu al secolului al XIX-lea. *Răstignirea* lui Ioasaf reprezintă un model tipic de icoană populară. Figura frontală a lui Hristos și a celor două Marii, pe fundalul peisajului basarabean, nu trezește îndoieli referitoare la sursele din care s-au inspirat aceste opere. Următoarea lucrare, *Hristos – vița-de-vie* (Muzeul Național de Istorie din Chișinău), este semnată și datată de autor cu anul 1903. Icoana în cauză exprimă sinceritatea artei naive, dar tendința de a imita corect lucrările de tip academist devine tot mai pronunțată: proporțiile, amplasarea compozițională corespund parțial cerințelor iconarilor de meserie.

Maica Domnului Eleusa (1905) a aceluiași autor, descoperită în satul Zagăicani (Criuleni), nu mai are nimic comun cu icoanele amintite mai sus. Imitația este realizată atât de profesionist, încât e practic imposibil să credem că lucrarea a fost executată de un zugrav autodidact. Perfecțiunea desenului și a proporțiilor, compoziția reușită a spațiului pictat, imitația ornamentului de email – totul vorbește despre o operă caracteristică acelor timpuri, creată de un profesionist.

Secolul al XIX-lea a propus, pentru iconografia ortodoxă, un nou sistem de valori. Rămânând în albia tradițiilor mai vechi, aceasta a evoluat în trei direcții principale, toate având ca scop renovarea spirituală a spațiului creștin. Toate aceste tendințe marchează declinul general al artei medievale.

Una dintre primele căi s-a reflectat prin mijloacele plastice de expresie, care propun o nouă tratare a formei, prin aplicarea reliefului sculptural pictat (I. Iavorschi, Iezechil, Gherasim, mai puțin Dămășcanu ș.a.) și prin redarea volumului și a formei cu ajutorul nuanțelor de culoare, caracteristice mai mult picturii laice.

Următoarea tendință ține de influența nemijlocită a xilogravurii asupra icoanei, care este minimă la începutul secolului al XIX-lea, dar devine tot mai puternică spre sfârșitul veacului. Ne referim, în special, la compozițiile iconografice ale zugravilor de meserie, dar și la cele ale zugravilor populari, pentru care gradul de imitație a imaginilor este mult mai mare.

Alt moment, care încununează procesul evoluției icoanei, dar și declinul acestui domeniu al artei, este legat nemijlocit de apariția învățământului artistic în Basarabia (Școala de desen a lui Terinte Zubcu, 1887), cât și a pictorilor profesioniști, operele cărora au puține tangențe cu cele ale zugravilor de meserie sau ale meșterilor populari, aceste schimbări constituind o problemă aparte.

ICOANA ȘI GRAVURA ÎN LEMN. INTERFERENȚE STILISTICE ȘI ICONOGRAFICE

În arta Moldovei medievale, icoana și grafica de carte constituie domenii apropiate, care s-au influențat reciproc, rămânând genuri cu specificul lor tehnologic și cu procedee plastice distincte, marcate doar de interferențele stilistice care au evoluat de la un secol la altul.

Aceste interferențe pot fi urmărite atât în contextul artei din secolele XVII- XVIII, cât și în arta Evului Mediu tardiv, în care se observă schimbări radicale ce înclină balanța în favoarea gravurii.

Procedeele expresive într-un gen sau în altul s-au dezvoltat fără a fi marcate, la început, de influențele reciproce dintre miniatură și icoană.

Existența unor fenomene cu caracter general european privitor la tendințele și interferențele din interiorul artelor plastice a fost menționată în repetate rânduri și a rezultat dintr-un proces de sincronizare artistică. Această sincronizare și apropiere a artelor în Evul Mediu nu s-a derulat concomitent și cu aceeași intensitate în Occident și în Sud-Estul european, creând anumite decalaje cronologice și stilistice specifice pentru diverse medii religioase.

Atât în icoană, cât și în gravură, pătrunderea influențelor occidentale în arta românească și în cea balcanică s-a făcut observată cu mult înainte de secolul al XIX-lea. După cum menționează E. Costescu în *Începuturile artei moderne în Sud-Estul european* (București, 1983), acest lucru s-a petrecut pe toată aria religiei ortodoxe, inclusiv în Rusia și în Ucraina, având în calitate de prototip lucrările gravurului olandez Claes Jansz Visscher, cunoscut grație unei ediții a Bibliei, tipărite la Amsterdam în 1674 – *Theatrum Biblicum hoc est Historiae Sacrae* –, editorul semnând cu pseudonim – Nicolaum Johannes Pescator.

Biblia lui Pescator, așa cum a fost cunoscută ediția în mediul ortodox, a exercitat influențe nu doar asupra repertoriului iconografic, ci și asupra modului de interpretare a imaginilor.

Edițiile cărților din Europa, dar mai ales *Biblia Ectypa* de Christoph Weigel (1695), ce conținea 430 de gravuri în aramă și ilustra textele Vechiului și Noului Testament, aduceau în arealul ortodox stilurile occidentale, care constituiau diverse amalgame artistice izvorâte din arta renascentistă, cea barocă sau din clasicism. Toate aceste tendințe însă nu au avut o delimitare strictă temporală, suprapunându-se în diverse tipărituri din diferite secole, fenomen despre care vom vorbi ulterior.



Cât privește gravura de carte românească, nici până azi nu există un studiu integral referitor la aspectele artistice de sine stătătoare ale acestui compartiment al artelor plastice. Xilogravura nu este atât de cunoscută și cercetată cum ar fi, de exemplu, manuscrisul și miniatura medievală, analizate în lucrările lui Nicolae Iorga¹, ale lui G. Popescu-Vâlcea², ale lui Gabriel Ștrempel³, ale cercetătorului Mircea Tomescu, în special în *Istoria cărții românești de la începuturi până la 1918* (București, 1968), sau în *Pagini din istoria cărții românești*, semnată de Dan Simionescu și de Gheorghe Buluță (București, 1981).

Un interes deosebit prezintă, în acest context, lucrarea capitală *Bibliografia românească veche. 1508-1830*⁴, în care sunt descrise manuscrise și tipărituri păstrate în colecțiile statului, în cele particulare și în bibliotecile mănăstirești pe parcursul a trei secole.

Cu toate acestea, majoritatea izvoarelor reflectă, în esență, aspecte ce țin de problemele istoriei literaturii, evoluției scrisului și a tiparului, paleografiei, acordându-se mai puțină atenție valorii artistice a gravurii pe lemn, ca ilustrație de carte și componentă definitorie a designului medieval.

Dezvoltarea gravurii de carte în Moldova medievală a fost o consecință a apariției tipografiilor, care se datorează eforturilor comune depuse de domnitorul Vasile Lupu și de mitropolitul kievean Petru Movilă, prin contribuția căruia, pe lângă mănăstirea Trei Ierarhi din Iași, se înființează prima tipografie moldovenească (1642).

Împreună cu teascul de tipar, Mitropolia primește și o parte din gravurile de lemn, realizate de călugărul Ilia și considerate printre cele mai reușite stampe ale edițiilor din Kiev și Lvov între anii 1639-1670. Gravurile acestui meșter ilustrează prima carte tipărită la Iași în 1643 – *Cazania* sau *Carte rumânească de învățătură*, scrisă de Mitropolitul Varlaam.

La împodobirea operei au fost utilizate 56 de xilogravuri ca suport pentru frontispicii, inclusiv două imagini ale foilor de titlu și o gravură cu imaginea Sfintei Paraschiva.

Xilogravurile mai includ șapte viniete cu care sunt ornate textele *Cazaniei* și 78 de variante pentru inițiale, tipărite în majoritate cu culoare roșie și purtând amprente ale a zece stiluri: de la inițialele manuscrisului medieval la formele renascentiste și baroce ale tipăriturilor.

¹ Iorga N., *Les arts mineurs en Roumanie*, vol.1-2, București, 1934-1936; *Miniaturile românești*, București, 1933.

² Popescu-Vâlcea G., *Miniatura românească*, București, 1981.

³ Ștrempel G., *Copiști de manuscrise românești până la 1800*, vol.1, București, 1956; *Catalogul manuscriselor românești*, vol. 1-3, București, 1978-1987.

⁴ Bianu I., Hodoș N., Simionescu D., *Bibliografie românească veche. 1508-1830*, vol.1-4, București, 1903-1944.



Foile de titlu ale primelor două exemplare tipărite la Iași în 1643 (variantele A și B) diferă compozițional una de alta, după cum este diferită și foaia de titlu a *Cazaniei de la București* (1768).

Varianta A a lucrării reprezintă un cadru dreptunghiular, având câmpul lat acoperit cu imagini, centrul fiind destinat textului. Părțile laterale sunt încadrate de două coloane de factură renascentistă, iar partea de sus e completată cu imaginile sfinților. Modelul respectiv este preluat ulterior și în exemplarul de la București.

Foaia de titlu B a *Cazaniei* lui Varlaam reprezintă o cu totul altă structură, câmpurile fiind destinate în exclusivitate medalioanelor. Astfel, pe câmpul de sus sunt amplasate figurile evangheliștilor Matei și Marcu, iar în centru – medalionul *Iisus Hristos Pantocrator*. Partea de jos a foi de titlu îi reprezintă, în medalioane, pe Luca și pe Ioan, despărțiți de figurile a trei sfinți. Pe câmpurile laterale din centrul compoziției se mai află chipurile apostolilor Petru și Pavel, al lui Ioan cel Nou din Suceava și al Sfintei Paraschiva.

Gravurile semnate de meșterul ucrainean Ilia ocupă o pătrime din pagină și ilustrează textele principale ale *Cazaniei*. Dar specificul acestor gravuri nu se datorează atât originalității iconografice a motivelor evanghelice, cât expresivității stângace și naive a tratării, imaginile fiind apropiate de operele artei populare. Acest aspect este ilustrat elocvent de scenele *Nașterea lui Hristos* (II. nr. 59), *Întâmpinarea Domnului* (II. nr. 60), inclusiv de gravura *Preacuvioasa Paraschiva*.

Gravurile pentru frontispicii poartă aceleași particularități stilistice ca și inițialele din text (II. nr. 73), fiind utilizate modelele din manuscrise (F. 1) sau tiparul imaginii „alb pe negru” și invers (II. nr. 40, 49).

Pe parcursul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, cartea lui Varlaam a fost retipărită de douăsprezece ori, fiecare ediție suportând modificări considerabile în ceea ce privește ilustrarea.

Gravurile din cărțile tipărite la Mănăstirea Trei Ierarhi purtau amprenta stilistică a modelelor ucrainene, având fondul închis și, în același timp, aveau un caracter tradițional, specific miniaturii lui Anastasie Crimca.

Ornamentul geometrizat a fost înlocuit cu cel vegetal, stilizarea formelor devenind mai pronunțată. Structura compozițională a frontispiciilor se completează cu ornamente în formă de spirală, ce ocupă câmpul dreptunghiular, marginile lucrării fiind delimitate cu vazoane de flori. Același procedeu se aplică și în cazul inițialelor capitolelor, care se decorează cu intervenții florale.

Foile de titlu ale acestor ediții au un câmp lat, care mai cuprinde, pe lângă ornamentul floral, și medalioane cu chipurile sfinților. Procedul se



extinde și asupra frontispiciilor unde, pe axa centrală, în medalion sunt înscrise reprezentările lui Iisus Hristos sau ale Maicii Domnului.

Abundența ornamentului floral poate fi urmărită și în alt gen al artei acelor timpuri – broderia –, cea mai semnificativă operă fiind icoana brodată pe brocart roșu *Apostolul Petru* (1641), confecționată la Mănăstirea Trei Ierarhi din Iași.

Tendința de reînnoire a ornamentelor se face sesizată la începutul secolului al XVII-lea și în lucrătura *Evangheliei* de la 1614 sau în compoziția *Coborârea în iad*, ce înfrumusețează *Evanghelia de la Dragomirna*⁵. Ornamentele florale sunt preferate și în prelucrarea artistică a lemnului, drept dovadă servind ușile împărătești de la Mănăstirea Dragomirna (secolul al XVII-lea), acestea fiind utilizate din plin în secolul al XVIII-lea, după cum o demonstrează ușile împărătești de la Biserica Sfinții Voievozi din Vorniceni⁶.

După *Cazania* lui Varlaam, la Iași se tipărește *Pravila* lui Vasile Lupu (1646) și *Liturghia* (1672), ilustrată de gravorii Grigore și Sandu.

Până în 1679, tiparnița este nefuncțională, și Mitropolitul Dosoftei apelează la serviciile tipografiei ucrainene din Uniev, unde văd lumina zilei lucrările *Psaltirea în versuri*, *Preacinstitul acatist* și *Paraclisul* (1673).

În 1679, Dosoftei obține sprijinul lui Nicolae Milescu Spătarul și al Patriarhului Moscovei Ioachim, cu ajutorul cărora este cumpărată o nouă tipografie pentru Mănăstirea Trei Ierarhi, instalată de tipograful Vasile Stadnițchi de la Uniev.

În perioada imediat următoare, aici se tipăresc traducerile și scrierile lui Dosoftei: *Dumnezeiasca Liturghie* (1679), *Molitvenicul de ntețe* (1681) și *Viața și petriacerea sfinților*, în patru volume (1682-1686).

Concomitent cu dezvoltarea tiparului și evoluția gravurii de carte, în secolul al XVII-lea, la mănăstiri continuă să fie realizate mai multe manuscrise, al căror decor poartă evident amprenta gravurii de carte, miniaturile, frontispiciile și inițialele fiind executate în culori monocrome, după cum o demonstrează manuscrisurile lui Nicolae Milescu Spătarul (*Descrierea Chinei*) și Dimitrie Cantemir (*Descrierea Moldovei*).

În manuscrisele timpurii apărute la Iași (*Dumnezeiasca Liturghie*, 1679; *Psaltirea slavo-română*, 1680; *Viețile sfinților*, 1686) elementele ornamentului renascentist sunt îmbogățite cu forme baroce.



Mihail Strilbițchi.
Mitropolitul Moldovei Gavriil,
în „Prăvălioara” (Iași, 1784)

⁵ Zevin A., Rodnin K., *Izobrazitelnoe iskusstvo Moldavii*, Chișinău, 1965, p. 69-70.

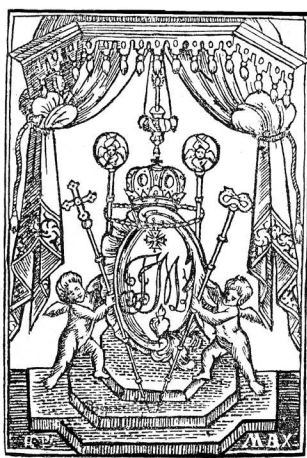
⁶ *Idem*, p. 92-94.



Motivul care domină ornamentica manuscriselor din această epocă este vița-de-vie în formă de spirală, ce înconjoară medalioanele sfinților, frunzele și strugurii utilizându-se pentru decorarea frontispiciilor și a inițialelor sau pentru a însoți textul.

Secolul al XVIII-lea poate fi considerat veacul de aur al xilografiei românești. În tipografiile de la București, Sibiu, Blaj, Rădăuți și Iași funcționau adevărate școli de gravori, care înfrumusețau cu măiestria lor cărțile tipărite.

La începutul secolului al XVIII-lea, în gravura de carte se constată o pondere mai mare a ornamentului de factură barocă și eliminarea motivelor renascentiste. În decorarea foilor de titlu, câmpul gravurii devine mai lat, se utilizează frecvent imagini de flori și de fructe.



Mihail Strilbițchi.
Ioan Damaschin,
în „Octoih“
(Iași, 1786)

Mihail Strilbițchi.
Monograma
Mitropolitului Gavriil,
în „Catavasier“
(Iași, 1778)

Nici în acest caz însă nu se constituie un stil unic în decorarea cărții, ilustrațiile rămânând eterogene, cu aplicarea unor elemente stilistice diverse nu numai în cadrul unei cărți, dar și în formatul unei singure pagini.

În majoritatea edițiilor din acele timpuri se utilizează tiparul în două culori – negru și roșu –, constituindu-se un model tipografic unic, aplicat consecvent.

Dezvoltarea tiparului și avântul pe care l-a luat în a doua jumătate a secolului al XVII-lea a influențat profund soarta manuscrisului medieval și mai ales ilustrarea acestuia. Textul tipărit cu girul domniei și al autorității bisericești oferă garanția celei mai mari corectitudini, comparativ cu manuscrisele timpului, înlocuind astfel cartea scrisă manual.

Schimbările respective s-au răsfrânt negativ asupra manuscrisului cu ilustrații policrome, cu inițiale aurite și cu ornamente ce înfrumusețau fiecare pagină, acesta fiind nevoit să imite sau să copieze fidel textul și



decorul cărții tipărite, mult mai săracăcios și mai rațional decât putea fi un manuscris tradițional din timpurile lui Anastasie Crimca.

Într-o astfel de ambianță, cartea tipărită se bucură de un privilegiu de netăgăduit: este copiată și tradusă, servind drept model în ceea ce privește atât textul, cât și ilustrația și ornamentele sale⁷.

Despre aceste modificări și simbioze ale manuscrisului și ale cărții tipărite ne vorbesc elocvent două foi de titlu, semnate de Grigore și de Sandu, tipografi din Iași. Întâia foaie reprezintă clișeu tiparului cu ancadrament renascentist, unde textul din interiorul arcadei este scris manual. Ce-a de-a doua, *Antologhion* (Iași, 1755), repetă ancadramentul și textul tipărit la teasc, calitatea artistică fiind de partea ultimei lucrări.

Copierea manuscrisului și a ilustrațiilor de pe un model tipărit în această epocă nu a produs niciodată o lucrare reușită. De exemplu, manuscrisul ce conține transcrierea unui *Calendar pe 112 ani*, tipărit la Iași în 1785 și împodobit cu ilustrațiile gravurilor Mihail și Policarp Strilbițchi, arată mult mai sărac decât originalul: în desenul cu penița au fost eliminate chenarele, accesoriile compoziției, fundalul. În schimb, sunt păstrate toate titlurile în limba rusă, semnăturile gravurilor, desenul însuși imitând hașura gravurii pe lemn.

Se obișnuia frecvent schimbul de materiale între tipografii, dar și folosirea clișeele de lemn mai vechi. De exemplu, ilustrațiile pentru *Liturghia* din 1672 și *Apostolul* din 1756, cu semnăturile tipografilor Grigore și Sandu, au ca suport aceleași clișee. Similare sunt și ornamentele lucrate de M. Strilbițchi pentru *Prăvălioara*, tipărită la Iași în 1784, și care au fost reluate în mai multe cărți. *Penticostarionul* tipărit la București în 1800 de Stanciul Thomovici și *Penticostarionul* imprimat la Blaj în 1808 și semnat de Petru Râmnicăneanul conțin aceleași imagini, dovadă că ambii gravori au avut ca model un original mai vechi.

Alt aspect al interferențelor dintre cartea tipărită și manuscris se referă la unele încercări de a completa textul scris cu ilustrația tipărită de pe gravura de lemn (Manuscrisul nr. 1468 din 1754, Biblioteca Academiei Române, f.1 recto), fapt semnalat anterior în *Antologhionul* tipărit la Iași în 1755.

Opera tipografilor-gravori Grigore și Sandu, în special *Ceaslovul*, apărut la Rădăuți în 1745, se distinge printr-o finețe deosebită a xilogravurii. Două dintre gravurile ce însoțesc textele – *Buna Vestire* și *Iisus Hristos blagoslovind* –, cu semnăturile acestor gravori, reflectă o elegantă structură compozițională și o măiestrie aparte a tehnicii xilografice. Pagina

⁷ Lăzărescu E., „Câteva date cu privire la ilustrația manuscriselor românești în secolul al XVIII-lea (Ruperea de tradiție)” în *Studii și cercetări de istoria artei*, București, nr. 3-4, 1956, p. 73-87.



de titlu, cu medalionul înscris în centrul gravurii, îl reprezintă pe Iisus Hristos la masa unde are loc Cina cea de taină, având pe colțuri alte patru medalioane mai mici cu imaginile lui Iacov, Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur și Sfântul Grigore, pe un fundal întunecat și completate cu ornamente florale. Gravura atestă o măiestrie deosebită în ceea ce privește punerea în pagină, rafinamentul desenului și aplicarea hașurei pe un fundal întunecat sau deschis.

Aceleași particularități stilistice sunt caracteristice și pentru *Triodul* tipărit la Iași în 1747, care conține o gravură reprezentând Stema Țării Românești și a Moldovei. Sub aspect artistic, aceasta nu are o expresivitate deosebită.

În *Catavasierul* de la Iași, tipărit în anul 1778, numele lui Mihail Strilbițchi apare pe pagina verso a titlului, înscris în monograma Mitropolitului Gavriil, într-o compoziție dreptunghiulară, fiind prezenți doi *putti* (amorași) și simbolurile ierarhice ale deținătorului.

Gravura de carte din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea a fost marcată de personalitatea celui mai reprezentativ gravor al epocii – Mihail Strilbițchi⁸ –, care se stabilește la Iași în 1750. Din 1756, când gravorul realizează prima lucrare, până în 1807/1808, anul decesului, acesta devine cunoscut ca autor a circa două sute de gravuri, care includ foile de titlu, frontispiciile, scenele biblice și imaginile evangheliștilor, precum și diverse viniete și inițiale.

În perioada aflării sale la Iași, din 1778 până în 1792, M. Strilbițchi ilustrează cu gravuri excelente *Prăvălioara* (1784), *Calendarul* sau *Viețile sfinților* (1785), *Octoiul* (1786 și 1789), *Psaltirea* (1792), *Apostolul* (1791).

După mutarea tipografiei la Dubăsari în anul 1792, M. Strilbițchi tipărește, în afară de cărți religioase, mai multe cărți de orientare laică: manuale, cărți didactice sau vocabulare, cărți populare, dar în care lipsesc ilustrațiile. Oricum, titlurile editate – *Bucvar* (1794), *Alexandria* (1793), *Poezii* de Ioan Cantacuzio (1793-1796) – nu constituie o excepție în activitatea editorială a gravorului.

Ponderea cărților tipărite în secolul al XVIII-lea, diversitatea și răspândirea lor în arealul Principatelor Române corespunde unui salt vertiginos în evoluția tiparului. Dintre cele aproximativ cincizeci de titluri de cărți tipărite la Iași în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, 33 de titluri aveau conținut religios, iar 17 – conținut laic.

⁸ Mihail Strilbițchi (n. 1703, Mirgorod, regiunea Poltava – d. 1805/1807), tipograf și gravor. A absolvit Academia Teologică din Kiev. La Iași activează din 1750, în anul 1756 apărând prima sa gravură. Între anii 1792-1796 înființează o tipografie la Dubăsari. Din 1776 se stabilește la Movilău, iar după 1800 se reîntoarce la Iași. Vezi și *Enciclopedia de Literatură și Arte*, Chișinău, 1986, vol. 2, p. 262.

După 1796, Mihail Strilbițchi mută tipografia de la Dubăsari la Movilău, unde aceasta va funcționa până în 1800.

În același an, tipograful a contribuit, cu un teasc, litere și alte scule, la apariția unei tipografii la Mănăstirea Neamț, unde a editat mai multe titluri de carte religioasă sau cu conținut laic.

Sfârșitul secolului al XVIII-lea a mai cunoscut, în afară de gravura de carte, și gravura pe hârtie, utilizată la confecționarea icoanelor, multe dintre acestea fiind produse de gravorii de la Mănăstirea Neamț.

Școala de gravori de aici s-a impus cu autoritate nu doar datorită lui M. Strilbițchi, ci și meșterilor Simeon, Ghervasie, Teodosie și Damian, care au lucrat și prin alte părți.

Simeon Iereu.
„Scara Părintelui Iona“
(Mănăstirea Neamț,
1814)



Iosif Ieromonahul.
Gravură din „Cuvintele
lui Isaac Sirul“
(Mănăstirea Neamț,
1819)



Cel mai înzestrat dintre aceștia, Ghervasie, a împodobit cu gravuri, în 1818, *Noul Testament*, una dintre cele mai frumoase cărți românești. Același Ghervasie a lucrat pentru cea dintâi Evanghelie ilustrată, tipăritură monumentală ieșită din teascurile de la Neamț în 1821.

Una dintre cele mai puternice influențe care au fost sesizate în icoana basarabeană din secolul al XIX-lea se datorează gravurii pe lemn, care s-a manifestat prin intermediul ilustrațiilor de carte și icoanelor-stampe, mult mai accesibile în rândurile populației decât icoanele zugrăvite.

Schimbările esențiale de la începutul secolului al XIX-lea, consecință a războaielor ruso-turce, au afectat imens mai toate domeniile culturii din Basarabia. Unicul domeniu care a rămas cât de cât intact, devenind ulterior o importantă verigă de legătură între gubernia rusă și Principatul Moldovei, sunt tipăriturile ce au avut circulație intensă pe tot parcursul secolului al XIX-lea.

Tipografiile de la Iași și Mănăstirea Neamț, vechi centre culturale medievale, au influențat și, totodată, stimulat activitatea mitropolitului



G. Bănulescu-Bodoni, care fondează în 1814, pe lângă Mitropolia Chișinăului și Hotinului, prima tipografie basarabeană.

Mai important este însă aspectul artistic al cărților tipărite și influența pe care au exercitat-o acestea asupra altor domenii ale artei, ce vor purta, de acum încolo, pecetea tipăriturilor de la Iași și Neamț.

Către începutul secolului al XIX-lea, unul dintre cele mai avansate genuri rămâne gravura de carte, în perimetrul căreia își fac apariția alte domenii ale artei plastice: tabloul istoric, portretul, peisajul etc.

Fiind multiplicată, gravura de carte a avut o mai amplă răspândire decât operele de pictură, favorizând o influență puternică asupra icoanelor din această perioadă de timp. Astfel, în icoană prevalează o manieră și un stil grafic accentuat, în care domină linia dură a conturului, coloritului revenindu-i un rol secundar, dar fără intervenții cardinale în tipurile iconografice ilustrate.



Leontii Rus.

„Maica Domnului Eleusa”
(Sofia, 1820)

Nikola Karastoyanov.

„Sfântul Gheorghe”,
Muzeul istoric din Samokov
(Bulgaria, încep. sec.
al XIX-lea)

Alt aspect al acestor influențe se referă la utilizarea ornamentelor în icoane, provenite din grafica cărții, cu anumite amprente ale unor stiluri europene. Către începutul secolului al XIX-lea, ancadramentul renascențist al foilor de titlu și ornamentul geometric este înlocuit cu cel vegetal, de factură barochizantă.

Despre numărul impunător al tipăriturilor românești în Basarabia a scris și Petre Constantinescu-Iași⁹, informat la fața locului și de P. Mihailovici¹⁰, care menționează că, în anii 1888-1889, arhimandritul Arămescu-Donici a donat circa treizeci de cărți pentru mănăstirile basarabene tot

⁹ Constantinescu-Iași P., „Circulația vechilor cărți românești în Basarabia sub Ruși”, în *Revista Societății istorico-archeologice*, vol. XIX, Chișinău, 1929, p. 173-226.

¹⁰ Mihailovici P., *Legături cărțurărești dintre Mitropolia Moldovei și Mănăstirea Noul Neamț*, Chișinău, 1939, p. 2.



el descriind succint, în *Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia* (Chișinău, 1940), după ce a vizitat mănăstirile și bisericile din Basarabia, cele mai importante opere pe care le păstrau acestea. Autorul semnalează că la mănăstirile Hârbovăț și Hârjăuca a descoperit șapte ediții tipărite la Chișinău între anii 1815-1862. Aceeași tematică este abordată și de Ștefan Ciobanu în *Biserici vechi din Basarabia. Considerațiuni generale și în Descrierea câtorva biserici*, (p. 3-18, 19-75) din *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia* (Chișinău, 1924), autorul făcând referință și la tipăriturile care se aflau în bisericile studiate.

În catalogul Societății Istorico-Arheologice Bisericești din Basarabia, tipărit la Chișinău în anul 1925, se arată că muzeul deținea, pe lângă alte rarități, și 92 de cărți colectate până în 1912.

Peste 13 ani, când catalogul a fost retipărit, în fondurile Societății figurau deja 1578 de unități, majoritatea aparținând tipografiilor românești.

Feodosie Monahul.
„Sfânta Varvara”
(Mănăstirea Neamț,
1833)



Feodosie Monahul.
„Sfântul Ioan
Damaschin”
(Mănăstirea Neamț,
1836)



Din relatările cercetătoarei Valentina Pelin, în 1884, în *Catalogul cărților Mănăstirii Noul-Neamț* sunt menționate „2272 de cărți tipărite în limbile: slavă, moldovenească, rusă, greacă ș.a.”¹¹.

După închiderea acestei mănăstiri, pe 16 octombrie 1959, cărțile și manuscrisele aflate aici au ajuns în fondurile Arhivei de Stat, fiind inventariate 1199 de titluri, cu mult mai puține decât în anul 1938, când fondul respectiv era alcătuit din 2408 tipărituri¹².

Constituind un compartiment de valoare în arta tiparului și a graficii de carte, gravura pe lemn, utilizată în permanență pe parcursul acestor timpuri, încă nu și-a găsit o reflectare adecvată. Însăși noțiunea de „gravu-

¹¹ Pelin V., *Catalogul general al manuscriselor moldovenești păstrate în URSS*, Chișinău, 1989, p. 18.

¹² *Idem*, p. 19.



„ră basarabească” este utilizată doar pentru a localiza fenomenul, deoarece în Basarabia arta tipăriturilor a fost cunoscută de la 1814 încoace, datorită inițiativelor Mitropolitului G. Bănulescu-Bodoni, și nu a atins nivelul edițiilor de la Iași sau de la Mănăstirea Neamț.

De aceea, gravura basarabească este un termen convențional, materialul științific bazându-se pe studierea gravurilor tipărite nu atât la Chișinău, cât în centrele amintite mai sus.

Putem menționa, de la bun început, că nu se cunosc autorii gravurilor de la Chișinău (cu unele excepții), și nici proveniența acestora, apariția lor fiind posibilă datorită donațiilor lui M. Strilbițchi, ale Mănăstirii Neamț sau lucrărilor aduse din Rusia. Din aceste considerente, accentul se pune pe publicațiile de fond ale Mănăstirii Neamț și ale Tipografiei de la Iași, care au avut o largă circulație în Basarabia, și mai puțin pe edițiile tipărite la Chișinău.



Simeon Iereu.

„Născătoarea de Dumnezeu”
(Mănăstirea Neamț, 1829)

Elocvente sunt și informațiile culese de muzeografi în a doua jumătate a secolului al XX-lea.

K. Rodnin, de exemplu, ne comunică faptul că, în urma verificării patrimoniului din biserica închisă a satului Bârnova, au fost depistate unsprezece cărți vechi, tipărite în secolele XVIII-XIX la Blaj, Kiev, Lvov, Iași și Chișinău, opt dintre acestea aparținând tipografiilor moldoveni. Aceeași situație s-a constatat și în cazul altor cercetări pe teren, efectuate în anii 1986-1987.

Astfel, dezvoltarea icoanei basarabene în secolul al XIX-lea și influența gravurii de carte asupra artei iconografice locale poate fi urmărită doar tangențial, raportând elementele stilistice, iconografice la modelele care aparțineau *de facto* unor genuri specifice ale artei precum este pictura și grafica.

Unul dintre momentele esențiale ale gravurii românești autohtone este caracterul conservativ, tradițional al domeniului, care evoluează, înregistrând puține schimbări, de la miniatura manuscriselor din secolul al XV-lea, la gravura pe metal din veacul al XIX-lea. În acest caz, miniatura a jucat un rol central, devenind baza ilustrației de carte din secolele XVII-XIX.

Cu unele variații, acest fenomen se prezintă în toată complexitatea lui în structura compozițională a designului foilor de titlu, al frontispiciilor și inițialelor, al chenarelor și vinițelor etc., unica diferență constituind-o tehnica și materialul: în miniatură – culoarea, iar în gravură – lemnul sau metalul incizat și linia.

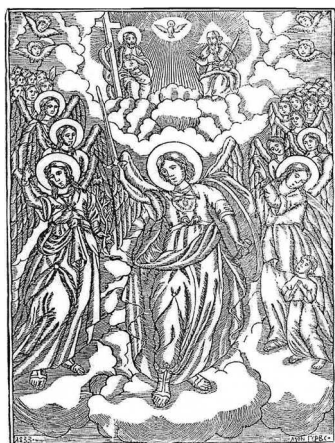
Acest proces însă – trecerea de la miniatură la gravura de carte – nu s-a produs în limitele unui anumit secol și nu a fost o simplă abandonare a unui gen și înlocuirea lui cu altul.

În calitate de formă și tehnică intermediară în această tranziție de la un domeniu la altul a servit *laviul* (pictura într-o singură culoare, brună sau cenușie) și desenul cu penița, primul imitând miniatura, pe când cel de-al doilea – gravura pe lemn, ambele fiind folosite în manuscrisele din secolul al XVIII-lea.

Foile de titlu ale cărților tipărite în secolul al XIX-lea sunt, de regulă, compuse dintr-un chenar care delimitează cadrul central și unde este amplasat textul ce cuprinde informații despre epocă, despre voievozi, despre stareții mănăstirilor, despre tipograf, gravor și despre locul unde s-a tipărit cartea.

Ghervasie Monahul.

„Soborul Sfinților
Îngeri” (Mănăstirea
Neamț, 1833)



Ghervasie Monahul.

„Deisis” (Mănăstirea
Neamț, 1850)

Uneori în text se încadrează stema țării, compusă din elemente cu caracter alegoric (*Liturghier*, Iași, 1818). Chenarul constituie, în majoritatea cazurilor, o repetare ritmică a ornamentului vegetal (frunze stilizate de acantă sau de stejar), printre care se intercalează și medalioane cu scene din viețile sfinților (*Anfologhion*, Mănăstirea Neamț, 1825) sau cu scene evanghelice (*Anastasis*) și imaginile celor patru evangheliști (*Evanghelie*, Iași, 1826).

Chenarul foilor de titlu are, de obicei, o factură barochizantă, care nu exclude prezența altor stiluri în gravurile incluse în paginile aceleiași cărți. Frontispiciile, ce încununează începutul capitolelor, continuă compoziția ornamentală vegetală, în cadrul căreia se amplasează compoziții de tipul *Sabaot* (*Cuvinte de Isaac Siril*, Mănăstirea Neamț, 1819).

Inițialele de la începuturile fiecărei părți repetă, în linii generale, forma și ornamentul preluat din manuscrise.



Un rol important în textul acestui tip de cărți îl joacă gravurile tipărite pe toată pagina. Delimitând conținutul interior, aceste lucrări reprezintă, pentru gravor, o modalitate de a crea o operă cu statut autonom. Legate totuși de text, stampele din *Evanghelie*, *Liturghie* și din alte tipărituri teologice sunt adevărate opere de artă ce reprezintă nu numai chipuri de evangheliști, dar și portrete, scene biblice, mitologice etc.

În unele cazuri, ilustrația este integrată în text și, de cele mai multe ori, reprezintă o explicație narativă și naivă a acestuia (a se vedea textul și gravura parabolei *Vezi bârna din ochiul tău din Evanghelie*, Mănăstirea Neamț, 1821).

O răspândire largă, în aceste timpuri, au cunoscut operele grafice ale lui M. Strilbițchi, Simeon, Gervasie, Ieremia ș.a.

De o importanță majoră pentru cultura plastică a Basarabiei a fost activitatea de tipograf și de gravor a lui Mihail Strilbițchi și a fiului său Policarp.

Pentru prima jumătate a secolului al XIX-lea este caracteristică dominația gravurii pe lemn, care era utilizată în tipărirea cărților nu mai puțin de câteva decenii. Astfel, în volumul *Descoperire cu amănuntul a pravoslavniciei credințe* de Ioan Damaschin, tipărită la Iași în 1806, și în lucrarea *Octoih de canoane pentru Pavecerniță* (Mănăstirea Neamț, 1816), se utilizează gravura lui M. Strilbițchi, apărută pentru prima dată în *Octoihul* din anul 1786.

Ornamentele și gravurile din *Viețile sfinților din luna martie* în tipărițile *Acatistului* și a *Paraclisului* (Mănăstirea Neamț, 1807, 1813, 1814), care includ stema Moldovei, *Hristos Pantocrator*, *Învierea lui Hristos* și *Buna Vestire* poartă semnătura lui M. Strilbițchi, fiind niște ilustrații preluate, probabil, din alte cărți. Penultima gravură menționată este inclusă în cartea *Cel mic și cel mare ingeresc chip* (Mănăstirea Neamț, 1815) și în *Apologhia* (Mănăstirea Neamț, 1816).

Gravurile de lemn utilizate de cei doi Strilbițchi în primele decenii ale secolului al XIX-lea se disting prin finețea lineară a compozițiilor, remarcabile în stampele *Maica Domnului cu Pruncul*, *Prorocul David* sau *Sfântul Nicolae din Întrebătoare răspunsuri... pentru depărtare de bucatele cele oprite făgăduinței călugărești* (Mănăstirea Neamț, 1816), acestea fiind și ultimele gravuri cunoscute dintre cele semnate de autorii pomeniți mai sus.

Gravurile unui alt maestru al timpurilor – Simeon – se cunosc doar parțial. Prin *Maica Domnului*, tipărită în *Octoihul mic* (Iași, 1804), sau prin gravura cu aceeași denumire din *Aghiazmatoriu mic* (Iași, 1814), dar mai ales prin ilustrațiile cărții *Scara Părintelui Ioan* (Mănăstirea Neamț, 1814), gravorul propune una dintre cele mai fine tehnici ale gravurii în lemn, care poate fi comparată doar cu gravura pe metal. În același timp, Simeon include textul religios în compoziția gravurii, utilizând, în calitate



de accent de tonalitate, culoarea neagră. Libertatea structurală a imaginii, proporțiile alungite ale chipurilor se aseamănă cu cele mai reușite miniat-uri și picturi exterioare ale secolului al XVI-lea.

Influența artei occidentale, care se manifestă în unele dintre lucrările gravurilor autohtoni, este prezentă în cărțile *Adunare a cuvintelor pentru ascultare* și *Viața Sfântului Paisie de la Neamț* (Mănăstirea Neamț, 1817), în care se găsește, printre alte ilustrații, și portretul lui Paisie Velicovschi.

Încadrat într-un oval, cu ornamente vegetale pe colțuri, chipul poartă amprenta individualității lui Velicovschi. Unul dintre autorii posibili ai acestei gravuri poate fi Ghervasie „Monahul“, lucrările căruia, laolaltă cu cele ale lui M. Strilbișchi, sunt incluse în text.

Cu toate acestea, cei care abordează profesionist gravura de carte sunt pictorii occidentali care au activat la Iași în perioada dată de timp. Printre aceștia, un loc aparte îi revine italianului Dimitrie Contoleo, care practică gravura pe aramă. Una din primele gravuri ilustrează *Chiriadromionul*, tipărit în grecește la Iași în 1816, în care sunt reprezentați cei patru evangheliști.

Următoarele opere le descoperim în *Codicele civil al Principatului Moldovei*, cunoscut mai bine sub denumirea de *Codicele Calimah*. Gravurile *Monumentul Dreptății* și *Stema Moldovei*, care figurează pe foile de titlu ale celor trei volume, reprezintă un exemplu elocvent de artă clasică: statuia Justiției, figurile Minervei și ale lui Solon sunt completate de desenele tunurilor, drapelelor, trompetelor și au o semnificație caracteristică stilului clasicist. De o măiestrie deosebită este portretul lui Scarlat Alexandru Calimah Voievod, litografiat de Blasius Höfel.

Încadrat într-o formă ovală și într-o atmosferă clasicistă, chipul voievodului reprezintă un model perfect de artă plastică occidentală.

Apariția acestor lucrări nu a schimbat câtuși de puțin orientarea tradițională a gravurilor autohtoni. Ilustrațiile Grigorie Dialog din *Liturghia* apărută la Iași (1818), Efrem Syril din *Cuvinte* (Mănăstirea Neamț, 1818) și *Evanghelistul Ioan din Evanghelie* (Mănăstirea Neamț, 1821) reprezintă valori constante, exprimând individualitatea creatorilor lor. Același lucru se poate spune și despre lucrările *Sfântul Ioan Gură de Aur*, *Sfântul Vasile cel Mare* și *Grigorie Dialog* din *Liturghia* tipărită la Iași în 1818, în care se utilizează tradițional aceeași structură compozițională: imagini statuare în prim-plan, simboluri caracteristice sfinților și nivelul tehnic avansat.



Damian Ieromonahul.

„Sfântul Ioan Gură de Aur“
(Mănăstirea Neamț, 1859)



Spre deosebire de edițiile tipărite la Iași și la Mănăstirea Neamț, cele realizate la Tipografia Duhovnicească de la Chișinău, înființată de G. Bănulescu-Bodoni, au o valoare artistică ceva mai modestă. Una dintre primele tipărituri, *Liturghierul* (1815)¹³, conține patru gravuri pe lemn: *Cina cea de taină*, *Sfântul Ioan Gură de Aur*, *Sfântul Vasile cel Mare* și *Sfântul Grigore*. Nu se cunosc autorii acestor stampe, dar este foarte probabil că lucrările aparțin unui singur gravor, care utilizează (mai ales în chipuri) aceeași compoziție.

Molebnicul, tipărit în același an, conține doar gravura *Hristos-Marele Arhiereu*, în care se acordă o deosebită atenție detaliilor, fapt caracteristic și pentru lucrarea *Acoperământul Maicii Domnului* din Ceasoslov (1817), retipărită apoi în *Mineiul de obște* (1819).

Influența tipăriturilor de la Iași și de la Mănăstirea Neamț este vizibilă și în gravurile *Sfântul mucenic Vasile* și *Sfântul Ioan Gură de Aur*, incluse în *Liturghierul* din 1837, în care imaginile sunt tratate într-o manieră mai generalizantă, accentuată de formele riguroase ale odăjdiilor și ale figurilor.

E tradițională și utilizarea aceleiași gravuri în diverse ediții, drept exemplu servind stampele *David cântând la arfă* și *Exodul evreilor din Egipt*, care sunt folosite atât în *Psaltirea* din 1818, cât și în cea din 1855. Ambele sunt executate după același tipar. Calitatea imaginilor menționate nu se remarcă prin nimic deosebit, unica excepție constituind-o amalgamul de frontispicii, viniete etc., preluate din diverse tipărituri, care știrbesc integritatea stilistică a ultimei ediții.

Tipăriturile din Chișinău de la jumătatea secolului al XIX-lea conțin mai puține gravuri, unele dintre acestea fiind realizate pe metal. De exemplu, *Penticostarionul* din 1853 cuprind trei foi grafice: *Învierea lui Hristos*, *Maica Domnului înconjurată de apostoli* și *Înălțarea lui Hristos*. Prima dintre acestea poartă semnătura autorului – V. Kavludinov –, căruia îi aparțin probabil și celelalte două, toate realizate simplist, fără vigoare.

O altă lucrare – *Evanghelia* din 1855 – este culeasă și tipărită cu ajutorul matricei de metal. Ancadramentul, ce se repetă încontinuu, pe fiecare pagină, inițialele, care imită forma tiparului pe lemn, textul – totul denotă un nivel tehnic ceva mai avansat. Cele patru gravuri cu înfățișarea evangheliștilor sunt gravate pe metal, *Evanghelistul Ioan* (1855) purtând semnătura lui V. Kavludinov.

Comparativ cu lucrările precedente, ultimele marchează o performanță, stampele reprezentând imagini dinamice obținute prin aplicarea

¹³ Ploșniță E., „Liturghierul de la 1815”, în *Luminătorul*, Chișinău, mai-iunie 1996, p. 45-50.



unei tehnici de gravare specifice, în care se utilizează liniile intersectate pentru a reda spațiul și volumul. Cu toate acestea, operele date nu mai posedă calitățile picturale ale gravurii pe lemn.

În această perioadă de timp, în tipografia Mitropoliei începe să se utilizeze matricea metalică. Paginile *Anfologhionului* din 1861, laolaltă cu gravurile în lemn (frontispiciile și *Acoperământul Maicii Domnului*, preluate din *Mineul de Obște*, Chișinău, 1819) sunt încadrate într-un ornament eclectic.

O trăsătură caracteristică a tuturor tipăriturilor din Chișinău ține de faptul că aproape toate gravurile sunt anonime și, spre deosebire de cele de la Iași și de la Mănăstirea Neamț, nu mai sunt datate.

Gravura de carte din a doua jumătate a secolului al XIX-lea începe să-și cedeze pozițiile, fiind înlocuită cu imaginile obținute prin intermediul matricei metalice.

Oricum, gravura de carte, de la primele sale reproduceri pe hârtie până la apariția gravurilor pe metal, realizate de pictorii occidentali în Moldova, parcurge aceeași cale ca și icoana, fie că e vorba de icoanele populare, de cele mănăstirești sau de icoanele pictate de artiști profesioniști.

Cadrul istoric în care s-a răspândit gravura de carte în Principatele Românești este diferit de cel din Bulgaria, Polonia sau Ucraina. Fiind în același areal european, având legături istorice cu grafica de carte din țările vecine, gravura românească propune o viziune particulară asupra genului, diferențiindu-se de tot ce a fost realizat în zonele geografice menționate mai sus.

Analizând succint gravura de carte din Bulgaria¹⁴, Ucraina¹⁵ și Polonia¹⁶, observăm aceste particularități nu numai în ceea ce privește tehnica executării (xilografură, litografie pe metal, laviul sau desenul cu penița, ce imită gravura pe lemn), dar și în ceea ce ține de stil, de structura compozițională a lucrărilor, de predilecția pentru imaginile unor anumiți sfinți etc. Mai există și alte particularități ce se referă la utilizarea tehnicilor de executare, care, mai devreme sau mai târziu, se manifestă în anumite regiuni.

Pentru gravura bulgară, de exemplu, ca și pentru cea poloneză, este specifică o deviere considerabilă de la motivul ce ilustrează textele ecleziastice, accentele fiind puse pe caracterul autonom al gravurii de carte, care se apropie de grafica de șevalet. Comună pentru ambele țări este și folosirea timpurie a graficii pe metal, cunoscută în Polonia de la începutul secolului al XVIII-lea, iar în Bulgaria – abia spre sfârșitul veacului.

¹⁴ Tomov E., *Bilgarski vizzdenski štampi*, Sofia, 1975.

¹⁵ Turcenko Iu., *Ukrainskii estamp*, Kiev, 1964.

¹⁶ Kuczyńska-Iracka A., *Malarstwo ludowe kręgu częstochowskiego*, Varșovia, 1978.



Interesul pentru anumite subiecte generează o tendință specifică în gravură în țările menționate. Cea mai populară imagine în gravura bulgară pe tot parcursul secolului al XIX-lea este chipul lui Ioan Râlski¹⁷. Multiplicată în xilogravură, dar mai ales în gravura pe metal, înfățișarea acestuia beneficiază de interpretări diverse, de la portretul simplu la compoziții complexe, ca în icoanele cu scene din viața sfinților. De exemplu, stampele *Sfântul Ivan Râlski – Făcătorul de minuni* din 1809, dar și cele din 1822, 1836, 1847¹⁸ includ multe elemente caracteristice gravurii laice din Europa Occidentală. Ambianța arhitecturală a compozițiilor poartă amprente de clasicismului, accentuat de ornamente vegetale. Astfel, apare un stil „pictural” caracteristic. Lucrul acesta este vizibil atât în tehnica hașurei, care modelează forma, volumul, cât și în utilizarea, în calitate de componentă esențială, a spațiului alb al hârtiei, ce rămâne neprelucrat.

Comparativ cu stampele bulgare, cele poloneze dezvoltă subiecte și tehnici mult mai numeroase și se disting, în mod firesc, printr-o mai mare diversitate compozițională. Practicarea gravurei pe aramă, care domină pe tot parcursul secolului al XIX-lea, utilizarea litografiei și a xilogravurei cu accente picturale sunt cele mai semnificative particularități ale artei poloneze în această perioadă.

Dintre cele mai frecvente subiecte întâlnite, un loc aparte îl ocupă motivul *Maica Domnului Częstochowska*¹⁹ (vezi gravurile din Cracovia, Praga) și *Maica Domnului Kodenska* (Varșovia)²⁰. O parte din lucrări țin de iconografia occidentală, altele, printre care și *Exodul din Egipt* din Kłodawa și Łowicz, *Sfânta Barbara* din Łódź, *Sfântul Nicolae* din Buskow, pe lângă prelucrarea minuțioasă a detaliilor, denotă un caracter pronunțat popular. Ancadramentul compozițional, fundalul, odăjdiiile, ca și în icoanele acestor timpuri, sunt acoperite abundant cu ornamente florale.

O altă tendință se observă în gravura ucraineană. Având o bogată tradiție în domeniul tipăririi cărților, de câteva secole (vezi *Apostolul* de Ivan Fiodorov, Lvov, ~1573), gravurile ucrainene din secolul al XIX-lea au tangențe cu clasicismul european, dar propun și elemente de artă populară, precum în gravurile *Ilie Prorocul*, *Ilia Murometș*, *Gheorghii Pobedonoseț*²¹ ș.a., îmbinate cu iconografia tradițională ecleziastică.

Un rol determinant în evoluția icoanei zugrăvite l-a avut însă icoana-stampă, executată pe lemn și multiplicată pe hârtie, care înlocuia icoana pictată și avea o arie de răspândire mult mai largă.

¹⁷ Tomov E., *Op.cit.*, p. 34.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Kuczyńska-Tracka A., *Op.cit.*, p. 22, 34, 52.

²⁰ *Idem*, p. 158.

²¹ Turcenko Iu., *Op. cit.*, p. 53, 54, 55.



Despre icoane de acest gen scrie, în 1922, George Oprescu în capitolul *Icoanele pe sticlă și gravurile în lemn din Arta țărănească la români*.

Savantul care admirase frumoasa colecție din Casa-muzeu a lui Matei Corvinul de la Cluj menționează că „...gravurile pe lemn sunt domeniul exclusiv al măștrilor români. Ele amintesc în mod barbar faimoasele «images d' Épinal» și erau răspândite în toată clasa țărănească a Ardealului...”²².

Câteva imagini ale unor asemenea opere G. Oprescu le publică în *Peasant art in Romania* (Londra, 1929), iar Nicolae Iorga – în *Istoria Românilor în chipuri și icoane* (București, 1906, p. 59-60).

Emergența masivă a xilogravurilor-icoane în secolele XVIII-XIX este semnalată de ambii autori, care pornesc de la cercetările efectuate în colecțiile Muzeului Etnografic din Cluj.

O altă cercetătoare, Ioana Cristache-Panait, vorbește despre *O breaslă a xilografilor din Transilvania* (Sesiunea de comunicări științifice a muzeelor de artă, București, 1966), indicând denumirile satelor în care creau țărani-meșteri – Nicula, Gherla, Hășdate.

Despre xilogravură, publică mai multe articole Cornel Tatai-Baltă din Alba-Iulia²³.

Cu părere de rău, nu se cunoaște mai nimic despre xilogravura-icoană din Moldova medievală, cu toate că existența acesteia în centrele mănăstirești este atestată.

Despre o icoană de acest gen – *Sfântul Gheorghe*, „...lucrată pe hârtie și pusă în cadru, dela mănăstirea Neamțul Nou“ (p. 33, nr. inv. 311) – se amintește în *Opisul obiectelor ce se păstrează în Muzeul Societății Istorico-Arheologice bisericești basarabene*, apărut la Chișinău în anul 1923.

Icoane-stampe nu au fost găsite nici în timpul expedițiilor muzeografice ale Muzeului Național de Arte Plastice din Moldova, efectuate în anii 1966-1987.

Despre existența icoanelor-stampe ne comunică indirect Gheorghe Racoveanu, în *Gravura în lemn la Mănăstirea Neamțul*, editată în 1940 de *Fundația Regală pentru Literatură și Artă* din București. Importanța și raritatea acestei cărți este menționată și pe foaia de titlu, unde se precizează că monografia a fost tipărită în număr de 26 de exemplare și conține 44 de pagini, 160 de gravuri originale, dintre care doar 14 au mai

²² Oprescu G., *Arta țărănească la români*, București, 1922, p. 70.

²³ Tatai-Baltă C., „Incursiune în xilogravura românească. Secolele XVI-XIX, în *Apulum*, 1979; „Une valeureuse gravure sur bois du Sandu (XVIIIe s.) conservé au Musée du Banat de Timișoara“, în *Ars Transsilvaniae*, nr. V, 1995, p. 77-84.



fost tipărite anterior în albumul editat de Adrian Maniu, *La gravure sur bois en Roumanie* (1929).

Atenția noastră față de această publicație este dictată de faptul că reprezintă unica sursă de identificare a xilogravurilor-icoane originare din Moldova medievală.

Lucrând asupra monografiei, autorul a descoperit la Mănăstirea Neamț circa nouă sute de clișee din lemn, dintre care „....aproape 500 sunt icoane, chenare, frontispicii, viniere, ornamente; iară peste 400, titluri împodobite, texte manuscrise și iscălituri (gravură de reproducere.)”²⁴.

Vorbind despre xilogravura-icoană de la „....sfârșitul secolului al XVIII-lea și aproape întreg veacul al XIX-lea”, autorul menționează „gravura izolată, de mari proporții, care s-a răspândit ca icoană în multe mii de exemplare, gravura colorată (cu mâna, pe lângă liniile conturilor), sau necolorată...”²⁵. În urma cercetărilor realizate la mănăstire, Gh. Racoveanu constată că, „....începând cu al doilea deceniu al veacului XIX, gravorii din mănăstirea Neamțul domină, cu autoritate, câmpul acestei arte la Români...”²⁶.

Atâta timp cât a activat tipografia la Mănăstirea Neamț, între anii 1808 și 1874, aici au fost realizate, judecând după dimensiuni, doar câteva modele de icoane, și nu cinci sute, după cum menționează Gh. Racoveanu.

Dimensiunile mari variază între 298×372 mm și 160×328 mm și este puțin probabil că au putut fi utilizate pentru tiparul ilustrațiilor din cărți, cu toate că acest lucru nu poate fi exclus.

Prima xilogravură-icoană apărută la mănăstire este *Adormirea Maicii Domnului* (1821, 160×238, Ghervasie), după care urmează gravurile în lemn ale lui Teodosie Monahul, ucenicul lui Simeon și Ghervasie.

Maica Domnului, gravată în lemn în 1827, cu dimensiunile de 298×372 mm, este urmată de *Înălțarea Domnului* (1831, 197×309 mm) și de *Sfinții Împărați Constantin și Elena* (1852, 295×375 mm).

Tot Teodosie taie în lemn încă o replică a subiectului menționat în anul 1855, cu aceleași dimensiuni, iar în 1856 – un *Deisis* (290×275 mm.)²⁷. O lucrare de proporții unicală este și *Catapeteasma* realizată la Neamț la începuturile activității sale, în 1821, care repetă întocmai scenele din tradiționalul iconostas ortodox, cu dimensiuni de 305×427 mm²⁸.

Un alt autor de xilogravuri-icoane a fost Damian Ieromonahul, care activează la Neamț între anii 1857-1860. Icoanele sale – *Maica Domnului*,

²⁴ Racoveanu Gh., *Gravura în lemn la mănăstirea Neamțul*, București, 1940, p. 7.

²⁵ *Idem*, p. 13.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Idem*, p. 18.

²⁸ *Idem*, p. 17.



cu dimensiunile de 205×265 mm și 192×245 mm – „...dezvăluie o preocupare pur decorativă, cu vădite note de naivitate”²⁹. Tot Damian este și autorul scenelor *Maica Domnului* realizate în 1857 (205×265 mm și 215×285 mm) și în anul 1858 (155×238 mm).

Odată cu apariția fotografurii în 1874, meșterii de la Mănăstirea Neamț renunță la gravura în lemn. Oricum, „gravurile lor – cele pentru ilustrarea cărții, ca și cele izolate, de mari proporții, destinate răspândirii în popor – se deosebesc de gravurile țăranilor Români din Ardeal, împotriva răspândirii cărora a intervenit la Ministerul de Culte, în Ianuarie 1863, Calinic, episcopul Râmnicului”³⁰.

Posibil că, în calitate de icoane, mai puteau fi utilizate și gravurile pentru cărți, ale căror reprezentări se refereau la motivele caracteristice iconografiei, precum *Născătoarea de Dumnezeu cu Pruncul* (Iereu Simeon, 1829), *Soborul Sfinților Îngeri* (Ghervasie, 1833), *Sfânta Muceniță Varvara* (Feodosii, 1833) sau *Deisis*, de același autor, executată în anul 1850.

Situația poate deveni mai limpede, dacă încercăm să facem o analiză stilistică comparativă a celor două modele de gravură – stampla și icoana –, care să vizeze atât subiectul, cât și procedeele plastice utilizate.

Abordând, de exemplu, subiectul *Iisus Hristos și Samariteanca*, ilustrat în icoana din biserica satului Bârnova, Edineț (nr. inv. 1651/18841) și în gravura în lemn, realizată de monahul Feodosie la Mănăstirea Neamț în anul 1833 (Gh. Racoveanu, *Op. cit.*, planșa XX), ne vom interesa de trăsăturile comune, dar și de cele specifice ale acestor opere.

Făcând abstracție de schimbarea formatului compozițional (icoana este orientată pe verticală, iar gravura – pe orizontală) și a procedeele plastice, care corespund genurilor (în icoană – pictura; în gravură – linia), alte diferențe nu există. Pe una și aceeași linie, și în icoană, și în stamplă sunt aranjate figurile lui Iisus (în stânga), a Samaritencei – în centru, pe când fântâna este amplasată în partea dreaptă. Poza și gesturile lui Hristos în stamplă corespund pozei și gesturilor din icoană.

Același lucru se referă și la imaginea Samaritencei, reprezentată în racursi, cu fața în profil, cu o mână ținând funia, iar cu cealaltă făcând un gest întrebător, personajul fiind reprezentat identic în ambele imagini.

Fără nicio îndoială, același lucru se poate spune și despre imaginea fântânii, care se repetă în gravură și în icoană, fiind reluat inclusiv desenul coloanelor care susțin acoperișul triunghiular, unica diferență ținând de faptul că pe colacul fântânii din gravură este scris „puțul lui Iacov”.

²⁹ Racoveanu Gh., *Op.cit.*, p. 18.

³⁰ *Ibidem*, p. 19.



Din gravură în icoană trece și imaginea dealurilor care se succed, dar și figurile celor trei ucenici ai lui Hristos, copacii din partea dreaptă de sus, precum și conturul orașului Samaria, amplasat în colțul stâng al ambelor opere.

Cea mai importantă diferență ține însă de faptul că una dintre lucrări, gravura, este creată de un călugăr trecut prin atelierul de gravori de la Neamț, iar cealaltă icoană este opera unui zugrav popular, în loc de denumire figurând următorul text: „Când au venit Dumnezeu Hristos la puțu lui Iacov“.

Tipărint în lucrarea sa mai multe gravuri, Gh. Racoveanu nu spune care imagini au fost pregătite pentru a fi tipărite în carte și care trebuiau să figureze în stampe. Discordanța există și în unele denumiri, în cazul gravurii iereului Simeon, creată în anul 1829 și intitulată de autor *Născătoarea de Dumnezeu cu Pruncul* (*Op. cit.*, planșa II, VIII), fără ca autorul să determine tipul iconografic căreia i-ar aparține.

Analizând iconografia respectivă, constatăm că icoana-stampă din planșa II aparține tipului *Maica Domnului Îndurătoarea*, iar cea de-a două stampă (planșa VIII) – modelului iconografic *Maica Domnului Hodighitria*. Xilogravura-icoană a fost executată de iereul Simeon în anul 1829, pe lemn de cimișir, reprezentând, după părerea lui Gh. Racoveanu, o „...tăietură de mare finețe, cu chipuri foarte frumoase...“³¹, și subliniind abundența ornamentului vegetal al chenarului.

Ambele stampe își au prototipurile în icoanele cu denumirile respective din Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova (nr. cat. 1572/18275 și 1490/17927). Xilogravura își păstrează însă calitățile sale lineare și tendința de estompare a ornamentului alb din fundalul negru.

Cu părere de rău, în cartea lui Gh. Racoveanu nu au fost publicată imaginea icoanei-xilogravură *Maica Domnului* menționată în text și creată de călugărul Teodosie în 1827, precum și cele trei exemplare executate de Damian în anii 1857 și 1859, și care nu erau concepute pentru a fi publicate în volum.

Un alt subiect al stampe de la Neamț, prezent în pictura icoanelor basarabene din secolul al XIX-lea, este *Deisis*. Gh. Racoveanu definește gravura cu tema respectivă ca „icoană răsăriteană“. Tăiat în lemn de Feodosie Monahul în 1850, *Deisisul*-stampă cuprinde, în afară de imaginile lui Hristos pe tron, a Maicii Domnului și a lui Ioan Botezătorul, înfățișările arhanghelilor Mihail și Gavriil, ale mucenicilor Gheorghe și Dumitru, compoziția încununându-se cu semifigura lui Savaot.

³¹ *Idem*, p. 24.



În icoana basarabeană din secolul al XIX-lea sunt prezente modelele iconografice constituite din trei figuri (*Deisis* din satul Tabani, nr. cat. 3483/1224) sau din șase figuri (*Deisis* din satul Bârnova, nr. cat. 1495/17923).

În ultima icoană, cea din fondurile Muzeului Național de Arte Plastice a Moldovei, iconografia respectă canonul modelului de la Mănăstirea Neamț, dar exclude înfățișările mucenicilor Gheorghe și Dumitru, spațiul compozițional fiind ceva mai restrâns decât în lucrarea de la muzeu.

În ceea ce privește tratarea plastică, în varianta zugravului Ioan Iavorschi (1827, nr. cat. 1499/17921), *Deisisul* reprezintă o abundență de ornamente florale, pictate în relief, elementele grafice fiind specifice modelului *Maica Domnului* realizat de călugărul Feodosie în anul 1829.

Un alt motiv frecvent întâlnit în icoana basarabeană a secolului al XIX-lea este *Sfânta Muceniță Varvara*. Stampa-icoană cu acest chip apare la Mănăstirea Neamț în interpretarea lui Feodosie în anul 1833 (*Op. cit.*, planșa nr. VI). Comparativ cu alte opere ale acestui călugăr, *Sfânta Mare Muceniță Varvara* are un caracter grafic decorativ dominant. Suprafața albă (fundalul) ocupă un loc important în cadrul paginii. Mucenița este înfățișată statuar pe întreaga suprafață a stampeii, în haine împărătești și cu coroană pe cap, ținând în mâini ramura de mirt cu cruce (în stânga) și potirul sfânt (în dreapta) și pășind peste sabie. În colțul de jos, în format miniatural, este prezentă scena decapitării sfintei. De ambele părți ale figurii se află imagini ale bisericii (în stânga) și ale turnului în care a fost întemnițată principesa.

Variantele iconografice basarabene presupun o diversitate mai mare a compozițiilor. De exemplu, *Sfânta Muceniță Varvara*, lucrare din secolul al XIX-lea, (nr. cat. 1492/17911) reprezintă semifigura Varvarei încadrată pe câmpuri cu douăsprezece scene din viață. Reprezentată fără coroană pe cap, mucenița ține în mâini potirul aurit și sabia cu vârful lăsat în jos.

Icoana *Sfânta Varvara cu scene din viață*, din satul Cogâlniceni (începutul secolului al XIX-lea, nr. cat. 1548/18137), reprezintă modelul statuar al sfintei, cu coroană pe cap, ținând în mâini ramura de mirt și Evanghelia deschisă. Dintre edificii, în partea dreaptă figurează doar turnul temniței.

Următoarea variantă cu aceeași denumire aparține colecției Muzeului Național de Istorie (nr. cat. 24/22918). Centrul este ocupat de figura muceniței în veșminte împărătești, cu coroană pe cap, având în mâini creanga de mirt și o carte deschisă. Sabia se află sub picioare, în spate înălțându-se turnul temniței, reprezentat integral. Un element nou în compoziție se referă la triumghiul galben cu ochiul atotvăzător al lui Dumnezeu, amplasat în colțul drept al icoanei. Cele optsprezece scene din viața sfintei încadrea-



ză motivul central cu o excelentă pictură decorativă, sonoră, figura având drept fundal cerul albastru, intens, situat pe linia joasă a orizontului.

Un alt tip iconografic este reprezentat de *Sfânta Muceniță Varvara* din satul Năpădeni (secolul al XIX-lea, nr. cat. 1629/18819), unde semifigura este aranjată într-un *tondo*, cu potirul sfânt și sabia în mâini și cu coroană împărătească pe cap. Fundalul, compartimentat în trei părți, cuprinde reprezentările turnului – în stânga, copacii – în dreapta și albastrul cerului – în centru. Cele douăsprezece scene, grupate câte șase, sunt plasate în intervalele dintre aceste imagini.

În esență, niciuna dintre aceste icoane nu coincide cu varianta icoanei-stampe de la Mănăstirea Neamț. Cu toate acestea, pentru a elucida aspectul iconografic al problemei și a stabili prototipul, e necesară implicarea surselor hagiografice, care datează din secolul al IV-lea d.H. Hagiografia muceniței este foarte bogată în întâmplări: vizita lui Hristos în temniță și împărțășania Varvarei; turnul din Heliopolis; construcția celei de-a treia ferestre; izolarea Varvarei; zugrăvirea crucii și apariția izvorului; furia tatălui său, Dioscur, precum și scenele martiriului – biciuirea, sfârtecarea cu cârlige, tăierea sânilor și decapitarea.

Imaginea Varvarei în cadrul principal al icoanei apare însă în permanență, ca și în stampa lui Feodosie, având trei atribute principale: Cupa – reprezentare a Sfântului Potir din care sunt împărțășiți credincioșii, Spada – o unealtă a martirajului, și Evanghelia – simbol al credinței.

E lesne de înțeles de ce monahul Feodosie a introdus în xilogravură doar scena decapitării Varvarei. Spre deosebire de pictura icoanelor, cu posibilitățile sale specifice în modelarea formei și a volumului, gravura în lemn este mult mai laconică din punct de vedere tehnic și are mai puține posibilități de miniaturizare a scenelor hagiografice. Laconismul linear în grafică corespunde însă conturului pictural și decorativismului sonor al culorii.

Încă un motiv comun pentru icoana și gravura în lemn, utilizat în atelierul gravurilor de la Mănăstirea Neamț, îl constituie *Soborul Sfinților Îngeri*. Stampa cu această denumire a fost tăiată în lemn de monahul Ghervasie în anul 1833³².

În icoană, această tematică se întâlnește în creația zugravului Gherasim, unul dintre cei mai mari colorişti și desenatori basarabeni al secolului al XIX-lea.

Xilogravura lui Ghervasie are linia orizontului amplasată în partea de sus a foi, ceea ce îi permite să includă un număr mare de personaje: Arhanghelul Mihail, în centrul compoziției, cu sabia în mâna ridicată,

³² *Idem*, planșa nr. VII.



urmat de numeroși îngeri, amplasați în dreapta și în stânga sfântului. În centru, în partea de sus, sunt prezenți Hristos, Dumnezeu Tatăl și Sfântul Duh coborând din ceruri. Ghervasie posedă o tehnică fină a gravurei în lemn, modificând racursiul figurilor, al gesturilor și ritmizând consecvent compoziția.

Gherasim zugravul aplică însă o altă modalitate de tratare. Linia orizontului se află mult mai jos decât marginea interioară a icoanei, motivul fiind dispus în prim-plan, cu reprezentarea a trei figuri principale: Arhanghelul Mihail în centru, flancat de doi îngeri, celelalte figuri fiind redade fragmentar.

Formele baroce ale graficii lui Ghervasie sunt într-un dezacord total cu calmitatea și armonia echilibrată a picturii lui Gherasim.

O paralelă poate fi trasată între icoana basarabeană și gravura în lemn de la Mănăstirea Neamț consacrată evangheliștilor (*Op. cit.*, planșele IV, V, XXXIV, XXXIII și XXXVI), gravurile fiind mult mai variate ca tratare compozițională decât imaginile de dimensiuni reduse ale evangheliștilor din icoanele care se amplasau, de regulă, în cadrul ajurat al ușilor împărătești, intrând în componența iconostasului.

Adeseori maniera stilistică schimbă și modifică esențial prototipul iconografic, după cum se vede în compoziția *Schimbarea la Față*.

Icoana pictată de Gherasim în anul 1808, care făcea parte din catapetasma de la Cogâlniceni, și gravura unui anonim de la Neamț (*Op. cit.*, planșa XXXVI) au o tematică similară. Dar interpretarea este foarte diferită. La Gherasim, coloritul calm, armonios, creează impresia unei stampe clasice, pe când gravura *Schimbarea la Față* generează o ambianță zbuciumată, alarmantă, cu poze și gesturi care se întâlnesc doar în pictura barocă.

Un element simptomatic apărut în urma influenței exercitate de gravura în lemn asupra icoanei este cadrul ornamental, care înfrumuseța frontispiciile, vinietele sau titlurile cărților religioase. În icoană, cele mai utilizate motive vegetale au fost acantele, care, adaptate la necesitățile tematice ale iconografiei, reprezentau, în mod stilizat, tronurile împărătești în compozițiile de genul *Iisus Hristos pe tron* și *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*. Aceste elemente sunt prezente mai ales în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în icoanele pictate de Evtaf (1810) și de Ioan Iavorschi (1813- 1827), unde ornamentul decorativ acoperă nu numai tronurile, dar și odăjdiile împărătești, redându-le fastuozitatea.

Elementele „viței-de-vie“, ale frunzei de acant sau de mirt, erau folosite pe larg și în ansamblurile iconostaselor, cel mai elocvent exemplu în această privință fiind opera sculptorului Ștefan – catapetasma de la



Cogâlniceni (1808) – sau relieful sculptat care constituie cadrul ajurat al picturilor lui Evtaf și Iezechil (1841) de la Mănăstirea Căpriană.

Vorbind despre interferențele stilistice dintre gravura în lemn și icoană, ar fi prea simplu să calificăm drept imități sau copii imaginile care au migrat dintr-un gen în altul. Având particularități deosebite, care țin de procedeele plastice diverse și de materialele utilizate, gravura și icoana se distingeau și prin unele aspecte comune, ce s-au manifestat pregnant în arta religioasă a secolului al XIX-lea.

ARTA BASARABEANĂ ÎNTRE MEDIEVAL ȘI MODERN

Problema interferențelor culturale a fost în permanență marea dificultate a istoriei artelor. Diversitatea mediilor religioase și artistice continuă să rămână partea vulnerabilă a cercetătorului, tentat să cunoască această problemă.

Dacă în cazul influențelor europene asupra artei basarabene de la sfârșitul secolului al XIX-lea există indicii directe – studiile, lucrările, deplasările în străinătate –, atunci tangențele dintre arta autohtonă din perioada intermediară cu cea religioasă și cea laică prezintă o modalitate specifică a fenomenului, care necesită o altă metodologie de cercetare și alte criterii de evaluare.

Problema constă în existența permanentă în Europa a două culturi seculare, care, dezvoltându-se paralel, au parcurs căi diferite în domeniul artei – pe filiera religiei ortodoxe și pe cea a catolicismului.

Cercetările efectuate au permis să generalizăm unele aspecte comune și specifice, care se raportează direct la problema interferențelor culturale europene ce s-au desfășurat cu mult înainte de epoca modernă.

Apariția târzie a artei profesioniste în mediul ortodox demonstrează vitalitatea unei mentalități specifice, caracteristice pentru fiecare comunitate în parte. Pentru a studia această mentalitate, am putea analiza fenomenele artistice din aria ortodoxiei, de exemplu, din Rusia, Ucraina și România, țări care au influențat în permanență situația istorică și culturală a Basarabiei, în raport cu cele din Occidentul catolic, care a furnizat modele de cultură laică.

O asemenea abordare pare deosebit de importantă, deoarece această cale ne permite să stabilim trăsăturile comune, dar și divergențele, tendințele dezvoltării, caracteristice pentru arta din Basarabia, prin analogie cu procesele similare din țările ortodoxe și catolice.

Un factor important pentru studierea artei plastice basarabene îl constituie acel mediu artistic și acea perioadă care se întinde de la Evul Mediu până la apariția culturii laice, necunoscută mult timp în Basarabia, dar prezentă în țările sus-numite, și care a determinat apoi apariția artei basarabene moderne.

Însemnătatea elucidării acestui aspect rezultă din faptul că, în publicațiile de specialitate din Moldova, asemenea cercetări nu au fost efectuate, cu toate că anume acest moment ne permite explicarea cât de cât obiectivă a multor fenomene specifice pentru arta țărilor limitrofe și pentru cea basarabeană.



Analiza comparativă a proceselor din arta plastică în țările dominate de cultura ortodoxă ne permite să delimităm unele particularități care au determinat direcția generală în dezvoltarea artei locale.

În toate țările vecine, arta laică apare și cunoaște o dezvoltare sub influența unor factori destul de importanți. Inițial, pentru perioada de tranziție de la perioada medievală la cea modernă, este caracteristică *parsuna* (portretul naiv) care, în Rusia, apare prin secolul al XVII-lea, având trăsăturile icoanei.

O dezvoltare asemănătoare cunoaște și arta plastică din Principatele Române, în special către sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, consemnată în operele lui N. Polcovnicul, E. Altini, I. Balomir ș.a.¹

Procese asemănătoare cu cele din Rusia și din România au avut loc și în Ucraina². Delimitarea artei medievale de cea laică se produce prin intermediul unei forme ce amintește *parsuna*. În Ucraina, ca și în Rusia sau în România, primele „portrete” erau pictate de zugravii de icoane din atelierele kievene în secolul al XVIII-lea (*Portretul atamanului Daniil Efremov*, *Portretul lui V. Gamalia*, *Portretul lui V. Sulima* etc.). Drept verigă intermediară între icoană și *parsuna* a servit simbioza lor formală de la sfârșitul secolului al XVII-lea (vezi *Pokrovul Maicii Domnului*, în care se regăsește și portretul lui B. Hmelnițki). Reprezentări asemănătoare sunt cunoscute și în arta medievală a Moldovei, cum ar fi portretele votive din secolele XV-XVIII, în frescă și miniatură, dar fără continuitate istorică.

O altă condiție importantă în apariția artei laice, caracteristică regiunilor amintite, a fost și activitatea unor pictori invitați din străinătate, care executau portretele oficiale ale aristocrației locale și, concomitent, predau în instituțiile de artă din țările respective.

În Rusia, acest proces începe în epoca lui Petru I (secolul al XVIII-lea), la curtea căruia lucrau francezul Louis Caravaque, germanul J.G. Tanauer, italianul P.A. Rotari, autori de portrete reprezentative, de scene de luptă și de gen.

Totodată, pictorii străini activează în calitate de profesori ai Academiei Imperiale de Arte din Sankt-Petersburg (Giuseppe Valeriani etc.). Aproape în același timp, în străinătate își fac studiile bursierii ruși I. Nikitin, A. Matveev ș.a.³

¹ Drăguț V., Florea V., Grigorescu D., Mihalache M., *Pictura românească*, București, 1976, p. 128-130.

² Faktorovici M., Cilenova L., *Hudojestvennâie muzei Kieva*, Moscova, 1977, p. 37.

³ *Istoria russkogo iskusstva*, în red. lui N. Markoveț, Moscova, 1957, vol. I, p. 162-166; Vasile Florea, *O istorie a artei ruse*, București, 1979, p. 212-214.



În Principatele Românești acest proces are loc mai târziu, la răscrucea secolelor XVII-XVIII, când în Moldova sosesc pentru a lucra la comandă și a preda arta pastică Nicolo Livaditi, Carol Valstein⁴. Mai apoi, vor pleca în străinătate pentru studii și pictorii moldoveni, în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

O altă situație este în Ucraina unde, în calitate de invitați, activau absolvenții Academiei de Arte din Sankt-Petersburg. Pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, aici creează D. Levițki și V. Borovikovski, dar arta laică (profesionistă) cunoaște o adevărată ascensiune abia la începutul secolului al XIX-lea (K. Pavlov, V. Sternberg, T. Șevcenko, L. Jemciujnikov) și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în special grație *peredvijnicilor* ucraineni – N. Kuznețov, K. Konstandi, N. Pimonenko etc⁵.

O etapă esențială în constituirea artei plastice profesioniste este apariția învățământului și a instruirii în domeniul artei plastice. Într-o situație mai favorizată s-a aflat Rusia, unde Academia de Arte, fondată în 1757, a avut un rol important pe parcursul secolelor XVIII-XIX, servind, totodată, drept reper pentru formarea și dezvoltarea, în secolul al XIX-lea, a culturii artistice în centrele provinciale.

Acest proces în Ucraina i-a naștere abia în anii '60 ai secolului al XIX-lea, grație absolvenților Academiei de Arte din Sankt-Petersburg.

Începuturile studiilor de specialitate în România sunt legate de numele lui Gh. Asachi (Academia Mihăileană din Iași, 1839) și T. Aman, care a fondat Școala Națională de Arte Frumoase din București (1864).

Arta plastică profesională din Basarabia a evoluat evitând unele forme artistice din epoca respectivă, comune pentru toate țările amintite mai sus.

După cum ne-am convins, în perioada de tranziție, separarea artei religioase de cea laică s-a realizat prin intermediul unor forme ce au cumulat elementele noului și vechiului. Pentru Rusia, Ucraina și România, acest proces a avut loc în diferite perioade de timp, având însă o particularitate comună: apariția *parsunei* sau a portretului naiv, ca formă intermediară între icoană și portret. Fără îndoială, fiecare mediu artistic sus-numit a propus varianta proprie a acestei forme, de fiecare dată diferită ca modalitate de concepere.

O altă dominantă în procesul constituirii artei laice este prezența în aceste țări a pictorilor invitați din străinătate, în faza inițială, substituiți apoi de artiștii indigeni cu studii peste hotare. În Rusia și în România ambele procese decurg simultan, iar în Ucraina, în perioada inițială, acti-

⁴ Drăguț V. și alții. *Op.cit.*, p. 132-138.

⁵ *Istoria iskusstva narodov SSSR*, Moscova, 1981, vol. VI, p. 12, 191.



vează doar absolenții Academiei de Arte din Sankt-Petersburg, fenomen observat mai târziu și în Basarabia.

Al treilea indiciu caracteristic în apariția artei laice îl constituie înființarea unor instituții de învățământ artistic, a căror activitate confirmă autonomia artei plastice față de formele și structurile precedente. Indiferent de natura lor, toate aceste procese s-au desfășurat în chip analogic în țările respective.

Un interes deosebit, în acest context, îl prezintă evoluția stilurilor și tendințelor artistice ce deviau, în timp, de la modelele originale.

De regulă, aceste tendințe stilistice sunt preluate în Rusia, în România și în Ucraina din Europa Occidentală, influențând toate domeniile artei plastice. Așa, de exemplu, barocul a dominat în arhitectură, în sculptură și în arta decorativă (mai puțin în pictura) rusească în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. La granița secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, sub semnul clasicismului sunt create opere strălucite în toate genurile artei. Romanticismul domină în prima jumătate a secolului al XIX-lea, fiind marginalizat în a doua sa jumătate de către *peredvijnici*, care mai apoi cedează întâietatea altor curente.

În acest context, o situație ușor diferită se observă în România și în Ucraina.

Tendința inițială, mai pronunțată în Principatele Române, este academismul (neoclasicismul), care s-a dovedit a fi caracteristic pentru întreg secolul al XIX-lea. Apărând în arta românească mult mai târziu, când cultura europeană este dominată de alte curente, această orientare, care și-a pierdut aspectul inovator, oricât de paradoxal ar părea, a fost percepută de societate ca fenomen progresiv. Romanticismul și, mai târziu, stilul Art Nouveau, au existat în paralel, întrepătruzându-se și stratificându-se în aceeași perioadă de timp.

În arta plastică ucraineană, evoluția etapelor stilistice, în multe privințe, corespunde proceselor ce se desfășurau în arta rusă, dar există și unele diferențe. Academismul, ca formă definitivă, așa cum a ajuns acesta în Rusia sau în România, nu cunoaște realizări deosebite în secolul al XIX-lea, întâietatea aparținând romantismului, prezent în creația lui T. Șevcenko, L. Jemciujnikov, K. Trutovski ș.a., unde predomină preocupările și viziunile estetice ale literaturii ucrainene.

Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sub influența expozițiilor *peredvijnicilor* ruși, în Ucraina apar societăți analogice celor existente în arta rusă. Dar, în același timp, granițele stilistice ale orientărilor din arta ucraineană sunt destul de vagi, mai pronunțată dovedindu-se influența picturii franceze a *barbizoniștilor* și cea a impresionistilor, imprimând particularități sau tendințe stilistice aparte pictorilor indigeni. Ampretele



acestor orientări artistice sunt vizibile mai ales la începutul secolului al XX-lea și se datorează tinerei generații care își face studiile la Paris. Indirect, impresionismul ucrainean s-a manifestat ca o structură îmbibată de tradițiile *peredvijnicilor* și ale decorativismului modern.

Încă un factor important ce contribuie la dezvoltarea proceselor artistice în țările din regiunea dată îl constituie apariția, către cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, a unor societăți și asociații artistice diferite.

Cele mai timpurii grupări se atestă în Rusia, unde, în perioada academismului, apare *Tovarișcestvo peredvijnâh hudojestvennâh vâstavok* (1871), succedată de *Mir iskusstva* (1898-1924) și de *Golubaia roza* (1907) etc., care au influențat considerabil dezvoltarea artei ucrainene, dar și a celei basarabene.

De exemplu, *Tovarișcestvo iujno-russkih hudojnikov* (Odessa, 1880) și *Kievskoe tovarișcestvo hudojestvennâh vâstavok* (1893) sunt fondate după modelul primilor *peredvijnici*. Mai târziu, locul lor îl ocupă *Obșcestvo ucrainskih hudojnikov* (1911), aceasta fiind o asociație a artiștilor ce promovau deja alte valori estetice (A. Murașko, A. Novakovski etc.).

În România, în această perioadă, arta contemporană este reprezentată de societatea *Ileana* (1898), adepții căreia (Ștefan Luchian, Nicolae Vermont, Constantin Artachino ș.a.) manifestau interes pentru realizările Stilului 1900 (Modern, Art Nouveau).

O altă situație se înregistrează în arta plastică profesionistă din Basarabia, care se deosebește esențial de cele din regiunile învecinate, deși există și unele tendințe comune.

În spațiul basarabean nu sunt cunoscute, până în prezent, modele de *parsuna*, ca moment al tranziției de la arta religioasă la cea laică. La fel, nu a fost înregistrată activitatea unor plasticieni de peste hotare (cu excepția celor ruși, care erau încadrați în efectivul armatei țariste în timpul războaielor ruso-turce), menirea căroră consta în pregătirea unei ambianțe favorabile pentru dezvoltarea artei plastice profesionale.

Apariția unor forme inițiale de instruire în domeniul artei plastice datează, în Basarabia, după cum se știe, tocmai cu anul 1887. Dată mult îndepărtată de momentul în care au fost create instituțiile respective în țările vecine.

Anume acești factori complecși, dar și identificarea unor orientări stilistice distincte, care se manifestă abia spre primul deceniu al secolului al XX-lea, a condiționat apariția târzie a artei moderne în Basarabia.

Analiza comparativă a evoluției și a influențelor pe care le-a suportat icoana din Basarabia pe parcursul secolului al XIX-lea demonstrează elocvent faptul că nu a existat niciodată, la noi, o artă în formă pură, națională. Sub diverse forme stilistice, în anumite etape ale istoriei, tra-



dițiile artei autohtone au preluat, din diverse medii culturale și geografice, anumite elemente, care i-au determinat specificul dezvoltării, dar și laturile comune cu arta din arealele ortodox sau catolic. Aceste afirmații sunt valabile și în cazul apariției artei moderne, care înlocuiește arta religioasă din Basarabia cu arta profesioniștilor, generând alte priorități, dar și alte tradiții.

Pe fundalul acestui mediu caleidoscopic și pitoresc de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, s-a constituit și arta plastică modernă din Basarabia, preluând și adaptând în mediul său ortodox câte puțin din ceea ce a fost realizat în Europa de Vest și în cea de Est.

ÎNCHEIERE

La un secol distanță de veacul al XIX-lea, care a fost și unul dintre cele mai bogate în opere artistice, dar și cel care a încheiat epoca Evului Mediu în Basarabia, se impun anumite concluzii și constatări.

Este vorba, în primul rând, de gradul de studiere al acestui domeniu al artei, care, în Basarabia, a trezit destul de târziu interesul cercetătorilor, abia spre începutul secolului al XX-lea. Iconografia locală nu a constituit niciodată însă elementul de bază al studiului istoricilor artei.

Exemplificând cele spuse mai sus, observăm că, în lucrările istoricilor, predomină, în primul rând, interesul pentru arhitectură, pentru cărțile religioase, pentru viața monahală din gubernie și, abia în ultimul rând, pentru icoane.

Așa au fost structurate toate publicațiile apărute în prima jumătate a secolului al XX-lea, dar acestea au suscitat totuși interesul pentru icoanele descoperite în vechile biserici de lemn.

Meritul Arhimandritului Gurie, de exemplu, în atenția căruia s-a aflat istoria Mănăstirii Noul Neamț din Chițcani, se rezumă la faptul că, în câteva rânduri, acesta pomenește de executarea iconostasului și a icoanelor la Sankt-Petersburg, scriind și numele autorului – S. Verhovțev –, care a realizat comanda în anul 1871.

Aceleași lucru se poate spune și despre alți autori, cum ar fi V. Kurdinovski (1918), urmat de P. Mihailovici, Șt. Ciobanu, Șt. Berechet, N. Țiganco și P. Constantinescu-Iași, care au deschis drumul pentru cercetarea ulterioară a icoanei basarabene.

A doua jumătate a secolului al XX-lea a fost cea mai grea epocă pentru studierea artelor medievale în general și a icoanei în particular.

Începând din anii de după cel de-al Doilea Război Mondial, adică imediat după anexarea Basarabiei de către Uniunea Sovietică, se închid forțat mănăstirile și bisericile, confiscându-se podoabele de cult, lăcașurile sfinte fiind transformate în depozite, în săli de sport sau lăsate în voia sorții.

Nu mai este cazul să spunem că, în aceste condiții, erau interzise orice publicații privitor la arta medievală, iar cărțile în care se abordau asemenea probleme erau discutate la secțiunile respective ale Comitetului Central al Partidului Comunist din RSSM.

Astfel, își fac apariția la Moscova și, abia în ultimul rând, la Chișinău unele ediții consacrate artei medievale, cu informații succinte referitoare



la icoană. Printre autorii care s-au consacrat acestui subiect pot fi amintiți M. Livșiț, A. Zevin, K. Rodnin, L. Ceza, monografiile cărora, cu specificul lor încă destul de „exotic” pentru acea perioadă, nu au avut efectul și consecințele așteptate.

Doar efortul unui entuziast, care a fost K. Rodnin, au permis să se facă primii pași în păstrarea patrimoniului artistic de icoane, legalizat de Consiliul de Miniștri al RSSM prin hotărârea privitoare la constituirea Fondului de Artă Medievală în cadrul Muzeului Republican de Arte Plastice al RSSM în anul 1968.

Acest fapt însă, pe lângă colectarea icoanelor și restaurarea lor, nu prevedea nici studierea operelor și nici, cu atât mai mult, publicarea materialelor respective.

Articolul lui K. Rodnin, scris în 1972, despre cei douăzeci de ani de activitate muzeală, unde se vorbea și despre icoanele colectate, a fost publicat abia după moartea cercetătorului, în 1991.

Cu toate că atât publicațiile din perioada interbelică, cât și cele din timpurile sovietice nu abordau în complexitate aspectele icoanei basarabene și legăturile acesteia cu tradițiile artei din Moldova medievală, ele au jucat un rol hotărâtor în anii 1990.

Dacă aruncăm o privire generală asupra istoriei Basarabiei din secolul al XIX-lea, vom observa că laitmotivul acesteia l-au constituit războaiele ruso-turce și insurecția grecilor. Z. Arbore, Șt. Ciobanu, I. Nestor, Al. Boldur și N. Popovschi descriu cu lux de amănunte istoria dramatică a guberniei Basarabiei de la 1812 încoace, însuși momentul anexării la Rusia Țaristă fiind o consecință a războiului din 1806-1812.

În perioadă de după anexare, Basarabia, ca și Principatele Românești, devine poligon al luptelor dintre turci și ruși, la care se mai adaugă războaiele lui Al. Ipsilanti și T. Vladimirescu din anii 1820-21, continuate de războaiele ruso-turce din 1827-1829, 1853-1856, dar și din anii 1877-1878.

Pe acest fundal al războaielor permanente, în Basarabia s-a constituit o cultură specifică, privată de aproape orice legătură cu rădăcinile sale istorice și, totodată, lipsită de orice fel de sprijin în noua situație în care s-a pomenit.

Un imbold decisiv pentru stabilirea temeliiilor unei culturi locale basarabene a fost înscăunarea Mitropolitului G. Bănulescu-Bodoni (1813), care înființează la Chișinău, în același an, Seminarul Teologic și Tipografia Eparhială (1814), primele instituții de acest tip în Basarabia. Concomitent, mitropolitul reface și repară Biserica Adormirea Maicii Domnului de la Mănăstirea Căpriana, iar în următorii opt ani, până în 1820, au fost puse temeliiile a circa două sute de biserici noi.



Nu vom stărui asupra faptului că, într-o perioadă atât de grea, aceste locașuri aveau o construcție simplă, cu temelie de piatră, dar cu pereții de lut, acoperiți cu scândură, cu acoperișuri de paie sau stuf. Însuși faptul că, în 1812, în Basarabia existau 775 de biserici parohiale, dintre care doar patruzeci erau din piatră, este un exemplu destul de elocvent, ce trebuie luat în considerare.

În perioada activității sale, grijile mitropolitului G. Bănulescu-Bodoni se răsfrângeau și asupra clerului: în 1822, dintre cei 31 de protoierei și 1064 de preoți, doar zece aveau studii seminariale, iar restul – cel mult școala inferioară sau pregătirea de acasă.

Schimbările inițiate și promovate de mitropolit dau roade abia spre sfârșitul secolului al XIX-lea, când, în Basarabia, erau luate în evidență 1016 biserici, inclusiv 616 din piatră și 400 din lemn.

Astfel, în pauzele dintre războaie, s-a dezvoltat icoana basarabeană din secolul al XIX-lea, remarcabilă atât din punct de vedere cantitativ cât și calitativ. Scopul final al oricărui studiu consacrat iconografiei din Basarabia este includerea acestor opere în circuitul de valori artistice din arealul cultural ortodox european. Acest secol de evoluție tardivă a icoanei basarabene poate fi divizat convențional în două perioade, fiecare dintre acestea constituind o epocă marcată de personalitățile zugravilor și de câteva tendințe dominante.

Fără îndoială, am putea afirma că cele două etape corespund celor două jumătăți de secol al XIX-lea. Prima perioadă și, respectiv, prima jumătate a secolului al XIX-lea a fost legată de operele zugravilor de meserie (mănăstirești), cu toate că nu putem vorbi cu certitudine despre existența unor asemenea ateliere în mănăstirile basarabene din acea vreme.

Indirect, aceasta poate fi demonstrat de icoanele pictate de Gherasim și sculptate de Ștefan pentru iconostasul din satul Cogâlniceni (Orhei) în anul 1808, dar și de alte opere ale acestor maeștri, descoperite în Ghermănești (Telenești) și datate cu anii 1790. Fără echivoc, aceste lucrări aparțin unor zugravi cu studii în atelierele monastice din Moldova de peste Prut.

Același nivel de cunoaștere a iconografiei și de măiestrie artistică este atins și de icoana *Buna Vestire*, semnată de zugravii Constantin și Mardare (satul Baimaclia, Cahul, 1812), sau de icoanele împărățești pictate de Evtaf în anul 1810, urmat de Iezechil și Vichentie, care au lucrat în perioada dată de timp în bisericile mănăstirilor din Căpriana și din Hârjăuca.

Noile elemente specifice care apar în icoanele mănăstirești din prima jumătate a secolului al XIX-lea pot fi analizate pe baza icoanelor lui Ioan Iavorschi din anii 1813 (pentru biserica din satul Horodiște) și din anii



1826 și 1827 (pentru bisericile din satele Dolna și Ivancea), precum și pe baza lucrărilor lui Gherasim. În operele acestor zugravi se observă o detașare evidentă de tradițiile picturii iconografice din secolul al XVIII-lea, vizibilă în utilizarea excesivă a reliefului pictat, ce acoperă integral icoanele, și în accentuarea formei și a volumului cu ajutorul conturului. Această manieră stilistică a fost preluată și de unii iconari populari, printre care figurează și numele de referință al lui Ioan Dămășcanu din satul Vorniceni.

Dacă prima tendință își face apariția datorită unui domeniu adiacent al artei, cum este sculptura Troițelor zugrăvite, destul de numeroase în Basarabia în secolul al XIX-lea, atunci folosirea conturului pentru redarea formei are alte rădăcini și se datorează influențelor exercitate de xilogravura-icoană, care avea o mai mare răspândire decât icoana zugrăvită, datorită tirajului mare și, nu în ultimul rând, prețului accesibil.

În cea de-a doua etapă sau în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, numele zugravilor mănăstirești se întâlnesc pe icoane tot mai rar. Varlaam Zugravul și ucenicul său de la Hârjăuca (1858, 1866), Onescu de la Dâșcova (1879) ș.a. au rămas doar simple nume de călugări, amintite în cărți, fără ca operele lor să mai fie cunoscute.

Excepția o constituie Ioasaf de la Noul Neamț, care are cel mai tipic destin de zugrav basarabean de la limita secolelor XIX-XX. Dragostea sa pentru pictatul icoanelor îl îndepărtează de rude, acesta devenind călugăr la Hârjăuca, pentru ca mai apoi să călătorească pe jos până la Lavra Pecersk din Kiev, unde face curățenie în atelierul de zugrăveală și, în același timp, învață de la kievenii arta desenului și a culorilor.

Reîntors în Basarabia, Ioasaf pictează icoane, având drept model cărțile lui E. Poseleanin (*Bogomateri*) și celebra *Maria Santissima de Montenero*. Ultima lucrare, amintită de P. Mihailovici, vorbește despre influențele occidentale, care aveau la zugravii basarabeni aceeași trecere ca și modelele de imagini ortodoxe.

Numărul mic de zugravi mănăstirești cunoscuți în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea nu se explică doar prin faptul că, în icoană, se utilizează frecvent procedeele plastice occidentale, cum ar fi clarobscurul în redarea formei și a volumului. Acest proces cunoaște o nouă turnură, iar emergența sa reflectă o schimbare evidentă a cerințelor față de icoană și față de interpretarea acestui gen de pictură. Astfel, zugrăvitul icoanelor devine un imperativ al artiștilor plastici, care se implică nemijlocit în pictura religioasă, pictând icoanele ca tablouri, cu subiectele respective, în egală măsură depozându-i de profesie atât pe zugravii de la mănăstiri, cât și pe artiștii populari.



Icoana pentru biserica satului Năpădeni, pictată de V. Aleksandrov, unul dintre acești artiști profesioniști, a fost realizată în anul 1859, autorul respectând rigorile și cerințele școlilor academice. Lucrarea lui M. Cojuhari, din 1875, s-a aflat în satul Bulboaca, iar lucrarea lui M. Suruceanu (1906) a fost descoperită în satul Fundurii Vechi.

Procesul de laicizare a icoanei basarabene a decurs o perioadă mai îndelungată de timp și este specific primei jumătăți a secolului al XIX-lea, în momentul când oficialitățile bisericești locale se adresează și solicită executarea comenzilor pentru icoane și iconostase de către pictorii ruși.

Astfel, icoanele și catapeteasma pentru Catedrala Schimbarea la Față din Tighina a fost executată de Șvaikevici la Odesa în anul 1826. Același lucru se produce și cu iconostasul pentru biserica Mănăstirii Noul Neamț din Chițcani, comanda căruia este încredințată lui S. Verhovțev din Sankt-Petersburg, lucrarea fiind executată între anii 1862-1871.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, în acest proces se includ și viitorii artiști plastici basarabeni, cum ar fi P. Piskariov, proaspăt absolvent al Școlii de Arte din Odesa, care, sosind la Chișinău, înființează și un atelier de pictură bisericească (1910). În același timp, lui i se alătură P. Șilingov-schi, care, între anii 1904-1907, pictează interiorul bisericii de vară de la Mănăstirea Hârjăuca, dar și P. Maleavin (1907-1908), care zugrăvește, la Căușeni, icoanele pentru Biserica Sfinții Petru și Pavel. Icoane pentru Basarabia pictează și cunoscuta avangardistă rusă N. Gonciarova, care execută două lucrări la comanda lui A. Șciusev, arhitectul și autorul bisericii construite în satul Cuhureștii de Sus.

Mai târziu, după anii 1930, în domeniul picturii religioase se implică Al. Plămădeală și ucenicii săi – Gr. Filatov, I. Filatiev –, împreună cu care pictează interiorul Catedralei Schimbarea la Față din Tighina (1934), repictată din nou de P. Piskariov în anul 1936. Tot în acești ani practică pictura religioasă și V. Ivanov care, în afară de lucrările executate pentru catedrala orașului Constanța, unde colaborează cu N. Arbore, mai creează și mozaicuri la Biserica Sfântul Ilie din Suceava.

Dominarea tendințelor laice se face sesizată și în cazul copiilor realizate după modele de artă renascentistă. Ne referim, în primul rând, la copia tabloului lui M. Albertinelli, *Întâlnirea Mariei cu Elizaveta*, din satul Camenca, și la icoanele-copii din Bulboaca, ce reproduceau tablourile lui Guido Reni (*Spas cu coroană*). La fel, destul de populare în Basarabia au fost și copiile după lucrările pictorului rus V. Vasnețov, dar și după Leonardo da Vinci (vezi copia frescei *Cina cea de taină*, ce a înfrumusețat biserica din satul Climăuți).

Oricum, istoria culturală a Basarabiei, în ambele perioade de dezvoltare, rămâne incompletă fără icoanele de factură populară.



Destul de numeroase în secolele precedente, și anume în secolul al XIX-lea, icoanele populare acoperă integral pereții din interiorul celor circa șapte sute de biserici de lemn atestate la începutul veacului.

Începând cu lucrările lui M. Leontovici (1803, 1806) din Orac, ale lui I. Dămășcan din Vorniceni (1812) și ale zugravului Zabolotnâi din Ocnița Veche (1829), care și-au semnat operele, icoanele zugravilor anonimi au acoperit integral și într-un număr destul de impunător necesitățile bisericilor rurale și au satisfăcut cerințele comanditarilor locali.

Dezvoltându-se concomitent în aceeași ambianță, icoana mănăstirească și cea populară nu au cunoscut, deopotrivă, succesul și aprecierea timpului. Dacă primele au fost întotdeauna acceptate și venerate de pelerini, ultimele s-au aflat în permanență în umbra celor mănăstirești.

Pentru noi însă aceste mostre ale iconografiei populare au aceeași valoare artistică și aceeași importanță. Fără acest tip de lucrări, secolul al XIX-lea ar fi fost mai sărac sub aspect artistic.

Anume iconografia populară, cu modul său de interpretare a subiectului, uneori descriind integral textele biblice sau evanghelice în forma expresiv-folclorică, cu denaturări vadite ale proporțiilor, dar și cu un simț estetic elevat al culorilor, al inocenței și al sincerității tratării, conferă acestor opere o înaltă valoare, comparabilă cu valoarea pe care o au icoanele lui Gherasim, Iavorschi sau Evtaf.

Ca și icoana mănăstirească, cea populară își pierde însemnătatea odată cu apariția pictorilor profesioniști, marcând o altă dimensiune a dezvoltării artei religioase – cea modernă –, care îi exclude în totalitate pe zugravii de la țară din orizontul iconografiei ortodoxe.

Un loc nu mai puțin important îl ocupă, în studierea icoanei din Basarabia, problema paternității, cea a identificării comanditarilor.

În multe cazuri, icoanele nu sunt semnate de autori, dar nu este consemnat nici anul creării. În aceste situații, datarea poate fi făcută indirect, stabilindu-se anul construcției bisericilor în care au fost descoperite. Uneori, icoanele se aflau în bisericile nou-construite, dar proveneau din cele vechi, de lemn, de unde au fost transferate după sfințirea noii biserici. Deoarece aceste lucruri se întâmplau periodic și purtau un caracter general, vom face trimitere doar la câteva exemple.

Icoanele lui I. Iavorschi *Iisus Hristos Pantocrator* și *Maica Domnului Hodighitria* din satul Horodiște sunt date de zugrav cu anul 1813 și au aparținut, fără echivocuri, bisericii de lemn construită în anul 1802, dar au fost descoperite în biserică de piatră edificată abia în 1895.

Trei dintre cele mai reușite icoane populare au fost găsite de muzeografi în biserică de lemn a satului Tabani, care a fost găsită în anul 1898. Tot aici a fost găsită o tâmplă cu *Deisis*, anterioară secolului al XIX-lea.



Icoanele *Bunul Păstor*, *Arhanghelul Mihail* și *Ioșua Navi*, *Visul lui Iacov* poartă înscripțiile donatorilor și anul creării: 1822.

Secolului al XIX-lea îi mai aparține încă o icoană din Tabani – partea stângă a ușilor împărătești cu *Arhistratigul Mihail* din scena *Bunei Vestiri*.

Este evident, că tâmpla iconostasului cu *Deisis* a aparținut, în acest caz, unei biserici construite anterior, în secolul al XVIII-lea.

Cele trei icoane din 1822, parte componentă a iconostasului, au decorat interiorul vechii biserici, construită înainte de 1898, deoarece anul în care au fost pictate aparține altor timpuri și același lucru poate fi afirmat în legătură cu partea stângă a panoului unde este zugrăvit *Mihail*.

Poate fi urmărită existența a două biserici de lemn, primei aparținându-i tâmpla de iconostas cu *Deisis* (secolul al XVIII-lea), icoanele *Bunul Păstor*, *Arhanghelul Mihail* și *Ioșua Navi* și *Visul lui Iacov* (din 1822), la care se mai adaugă și *Arhistratigul Mihail*. Toate aceste icoane au aparținut vechii biserici, dar au fost transferate în biserica nouă, de lemn, construită în anul 1898.

Un caz similar este și cel al icoanelor lui I. Iavorschi, *Arhanghelul Mihail* și *Deisis*, pictate în anii 1826-1827 pentru Biserica Sfântul Nicolae din satul Ivancea. Biserica de lemn cu același hram a fost construită de frații Balioz în anul 1789 și refăcută de Darie Donici în anul 1824. Toate icoanele însă au fost descoperite de muzeologi în biserica de piatră Sfântul Nicolae, construită abia în 1924.

Istoria se repetă și în cazul icoanelor din Biserica Sfântul Nicolae din Boroseni, construită de T. Caceanu la 1845. Cu toate acestea, cele mai timpurii icoane – *Hristos Pantocrator* și *Maica Domnului Hodighitria* – au fost repictate de mai multe ori, ultima dată – de un zugrav popular, dar sunt, cu certitudine, opere din secolele XVII-XVIII. Încă o icoană din această biserică, având zugrăvite două scene – *Învierea lui Iisus Hristos* și *Sfinții Ioan, Ecaterina, Nicolae și Gheorghe* – este datată cu anul 1828, dar e logic să presupunem că toate aceste icoane descoperite în biserica de cărămidă a lui T. Caceanu au fost pictate pentru o biserică de lemn, dispărută.

Exemplele menționate mai sus pot fi continuate și argumentate cu fiecare dintre cele câteva sute de icoane găsite de muzeografi pe parcursul anilor 1966-1987.

Cert este însă faptul că a existat în permanență o interdependență între biserica construită și icoanele care o înfrumusețau. Aceeași interdependență este și în relațiile dintre zugravii de icoane și comanditari, care, deseori, aparțineau unor diverse pături sociale. Atunci când lipsesc autografele zugravilor, înscripțiile de donație ale comanditarilor clarifică mai multe lucruri, printre care anul creării și, uneori, statutul lor social.



Studiate și ca izvoare paleografice, inscripțiile de pe icoane deschid mai multe paranteze, printre care și proveniența comanditarilor. De obicei, textul comanditarului de la sate are întotdeauna o formulă ce se repetă în majoritatea cazurilor.

În calitate de formulă tradițională, de proveniență rurală, poate servi inscripția de pe icoana *Sfântul Ioan Botezătorul* din Biserica Adormirea Maicii Domnului, citată de Șt. Ciobanu, cu următorul conținut: „Această sfântă icoană este a lui Andrei și Toader, țăranii și soțiilor Caterina și Taisia din Căușenii Vechi, făcută pentru sănătatea și iertarea păcatelor lor (...) 1823, septembrie...”. Un model similar de inscripție se găsește și pe icoana *Maica Domnului Hodighitria* (biserica din satul Zastânca), care confirmă faptul că „acești icoani esti a robului lui Dumnezeu Ionufrie din strădania lui făcută la anu 1854 în 2 zile”.

De la caz la caz, textele inscripțiilor se repetă, schimbările ținând doar de anii când a fost executată icoana.

Inscripțiile făcute de oamenii ceva mai înstăriți au un caracter mai laconic și, chiar dacă textul este desfășurat, se caracterizează prin corectitudine gramaticală.

Elocvente, în acest sens, sunt icoanele din satul Balatino: *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*, dăruită de „logofătul Constantin Suruceanu, 1815”, și lucrarea cu aceeași temă, dar ferecată în argint și pietre scumpe, care conține numele donatorilor săi – „Dumitrașco Secară/ Mihai Bodareu, 1832”.

O inscripție la fel de scurtă se află și pe alte două icoane din satul Țîbîrica, donate bisericii de „Gherasim Mardari. Dvoreanin Nacu 1862”.

Pentru comanditarii de la mănăstiri însă, textul este mai desfășurat. Astfel, pe icoana *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*, comandată pentru Mănăstirea Curchi, inscripția ne arată că „această sfântă icoană a Născătoare de Dumnezeu făcătoare de minuni, care se află la sfânta Mănăstire Neamț a Înălțării din Moldova... a fost zugrăvită... cu stăruința starețului și arhimandritului Iona. 1803 anul”.

Aproape în toate cazurile existau înțelegeri orale sau scrise între zugravi și comanditari. Avem în vedere contractele în care se stipulau obligațiile și se aprobau modelele icoanelor sau ale picturilor care trebuiau executate.

Din păcate, acest tip de documente nu s-a păstrat în Basarabia, nici cele din secolul al XIX-lea, nici cele din veacurile precedente.

Putem doar să presupunem că zugravi ca Gherasim sau Iezichil, care au realizat lucrări de amploare la Cogălniceni și la Mănăstirea Căpriană, nu ar fi lucrat, în niciun caz, fără vreun suport juridic sau în lipsa unor modele de referință asupra cărora să fi căzut de acord împreună cu comanditarii.



Oricum, chiar dacă acești zugravi nu au avut acces la *Erminia picturii bizantine* a lui Dionisie din Furna, în mediile românești medievale au existat suficiente modele care, prin extindere, aveau șanse să fie prezente și în Basarabia, mai ales că ambii zugravi amintiți mai sus făceau parte din breasla mănăstirească și vedeau o bună cunoaștere a „codului” iconografic și a subiectelor religioase.

Fără vreo „erminie”, „tipic” sau „podlinnik”, niciun zugrav, fie el și talentat, nu ar fi reușit să integreze în catapeteasmă diverse icoane, de o excepțională măiestrie.

Chiar fără să cunoască numeroasele izvoare, zugravul basarabean a respectat felul „...cum trebuie așezate culorile, cum se aleg faptele de înfățișat, în ce fel și în ce loc anume din locașurile sfinte trebuie ele înfățișate...”¹

Cu toate acestea, icoana basarabeană din secolul al XIX-lea nu s-a dezvoltat și nici nu s-a constituit din neant, întrucât continuă tradițiile din secolele anterioare. Mai mult, iconografia autohtonă nu a putut evita influențele care s-au exercitat asupra icoanei ortodoxe la acea vreme.

Afirmația se referă, în primul rând, la circulația largă a icoanelor într-un amplu mediu cultural închis, cum a fost și a rămas ortodoxia. Faptul este demonstrat cu lux de amănunte de prezență, în cultura românească, a unor icoane athonite, ucrainene, sârbești și bulgare, care au exercitat o anumită influență, chiar și într-un cadru atât de miniatural cum a fost Basarabia.

Cercetătorii au demonstrat, cu timpul, că icoana basarabeană a avut multe tangențe cu cultura athonită, cu icoanele populare ucrainene. Dar, în ciuda prezenței masive a icoanelor rusești în această regiune, aproape că nu se observă interferențe și particularități comune cu aceasta din urmă.

Acest paradox cultural își are însă explicațiile sale, care depășesc cu mult limitele temporale ale fenomenului. Prea sofisticată și mult prea îndepărtată a rămas icoana rusă, cu cele opt secole de existență, în care s-au acumulat și promovat sute de subiecte iconografice, fiecare veac propunând modele și viziuni noi.

Nu este vorba doar de variații pe temele tradiționale – *Maica Domnului*, cu variantele sale din Kazan, Vladimir, Torjok, Korsun, Tolga și altele, ci de motive de tipul *Maica Domnului Bucurie Nesperată*, *Maica Domnului a mărăcinișului arzând* sau *Maica Domnului Tristețe Nemărginită*, care sunt doar unele dintre interpretările tematice ce nu se mai întâlnesc în alte regiuni ortodoxe.

Concomitent, mai cunoaștem și o altă latură a influențelor care au rezultat și din interferența domeniilor artei. Oricât ar părea de straniu, dar, între pictura icoanelor și gravura de carte religioasă, cu toate particulari-

¹ Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, 1979, p. 13.



tățile lor specifice, a existat în permanență o influență reciprocă, atestată în diverse timpuri în mod diferit.

Așa cum miniatura lui Gavriil Urik a influențat pictura icoanelor și arta manuscriselor pe durata câtorva secole, la fel grafica de carte a exercitat influențe asupra icoanelor din secolul al XIX-lea.

Factorul decisiv, în acest sens, s-a dovedit a fi multiplicarea imaginilor cu ajutorul tiparului, aceasta însemnând sute de exemplare identice, costuri reduse și o arie de răspândire mai mare.

Păstrând, în general, structura inițială a manuscriselor medievale, cu inițialele, foile de titlu, vinietele și frontispiciile lor, dar executate ca gravură pe lemn, aceste modele, după cum a fost demonstrat de Gh. Racoveanu, și-au extins influența și asupra icoanei, care se tipărea pe hârtie.

În consecință, xilogravura-icoană a devenit, pentru „zugravii de subțire“, un perfect model de lucru, de la care aceștia au preluat, inconștient, conturul linear, folosindu-l ca element suplimentar în pictura icoanelor.

Astfel, multe dintre icoanele basarabene au suportat aceste modificări, față de care nu a rămas indiferent nici zugravul de meserie și nici cel popular.

Chiar dacă nu ne-a propus să studiem, la moment, influența inversă, exercitată de icoană asupra xilogravurii, e necesar să subliniem că acest fenomen a existat, imprimând gravurii în lemn o particularitate distinctă.

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

Un rol important în dezvăluirea acestor aspecte se datorează și analizei comparative a icoanei basarabene cu icoana ucraineană, athonită, bulgară, poloneză și rusă din secolul al XIX-lea. Astfel, au putut fi evidențiate subtilitățile și particularitățile iconografice ale operelor autohtone sau numele unor zugravi ca Ioan Iavorschi, Iezechil sau Gherasim, care pot fi integrate în panorama istorică și culturală a Basarabiei din secolul al XIX-lea.

Au fost elucidate lacunele existente la acest capitol, conturând un tablou veridic al evoluției icoanei basarabene în raport cu alte genuri ale artei și dezvăluind particularitățile comune și distinctive ale icoanei din Basarabia în raport cu alte regiuni ale lumii ortodoxe.

Caracterul original al cercetărilor a fost determinat și de punerea în circuitul de valori europene a icoanei naționale care, în pofida circumstanțelor istorice, și-a păstrat originalitatea și calitățile artistice într-o perioadă de declin a artelor medievale.



Monografia reflectă scopul și importanța cercetărilor în domeniul iconografiei, prezentând specificul acestui gen al artei, interdependența *logosului* și a imaginii zugrăvite, aspectele legate de cele mai importante evenimente din istoria Basarabiei în secolul al XIX-lea și situația actuală în ceea ce privește studiul icoanei.

În afară de aceasta, este specificat rolul cercetătorilor în încercările de a stabili tipologia și categoriile icoanelor după imaginile reprezentate, conturând ierarhia și locul lor în istoria religiei ortodoxe.

În alt context, se menționează importanța dezvoltării, la periferiile icoanei mănăstirești, a icoanelor populare, aceste forme artistice existând în paralel pe tot parcursul secolului al XIX-lea.

Fundalul istoric este abordat mai desfășurat, prin analiza apariției primelor publicații ce reflectă, fie și mai mult informativ, istoria icoanei medievale din Moldova în general și din Basarabia în particular. „Tangentialitatea” este expusă mai detaliat, deoarece în toate publicațiile apărute până în anul 1940, obiectivele principale ale cercetărilor erau condiționate de interesul pentru monumentele de arhitectură, de istoricul lor și doar în treacăt erau amintite și icoanele.

Faptul acesta este caracteristic pentru lucrările Arhimandritului Gurie (*Istoria Novo-Nemețkogo Sveato-Voznesenskogo monastărea*, Chișinău, 1911), ale lui Ștefan Ciobanu, Nicolae Țâganco, Ștefan Berechet și Petre Constantinescu-Iași, publicate în anuarul *Comisiunea Monumentelor Istorice. Secția din Basarabia*, care a apărut în anii 1924, 1928 și 1931.

Mai pe larg, aceste aspecte sunt descrise de Paul Mihailovici în *Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia*, carte ce a văzut lumina tiparului la Chișinău în anul 1940.

De o valoare documentară incontestabilă este și descrierea obiectelor care se păstrau în Muzeul Societății Istorico-Arheologice bisericești basarabene din Chișinău (1923), redenumite și completate în anul 1925. Anume aici, printre obiectele prezentate, se amintește pentru prima oară în Basarabia de existența icoanei-stampe *Sfântul Gheorghe*, realizată în xilogravură, și care a marcat dezvoltarea icoanei zugrăvite pe întreg parcursul secolului al XIX-lea.

O altă sursă a cercetărilor se bazează pe informațiile culese de muzeografi în timpul deplasărilor pe teren în anii 1985-1987, când, în conformitate cu ordinul Ministerului Culturii al RSSM nr. 441 „Despre inventarierea obiectelor vechi și de artă, care se află în posesia organizațiilor religioase”, au fost inventariate opere din mai multe biserici, care funcționau sau erau închise la acea vreme. Cu toate acestea, măsurile întreprinse nu urmăreau cercetarea operelor inventariate. Interesul subit al organelor sovietice față de moștenirea culturală era dictat, după cum stipulează di-



rectivele Consiliului de Miniștri al URSS din 12 noiembrie 1979 și din 14 octombrie 1985, de furtul masiv al podoabelor de cult, inclusiv al icoanelor, care erau mai apoi vândute clandestin în străinătate.

Cel mai important moment care a servit, în cele din urmă, drept reper al prezentei teze, a fost însă constituirea, în anul 1968, a Fondului de Artă Medievală de pe lângă Muzeul de Stat de Arte Plastice al RSSM, înființat și administrat mai mulți ani de cunoscutul istoric de artă Kir Rodnin.

Și în acest caz, organele sovietice urmăreau alte scopuri, care excludeau studierea și promovarea moștenirii artistice din ținut.

Anume în timpul deplasărilor organizate pentru completarea fondului, au fost descoperite numeroase opere create de talentații zugravi populari, printre aceștia fiind și cei mai înzestrați zugravi mănăstirești, precum Ioan Iavorschi, călugărul Iezechil, Constantin și Mardare, Gherasim și Ștefan, Ioasaf de la Mănăstirea Noul Neamț ș.a.m.d.

Valoarea acestei colecții adunate de K. Rodnin rămâne până azi neprețuită, constituind tezaurul de aur al picturii moldovenești medievale din secolele XVI-XIX.

Informațiile culese și operele amintite în relatările și dărilor de seamă ale muzeografilor din deceniile al optulea și al nouălea ale secolului al XX-lea conturează distinct tabloul general al tendințelor principale în dezvoltarea icoanei basarabene din perioada respectivă. În același timp, analiza surselor citate reflectă situația critică în care s-a aflat patrimoniul mobil al bisericilor, majoritatea operelor fiind atribuite secolului al XX-lea, urmate de icoane din secolul al XIX-lea, dar aproape fără nicio pictură din secolele precedente.

Aspectele și problemele datării, interferențele dintre arhitectura bisericilor și relațiile dintre zugravi și comanditari pun în evidență realități culturale ce țin de interdependența dintre biserica construită, icoanele ce o înfrumusețau și gradul de implicare a zugravilor și comanditarilor în crearea operelor de artă iconografică.

Abordarea acestor probleme ne pare destul de importantă, deoarece ne permite să datăm, chiar dacă aproximativ, icoanele sau să clarificăm implicarea diverselor clase sociale în susținerea și în promovarea credinței prin intermediul locașurilor de cult și prin împodobirea acestora cu icoane.

Or lipsa unor documente din perioada sovietică referitor la numărul bisericilor, închise sau funcționale, ne face să apelăm la unele informații indirecte, care țin de deciziile Ministerului Culturii din RSSM din acea vreme.



Una dintre aceste surse a fost ordinul nr. 441 din 11 decembrie 1985 „Despre inventarierea obiectelor vechi și de artă, care se află în folosința organizațiilor religioase”, prin care se confirmă existența, în cele 28 de raioane ale republicii, a 129 de biserici de lemn și din piatră.

O altă informație ține de următorul ordin, din 11 octombrie 1988, „Despre inventarierea obiectelor vechi aflate în bisericile închise”, fără a se specifica însă localitățile în care ar fi existat aceste biserici, fapt care denotă că acestea din urmă nu erau în evidența ministerului de resort.

Concomitent, într-un timp foarte scurt, de la începutul anilor 1990 se constată că, din cele 32 de edificii de lemn construite în secolele XVIII-XIX, trei, datând din secolul al XVIII-lea, erau pe cale de dispariție (din satul Braicău, Dondușeni, din satul Hoginești, Călărași, și din satul Larga Veche, Cahul), iar paisprezece au fost demolate sau arse după anul 1985. Printre acestea figurau și cele mai vechi și mai importante monumente de arhitectură ecleziastică, cum ar fi bisericile din lemn din satul Petrușeni (1702, Râșcani), arsă în 1992, și din satul Rotunda (secolele XVII-XVIII, Edineț), dar și alte edificii de cult.

Evident, pentru noi, documentele din perioada acestor deplasări și descrierea obiectelor inventariate, întregite de colecțiile Fondului de Artă Medievală al Muzeului Național de Arte Plastice din Chișinău, constituie unul dintre obiectivele principale ale cercetării. Pe de o parte, informațiile fixează datele despre icoanele inventariate, iar pe de altă parte, ne oferă posibilitatea să urmărim care dintre aceste opere au fost mai apoi selectate și depozitate în fondurile muzeale. Începând cu cercetarea celor mai timpurii acte perfectate în timpul expedițiilor, ne convingem că starea icoanelor și locurile unde erau depozitate erau extrem de deplorabile.

Elocventă este starea în care se aflau și bisericile de la Mănăstirea Căpriana, conform datelor din actele perfectate în anii 1966, 1969 și 1986. Astfel, din vechiul iconostas al Bisericii Adormirea Maicii Domnului, construită de Petru Rareș (1545), s-au păstrat doar două tâmples din secolul al XVIII-lea și patru medalioane, cu chipurile evangheliștilor de pe ușile împărătești, datate cu secolul al XIX-lea. Toate obiectele găsite au fost supuse lucrărilor de restaurare a picturii și de consolidare a lemnului.

În cealaltă biserică, cu hramul Sfântul Nicolae (1840), au fost găsite icoane din catapeteasma pictată în anii 1840-1841 de călugărul Iezechil. Și în acest caz însă, numărul lor nu este complet și pe baza lor nu se poate reconstitui integral componența iconostasului.

În timpul deplasărilor din anul 1986, muzeografii au descoperit, în Biserica Sfântul Gheorghe (1903) a mănăstirii, doar șase icoane, două dintre care – *Buna Vestire* și *Savaot* – au aparținut iconostasului pictat la începutul secolului al XX-lea.



În lucrare sunt analizate detaliat și alte acte perfectate în timpul expedițiilor pe teren, efectuate în diverse zone ale Moldovei, inclusiv în localități din nordul, centrul și sudul țării.

Importanța acestor documente semnificative se revelează și în cazul operelor lui Ioan Iavorschi. În anul 1966, muzeografi descoperă primele icoane semnate de acest zugrav în satul Horodiște (Ungheni), într-o biserică de piatră construită în 1895. Icoanele poartă semnătura autorului și anul când au fost zugrăvite – 1813. Luând în considerație faptul că în Horodiște a existat și o biserică de lemn construită în 1795, e firesc să presupunem că aceste două icoane – *Iisus Hristos Pantocrator* și *Maica Domnului Hodighitria* – au aparținut vechii biserici, fiind mutate apoi în cea de piatră, după terminarea lucrărilor de finisare. Cunoscând anul construcției bisericii și suprapunând aceste date cu informațiile culese din inscripțiile de pe icoane, aflăm cu mai multă certitudine cărei biserici au aparținut aceste opere.

Un alt caz, care oferă și o altă soluție pentru atribuirea și datarea acestui tip de lucrări, este cel al icoanelor din biserica de piatră Nașterea Maicii Domnului din satul Țareuca (Edineț, 1915). Icoanele *Sfânta Varvara cu scene din viață* și *Adormirea Maicii Domnului* au caracteristicile unor icoane populare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și, după toate probabilitățile, au aparținut altei biserici, despre care nu se pomeneste în izvoarele timpului.

Există mai multe exemple similare, dar cele mai interesante se referă la istoria descoperirii operelor care conțin și unele informații despre autorii lor. Din acest punct de vedere, un deosebit interes a suscitat Biserica Sfântul Dumitru din satul Cogâlniceni (Orhei), construită din piatră în anul 1842 și care a fost vizitată de colaboratorii muzeului de mai multe ori, în anii 1970, 1980 și 1987.

De această localitate este legată activitatea celor mai talentați pictori de icoană basarabeană din secolul al XIX-lea – zugravul Gherasim și sculptorul Ștefan –, care au realizat, în anul 1808, tetrapodul și iconostasul pentru biserica de lemn, dispărut la momentul expedițiilor efectuate de muzeografi.

Maniera stilistică a picturii și a reliefului sculptat ne permit să identificăm icoanele create de acești doi maeștri, diferite de cele găsite în biserica din Cogâlniceni, deoarece autograful este prezent în colțul din stânga jos al icoanei împărătești *Iisus Hristos* (pictată de Gherasim), pe când cel al lui Ștefan este scobit în lemn pe partea dorsală a ușii diaconicești cu chipul Arhidiaconului Ștefan.

În rezultatul primei deplasări, au fost colectate două icoane – *Sfânta Varvara cu scene din viață*, *Învierea lui Hristos* –, dar și *Tetrapodul*, sculp-



tat și pictat cu scenele *Învierea lui Lazăr*, *Ungerea Domului*, *Cina cea de taină* și *Vindecarea celui slab de minte*. Icoanele menționate mai sus diferă de pictura *Tetrapodului*, operă a lui Gherasim și Ștefan, care au pictat în 1808 iconostasul și icoanele pentru acesta, destinate bisericii de lemn Sfântul Mihail, dar transferate mai apoi în noua biserică de piatră.

Expediția din anul 1980 a prilejuit descoperirea a încă șaisprezece icoane, executate de acești maeștri pentru registrele iconostasului, iar în ultima expediție – cea din 1987 –, a fost găsită și crucea pictată din vârful catapetesmei, care întregeste tabloul compozițional și valoarea artistică a operelor create de Gherasim și Ștefan pentru biserică din Cogâlniceni.

Din aceeași perioadă sunt încă trei icoane pictate de Gherasim pentru biserică din satul Ghermănești (Telenești) și care au fost datate de muzeografi cu anul 1790, când a fost terminată construcția bisericii. De fapt, ținând cont de gama coloristică diferită în raport cu cea a lucrărilor din Cogâlniceni și de nivelul profesional a executării, e firesc să presupunem că *Apostolii Luca și Iacov*, *Soborul Îngerilor* și *Sfântul Ierarh Nicolae*, cu tendințe apropiate de pictura laică, au fost realizate până la 1808 și, prin urmare, sunt mai timpurii decât cele din Cogâlniceni.

Importanța corelării timpului în care a fost construită biserică cu perioada căreia aparțin icoanele din interior este evidentă și în cazul icoanelor populare din biserică de lemn Sfântul Gheorghe din satul Orac (Cahul), construită în anul 1880.

Icoana *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*, potrivit informațiilor oferite de K. Rodnin, care a studiat-o, a fost pictată de Mihail Leontovici în 1806, iar cealaltă lucrare – *Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron* – poartă autograful aceluiași zugrav și anul când acesta a zugrăvit-o: 1803. Întrucât biserică din Orac a fost construită mult mai târziu decât au apărut icoanele, e lesne să conchidem că ambele opere au fost pictate pentru o biserică mai veche.

În general, fenomenul acesta reflectă îndeaproape legăturile dintre biserică și icoană, permițând, de cele mai multe ori, în lipsa datelor scrise, o atribuire mai exactă a operelor.

În lucrare sunt cercetate, sub alt aspect, sursele și informațiile referitor la catapetesme, care, prin structura lor unitară, constituiau cele mai valoroase opere din interioarele bisericilor.

De regulă, iconostasele sunt diferite și se deosebesc prin numărul registrelor, care pot avea de la trei până la șapte rânduri de icoane. Printre cele mai valoroase catapetesme din Basarabia, alcătuite din trei brâie cu icoane, Ștefan Berechet și Ștefan Ciobanu le consideră pe cele din bisericile Buna Vestire și Sfântul Ilie din Chișinău.



O altă sursă referitoare la iconostasele bisericilor moldovenești o constituie informațiile muzeografilor culese în anii 1966-1987.

Am putea menționa aici iconostasul din Biserica Sfântul Gheorghe din satul Ciuciulea (1830), cu șapte registre de icoane, cel de la Catedrala Sfântul Nicolae din Bălți (1790), unicul care s-a mai păstrat până azi în forma sa originală.

Un aspect important al tematicii abordate îl constituie relațiile dintre categoriile de zugravi și comanditarii de icoane, care formau păturile sociale principale în Basarabia din secolul al XIX-lea. Pe parcursul acestui veac, apar trei categorii de iconari, fiecare dintre aceștia având propriii săi comanditari.

În primul rând, este vorba de zugravul de la țară, care a fost, judecând după numărul mare de opere, cel mai prolific în acele timpuri, situația fiind condiționată și de numărul impunător al bisericilor de lemn de prin sate, unde icoana populară a acoperit integral necesitățile publicului respectiv.

Inscripțiile donatorilor de pe icoanele populare demonstrează că majoritatea zugravilor făcea parte din același mediu rural, deopotrivă cu executanții operelor.

O altă categorie de icoane se datorează creației zugravilor din mănăstiri, fie ei autodidacți sau școliți în atelierele de zugrăvit din Moldova de peste Prut.

Despre acești zugravi știm că cei mai mulți aveau ranguri ierarhice bisericești, cum ar fi „iereu”, „schimonah” sau „ieromonah”, principalii comanditari fiind mănăstirile, după cum o demonstrează cazul lui Iezechiel de la Căpriană ori al lui Ioasaf de la Noul Neamț.

Alți meșteri, cum au fost zugravul Gherasim și sculptorul Ștefan, care făceau parte din aceeași breaslă a zugravilor mănăstirești, pictau icoane și pentru comunele mai bogate, fapt demonstrat de activitatea desfășurată de aceștia la Cogâlniceni și la Ghermănești. Cu toate acestea, având în vedere pierderea masivă a averilor mănăstirești în perioada sovietică, nu putem exclude faptul că și ultimii doi au aparținut aceleiași ambianțe eclesiastice.

Oricum, comanditarii zugravilor mănăstirești făceau parte dintr-o pătură socială mai avansată, numele donatorilor fiind însoțit de titlurile „logofăt” sau „dvoreanin”.

O a treia categorie de zugravi implicați în zugrăvitul icoanelor, dar și al picturilor murale din biserici o constituie artiștii plastici profesioniști, cum ar fi V. Aleksandrov, P. Piskariov, P. Șilingovschi, P. Maleavin ș.a., care au restrâns, către sfârșitul secolului al XIX-lea, câmpul de activitate al zugravilor populari și al celor mănăstirești. Comanditarii acestora sunt mănăstirile și bisericile orășenești, care se conformează gusturilor și ce-



rințelor culturii din metropolele rusești, cum ar fi Sankt-Petersburgul sau Odesa acelor timpuri.

Situația respectivă confirmă faptul că la hotarul secolelor XIX-XX are loc declinul icoanei basarabene medievale și începe perioada modernă, în care artiștii profesioniști îmbrățișează o dublă ipostază – de artiști laici și de zugravi de tablouri religioase. Profesioniștii vor domina întreaga epocă interbelică a artei iconografice din Basarabia.

Interferențele laice dintre icoana populară și cea mănăstirească sunt determinate, în general, de dezvoltarea și de evoluția principalelor forme ale artei medievale – catapeteasma și icoana –, în contextul artei basarabene din secolul al XIX-lea, unde se întrezăresc distinct trăsăturile caracteristice declinului și sunt puse temeliiile artei moderne. Or acest proces, în perioada menționată, a decurs în paralel, evoluția icoanei fiind direcționată concomitent și de continuarea tradițiilor artei medievale din secolul al XVIII-lea.

În acest sens, se propun pentru discuție trei mari compartimente, ce se referă la trei categorii distincte de iconari și la mediile care i-au stimulat și i-au promovat.

Primul și cel mai important domeniu are în centru noțiunea de icoană populară, ai cărei autori, pe parcursul secolelor, au obținut mai multe calificative: amatori, artiști naivi, meșteri populari, neoprimitivi ș.a.m.d. Caracteristic pentru acești zugravi și pentru operele lor rămâne faptul că toți ei, fără nicio excepție, au activat în mediul rural. Cele spuse sunt confirmate direct și de existența în Basarabia din secolul al XIX-lea a unui număr impunător de biserici de lemn, înfrumusețate în interior cu icoane create de zugravi populari, în marea lor parte anonimi. Cele circa șapte sute de biserici de lemn, atestate în anul 1812, se aflau în mediul rural și, fără îndoială, erau decorate cu opere ale meșterilor populari. Situația rămânea neschimbată și în cazul în care, în locul edificiului de lemn, se construia o biserică de piatră, deoarece podoabele bisericesti din vechea construcție se transferau în cea nouă, acest fenomen fiind mai caracteristic pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Pentru noi, icoanele populare, chiar dacă acestea erau obiecte de cult cu o finalitate primordial religioasă, cea de ilustrare a textelor biblice, prezintă interes și sub aspect artistic, având multe trăsături comune cu sculptura populară și cu folclorul.

Prin imagini și scene religioase, zugravii de icoane reflectă, în lucrările lor, o viziune rustică. Trăind și activând în acest mediu, aceștia au reflectat în imagini figurative și prin numeroase detalii, elemente caracteristice epocii, peisajului, într-o manieră predominant narativă.



Icoana populară pe teritoriul pruto-nistrean își are originea încă în secolele XVII-XVIII, printre cele mai vechi lucrări fiind *Buna Vestire* apocrifă din satul Târnova, icoanele perechi din Petrușeni și cele două tâmpile de catapeteasmă de la Mănăstirea Căpriană, toate descoperite în secolul al XIX-lea. Deosebirea dintre acest secol și secolele anterioare o constituie faptul că, în această epocă, zugravii populari își semnav lucrările. Datorită autografelor, aflăm despre existența lui Mihail Leontovici din Orac, care pictează în 1803 icoana *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*, iar în 1806 – excelenta icoană *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*, tradiția fiind urmată de Ioan Dămășcanu din Vorniceni (1812), de zugravul Zabolotnâi din satul Ocnița Veche (1829) etc.

Majoritatea icoanelor sunt totuși lipsite de autografele zugravilor populari, uneori fiind completate de textele donatorilor, întâlnite adeseori pe operele respective. Inscripțiile comanditarilor de pe marginile icoanelor populare îi menționează direct pe cei care au susținut această artă.

Icoanele *Visul lui Iacov* sau *Bunul Păstor* din satul Tabani, pictate în anul 1822, îi au în calitate de comanditari și donatori pe „robu lui Dumnezeu Ioan Dascăl și soția sa Maria” și, respectiv, pe „Chirăuți cu Eftimia” – țărani din Tabani sau din localitățile apropiate.

O altă categorie de autori de icoane o constituie zugravii de meserie sau cei de la mănăstiri, în privința cărora există mai multe semne de întrebare. În lipsa unor informații scrise despre existența unor ateliere mănăstirești de zugravi în Basarabia, se poate doar presupune că apariția lor s-ar fi produs pe două căi: fie că au făcut școala de zugrăvit în mănăstirile Moldovei de peste Prut, fie că și-au dezvoltat măiestria parcurgând drumul de la zugrav popular la imitarea modelelor de pictură existente în acele timpuri. Un exemplu elocvent, în acest sens, este călugărul Ioasaf de la Mănăstirea Noul Neamț din Chițcani, a cărui biografie a fost relatată amănunțit de P. Mihailovici în paginile *Luminătorului*.

Situația zugravilor de meserie este totuși diferită de cea a zugravilor populari, care au promovat subiecte cu rădăcini folclorice, preluate din basmele și din legendele autohtone, atât de caracteristice pentru icoana populară.

Cei mai cunoscuți zugravi de meserie din Basarabia secolului al XIX-lea – Ioan Iavorschi, Iezechil, Gherasim și Ștefan – au fost mult mai apropiați de modelele și de icoanele acceptate de canoanele bisericești. Doar talentul și vocația le-a sugerat modificările necesare în vederea interpretării originale a compozițiilor din scenele zugrăvite. Anume în icoanele lor se întrezăresc, mai accentuat, influențele stilistice occidentale, utilizarea clarobscurului în redarea formei și a volumului, lucru care aproape că nu se observă în lucrările meșterilor populari.



Și în acest context, se urmărește totuși specificul tradițional al artei medievale, puține dintre opere purtând semnătura zugravului. Din aceste considerente, în cartea de față se analizează mai amănunțit lucrările care poartă, în mod cert, amprenta distinctă a autorului.

Devine, astfel, evidentă valoarea incontestabilă a iconostaselor create de zugravul Gherasim și de sculptorul Ștefan pentru bisericile din satele Cogâlniceni (Orhei) și Ghermănești (Telenești) la începutul secolului al XIX-lea. Relieful ajurat, dar mai ales pictura icoanelor din aceste catapetesme sunt, fără îndoială, semnele distinctive ale celor mai performante opere de artă basarabeană din acele timpuri.

Aceși valoare și măiestrie artistică o denotă și puținele icoane semnate de călugărul Ioan Iavorschi pentru biserica din Horodiște – *Hristos Pantocrator pe tron, Maica Domnului cu Pruncul pe tron* (1813) –, dar și cele trei lucrări pentru biserica din Ivancea, pictate în anii 1826-1827. Limitele temporale care despart lucrările din aceste localități ne permit să urmărim evoluția zugravului, să constatăm un alt nivel al măiestriei artistice, dar și abundența decorului aurit al detaliilor, care constituie jocul decorativ al formelor, executate în ipsos reliefat.

O tendință comună, cu origini în secolele anterioare, care atestă influența picturii laice și care este specifică pentru majoritatea icoanelor create de zugravii de meserie în prima jumătate a secolului al XIX-lea, este utilizarea clarobscurului în pictură, care permite, prin intermediul luminii și al umbrei, să fie redat volumul, forma imaginii, lipsind pictura de rigiditatea ascetică tradițională.

Astfel arată partea dreaptă a porților împărătești cu scena *Bunei Vestiri* din satul Baimaclia, operă a zugravilor Constantin și Mardare (1812), dar și lucrarea *Sfântul Nicolae* din satul Ocnița Veche, semnată de Zabolotnâi (1829). Acest șir de icoane poate fi continuat de mai multe opere din bisericile satelor Nimoreni, Vorniceni, Tabani, Climăuți etc., expuse în interioarele edificiilor alături de icoanele populare. Un fenomen și o tendință aparține în arta icoanei basarabene din aceste timpuri se datorează circulației intense a icoanelor create în mediul altor școli de pictură din diferite regiuni ortodoxe.

Pe parcursul Evului Mediu, atestăm legături culturale intense între centrele mănăstirești de la Athos și mănăstirile din Moldova, legături care care au continuat și în secolul al XIX-lea. Datorită acestor relații, în Basarabia au fost descoperite icoane create la mănăstirile grecești, depistându-se, totodată, și unele influențe ce au marcat modelele autohtone.

Drept exemplu, în acest sens, pot servi icoana *Maica Domnului cu Pruncul Iisus*, pictată la Athos în 1854, icoana-sinaxar din satul Dolna



și mai multe opere influențate de arta greacă, găsite în satele Boroseni, Copăcenii, Țareuca ș.a.

Toate acestea confirmă apropierea distinctă a artei grecești tardive de icoana basarabească din secolul al XIX-lea și distanțarea ei de icoana rusă, deși ultima a fost suficient de răspândită în mediul autohton. În același capitol, autorul lucrării de față compară iconografia rusă cu cea basarabească și analizează structura compozițională și suportul literar al icoanelor rusești din această vreme, menționând prezența masivă a acestora, dar și temele care au fost foarte puțin cunoscute în icoanele din regiunile creștine ale Sud-Estului european.

În acest sens, se face trimitere la colecția Muzeului Național de Istorie a Moldovei, care întrunește opere cu subiecte precum *Sfânta Fecioară a mărăcinișului arzând*, *Maica Domnului Bucuria Tuturor Îndureraților sau Maica Domnului Tristețe fără Margini*, create în secolul al XIX-lea. Dintre toate scenele iconografice rusești, doar una – *Arhanghelul Mihail al Apocalipsei* – se întâlnește în mediul artei medievale românești, figurând în *Apostolul* lui Anastasie Crimca (1610).

Nivelul artistic înalt al icoanelor ruse din secolul al XIX-lea a servit drept îndrumar și pentru zugravii de la mănăstirile basarabene, de exemplu, pentru călugărul Ioasaf de la Mănăstirea Noul Neamț. Dar această influență nu a determinat substanțial dezvoltarea icoanei basarabene nici în secolul al XIX-lea, nici anterior, fapt care este demonstrat de subiectele specifice ale artei ruse care nu se întâlnesc în icoana românească. În acest sens, mai multe trăsături comune sunt de găsit între icoanele din arealul țărilor balcanice, cum ar fi Bulgaria, Serbia, și cele basarabene, create în această perioadă.

În capitolul consacrat relației dintre icoana populară și cea mănăstirească, găsim și o pagină biografică unică, consacrată zugravului Ioasaf de la Mănăstirea Noul Neamț, a cărui activitate s-a desfășurat de la sfârșitul secolului al XIX-lea până în anii '30 ai secolului al XX-lea.

Generalizând, conchidem că secolul al XIX-lea a propus în iconografia ortodoxă un nou sistem de valori care, devenind tradiționale, s-au dezvoltat în albia a trei tendințe principale, toate având ca finalitate renovarea esențială a artei creștine. Odată transformată, aceasta marchează și declinul general al artei medievale târzii.

Prima tendință s-a manifestat prin folosirea unor noi mijloace și procedee artistice care au propus o nouă tratare a formei: aplicarea reliefului sculptural pictat (la I. Iavorschi, Constantin și Mardare, Gherasim și Iezechiel) și redarea volumului cu ajutorul clarobscurului, care reprezintă, în general, una dintre particularitățile distincte ale picturii laice.



O altă tendință este determinată de influențele xilogravurii, prezente atât în icoanele zugravilor de meserie, cât și în cele ale zugravilor populari, unde gradul de imitație este mult mai înalt.

Ultima tendință care încununează procesul de evoluție a icoanei, dar și declinul acesteia, este legată nemijlocit de apariția învățământului artistic în Basarabia (Școala serală de desen a lui Terinte Zubcu, 1887), urmată de implicarea pictorilor P. Piskariov, P. Șilingovschi și a altora în arta religioasă, operele acestora constituind un subiect aparte și având puține laturi comune cu lucrările zugravilor de la mănăstiri sau ale celor populari.

Interferențele dintre icoană și gravura în lemn este o altă problemă de istorie a artei naționale, care trebuie abordată pentru a elucida legăturile dintre domeniile artelor medievale, urmărind reperele și punctele de tangență de la un secol la altul.

Capitolul ce vizează aceste particularități pune în discuție un areal temporal mai extins, deoarece interferențele acestea s-au manifestat în contextul artei din secolele XVII-XVIII, dar s-au conturat mai distinct în ultima epocă a Evului Mediu târziu, adică în secolul al XIX-lea.

Rămânând genuri cu un specific tehnologic aparte și cu procedee plastice proprii, gravura în lemn și icoana au beneficiat, fiecare în felul său, de particularitățile împrumutate de la un gen sau altul.

Reperetele enunțate ne oferă posibilitatea să reflectăm, sub aspect istoric, și calea parcursă de formele grafice ale artei marcate de existența miniaturii, înlocuită ulterior cu laviul și cu gravura în lemn, itinerar ce culminează cu apariția icoanei-stampe, care încheie evoluția genului dat.

Reflectarea acestor probleme sub aspectul influențelor stilistice și iconografice ale xilogravurii și icoanei medievale a fost motivată de evoluția paralelă a ambelor domenii pe parcursul întregii lor existențe.

În acest sens, de o valoare indiscutabilă și de un real folos au fost cercetările asupra xilogravurii efectuate de N. Iorga, G. Popescu-Vâlcea, G. Ștrempel, M. Tomescu, D. Simionescu etc., care înglobează mai multe referințe ce țin de istoria scrisului și tiparului, a paleografiei și analizei surselor paleografice, dar acordă mai puțină atenție valorii artistice a gravurii în lemn, ca ilustrație de carte și ca element definitoriu al designului.

Ținând cont de scopurile propuse, în capitol se reflectă succint evoluția cărții din Moldova medievală și utilizarea xilogravurii în calitate de material ilustrativ, începând cu *Cazania* (*Carte rumânească de învățătură*), scrisă de Mitropolitul Varlaam și tipărită la Mănăstirea Trei Ierarhi din Iași în 1643. Cu excepția vinietelor și a frontispiciilor, textul *Cazaniei* include și o gravură – *Sfânta Paraschiva cu scene din viață* –, care va fi reluată în următoarele secole în compoziția icoanelor.



Prin urmare, în carte este reflectată dezvoltarea xilogravurii românești pe parcursul secolelor XVII-XVIII, ținând cont de faptul că aspectele artistice ale gravurii în lemn din tipăriturile timpului au fost studiate insuficient, iar aportul lor în evoluția stampei din secolul al XIX-lea a fost unul hotărâtor.

În afară de influențele de la început ale gravurilor ucraineni, o pagină aparte este dedicată și lui Mihail Strilbițchi (1703-1805/1807), care-și începe activitatea la Iași în anul 1750, încununată de fondarea tipografiei de la Dubăsari și Movilău (1792-1776), după care tipograful se reîntoarce la Iași în 1800.

Cu toate acestea, întâietatea, în secolul al XIX-lea, aparține icoanei-stampe, tipărită în zeci de exemplare pe hârtie și accesibilă celor mai diverse pături sociale. Spre deosebire de icoana zugrăvită, icoana-stampă este tirajată și deci cea mai răspândită în Basarabia.

În acest sens, un rol decisiv l-a jucat tipografia de la Mănăstirea Neamț, unde au activat cei mai înzestrați gravori ai timpului – Simeon, Ghervasie, Teodosie și Damian –, autori ai mai multor modele de astfel de lucrări. Faptul sus-amintit s-a răsfrânt inevitabil asupra picturii de icoane, în care, în această perioadă de timp, predomină linia dură a conturului, pe când coloritului îi revenea un rol secundar, accentuându-se maniera stilistică specifică graficii.

Un alt aspect al acestor influențe ține de utilizarea ornamentelor în icoane, preluate din grafica de carte, și care se disting prin particularități specifice unor stiluri ale artei occidentale. Către începutul secolului al XIX-lea, de exemplu, ancadramentul renascentist al foilor de titlu și ornamentul geometric este înlocuit de ornamentația vegetală de factură barocă.

Despre aceste fenomene artistice și despre consecințele lor vorbesc, în special, P. Constantinescu-Iași, P. Mihailovici, Șt. Ciobanu ș.a., constatând numărul impunător de cărți românești aflate în bisericile și în mănăstirile basarabene în timpul dominației ruse.

Pentru o mai profundă înțelegere a interferențelor artistice între gravura de carte și icoană, în capitolul respectiv se efectuează o analiză succintă a gravurii de carte din Bulgaria, din Ucraina și din Polonia, urmărind mai ales particularitățile tehnice, atât de diverse în arealul menționat mai sus.

Un real aport în conceperea și în structurarea prezentului compartiment l-a avut studierea unei publicații a lui Gheorghe Racoveanu, *Gravura în lemn la mănăstirea Neamțul*, editată la București în 1940 de *Fundația Regală pentru Literatură și Artă*. Raritatea, dar și importanța monografiei este dată chiar de foaia de titlu, unde se precizează că a fost tipărită în



număr de 26 de exemplare și conține, pe lângă cele 44 de pagini, 160 de gravuri originale.

Gh. Racoveanu este acela care atenționează asupra faptului că, în procesul de cercetare, la Mănăstirea Neamț, a descoperit circa nouă sute de clișee de lemn, dintre care aproape cinci sute sunt icoane.

Acest fapt este important pentru noi, deoarece constituie unica sursă de informare cu privire la icoanele-stampă din Moldova medievală.

Analizând subiectele utilizate de gravori în tiparul acestor icoane, observăm că aceștia acordă prioritate următoarelor motive: *Maica Domnului*, *Adormirea Maicii Domnului*, *Înălțarea Domnului* etc.

De gravurile obișnuite, care se utilizau în ilustrarea cărților, icoanele-stampe se deosebeau prin dimensiunile mai mari ale foilor, care variaua între 298 și 370 de milimetri.

Pentru o abordare concretă a subiectului, în capitol se efectuează analiza comparativă stilistică a modelelor de gravură-stampă și de icoană, analiză ce cuprinde atât subiectele, cât și procedeele plastice utilizate. Pe de o parte, se indică operele basarabene, iar alăturat – xilogravurile de la Mănăstirea Neamț, reproduse în cartea cercetătorului Gh. Racoveanu.

Comparând, de exemplu, icoana *Iisus Hristos și Samariteanca* cu stampele respective de la Mănăstirea Neamț, ne convingem că, exceptând schimbarea formatului compozițional (icoana este orientată pe verticală, iar gravura – pe orizontală), compoziția xilogravurii este imitată integral.

Aceleași coincidențe se observă și în cazul motivelor *Maica Domnului Îndurătoarea* și *Maica Domnului Hodighitria*, prezente și în icoanele din Muzeul Național de Arte Plastice din Chișinău (nr. cat. 1572/18275 și 1490/17927), cu specificarea că xilogravura își păstrează calitățile sale lineare, estompând ornamentul alb de pe fundalul întunecat.

Asemenea concordanțe se observă și în subiectele *Deisis*, *Sfânta Muceniță Varvara* și în icoanele respective din Basarabia, descoperite în satele Tabani, Bârnova, Năpădeni și altele.

Aceste paralele ne permit să concretizăm în ce măsură a fost influențată gravura de carte de icoana propriu-zisă și în ce mod elementele-cadru au determinat apariția unor particularități distinctive sau comune pentru ambele genuri.

Menționând acest fapt, avem în vedere constatarea că interferențele dintre domenii nu s-au reflectat doar asupra structurilor compoziționale, dar și asupra elementelor ornamentale, modelele respective figurând în creația mai multor zugravi basarabeni anonimi sau cunoscuți.

Vorbind despre interferențele stilistice dintre gravura de lemn și icoană, precizăm că ar fi prea simplu să le calificăm drept simple imitații sau copii. Având particularități deosebite, cum ar fi procedeele tehnice sau



plastice, materialele utilizate în calitate de suporturi, destinația diferită a operelor, nu putem totuși ignora aspectele comune și distinctive ale speciilor din arta religioasă a secolului al XIX-lea.

Acestea sunt principalele concluzii care vizează dezvoltarea icoanei basarabene pe durata unui secol, epoca poate cea mai bogată în opere artistice, dar și cea care a încheiat Evul Mediu târziu de la noi.

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

Astfel, savanți din Rusia, Franța, Germania, Bulgaria, Serbia, Grecia și România au manifestat un interes deosebit pentru studierea izvoarelor iconografice, sursa primă în ceea ce privește evoluția icoanei, stabilind legătura dintre *logosul* biblic și imaginile reprezentate în acest gen de opere plastice.

În perioada postbelică din RSSM, pe parcursul a circa cinci decenii, icoana, ca și arta medievală în general, a fost scoasă din circuitul valorilor culturale, devenind un domeniu interzis și închis pentru publicații sau pentru expoziții. Închiderea lăcașelor de cult și distrugerea masivă a icoanelor în aceste timpuri au determinat apariția unor lacune serioase în cunoașterea celor mai reprezentative opere de artă medievală, pierderile fiind irecuperabile.

Chiar și constituirea Fondului de Artă Medievală de pe lângă Muzeul de Stat de Arte Plastice al RSSM, în 1968, care, pe parcursul mai multor ani, a fost inaccesibil, nu poate completa astăzi decât o parte infimă a cunoștințelor noastre privind evoluția icoanei în spațiul pruto-nistean.

Faptul acesta este cu atât mai regretabil, cu cât studierea și cercetarea icoanei în prima jumătate a secolului al XX-lea a fost un compartiment prestigios pentru mai multe țări din arealul creștin-ortodox, precum România, Bulgaria, Serbia, Rusia, unde au apărut numeroase publicații la această temă.

Colecțiile muzeale din Republica Moldova, care au servit drept reper pentru prezenta lucrare, nu reflectă plenar evoluția icoanei basarabene pe parcursul mai multor secole. Au fost descoperite icoane din secolele XVI-XVIII care poartă amprenta școlilor iconografice athonită, ucraineană sau polonă, cu evidente influențe occidentale, dar care nu întrunesc în totalitate particularitățile stilistice specifice epocii. Aceste opere, descrise în lucrarea de față, servesc drept fundal pentru icoana basarabeană din secolul al XIX-lea, moștenirea cea mai prețioasă a patrimoniului național.



Un secol de dezvoltare a icoanei basarabene într-un cadru caracteristic mai curând Evului Mediu tardiv, pe vremea când în alte regiuni ortodoxe icoana era deja promovată și practică de artiști plastici profesioniști, conturează specificul și particularitățile icoanei autohtone, determinată de situația istorică a Basarabiei, în calitatea sa de gubernie a imperiului țarist.

În condițiile dramatice ale secolului al XIX-lea, icoana basarabeană continuă tradițiile artei medievale din secolele anterioare, la care se adaugă interferențele și influențele stilistice ale gravurii în lemn, ale reliefului pictural, toate acestea conducând atât spre apogeul său, cât și spre inevitabilul declin.

BISERICI ȘI ICOANE. ISTORICUL COLECȚIEI

Compartimentul de față reprezintă un mic dicționar al bisericilor în care au fost descoperite cele mai importante opere de pictură din secolul al XIX-lea. Acest dicționar ne va permite să aflăm informațiile necesare despre bisericile construite și despre icoanele descoperite în incintă. Dicționarul este, evident, incomplet, dat fiind faptul că s-au luat în considerare doar acele edificii care se înscriu în limitele temporale pe care le cuprinde cercetarea noastră.

Concomitent, ținem să menționăm că icoanele ce constituie astăzi colecțiile muzeale au fost identificate în mănăstirile și în bisericile închise de autoritățile sovietice după 1960.

Biserica de cărămidă Sfântul Nicolae din Boroseni, Bălți, construită în 1845 de Teodor Caceanu. În timpul expedițiilor din 1970-71, în biserică au fost descoperite numeroase icoane din secolul al XIX-lea, printre care cele mai valoroase sunt *Învierea lui Hristos cu Sfinții Ioan, Ecaterina, Nicolae și Gheorghe* (1828), *Maica Domnului cu Pruncul Isus* (1858, Athos) și numeroase alte icoane create de meșteri populari (Ioan Oșteanu, Isus Hristos și Samariteanca) etc. Icoanele de catapeteasmă *Isus Hristos Pantocrator* și *Maica Domnului cu Pruncul* sunt din secolul al XVIII-lea.

Biserica de lemn Sfântul Dumitru din Bârnova, Edineț, construită în anul 1888. A fost vizitată de muzeologi în 1969, fiind descoperite patru icoane: *Deisis, Nașterea lui Hristos* (secolele XVIII-XIX) *Deisis, Adormirea Maicii Domnului* (din secolul al XIX-lea, repictată la începutul secolului al XX-lea de Nesterov) și *Schimbarea la Față* (1832).

Biserica de piatră Sfântul Gheorghe din Cogălniceni, Rezina, construită în anul 1845, în locul unei biserici de lemn. Aici, în anii 1970-80, au fost găsite cele mai multe opere create de zugravul Gherasim și de sculptorul Ștefan, pictate în anul 1808. Un moment aparte îl constituie icoana *Maica Domnului cu Pruncul pe tron* de la începutul secolului al XIX-lea, care a fost creată, probabil, de Gherasim. Având în vedere decalajul temporal dintre anii construcției și anii în care au fost zugrăvite icoanele, este evident că ultimele au aparținut bisericii de lemn demolate.

Catedrala Sfântul Ioan Botezătorul din Comrat, construită în 1856 din piatră. În 1966, în timpul expedițiilor, au fost descoperite icoane din secolele XVIII-XIX, între care cele mai interesante sunt *Sfântul Ierarh Nicolae* (secolul al XVIII-lea) și o icoană populară *Minunea Sfântului Gheorghe* (secolul al XIX-lea), cu mențiunea că aceasta din urmă ar fi putut aparține bisericii de cărămidă *Adormirea Maicii Domnului*, construită în 1816.



Mănăstirea din Căpriana, care include un ansamblu arhitectural format din trei biserici, construite în diverse timpuri. Cea mai veche, Adormirea Maicii Domnului, a fost înălțată pe timpul domnitorului Petru Rareș, în secolul al XVI-lea, fiind reconstruită în primul sfert al secolului al XIX-lea de Mitropolitul G. Bănulescu-Bodoni. În timpul primelor expediții, întreprinse în 1966-69, au fost descoperite icoane din vechea catapeteasmă, din secolul al XVIII-lea, ușile împărătești, pomelnicul pictat al mănăstirii (1821) și câteva medalioane cu imaginile evangheliștilor.

A doua biserică, cu hramul Sfântul Gheorghe (astăzi – Sfântul Nicolae), este ridicată pe timpul stareșului Ilarion, în 1840, ca biserică de iarnă. Din interior au fost recuperate mai multe icoane de iconostas, zugrăvite de călugărul Iezechiel în anii 1840-1841, inclusiv pomelnicul bisericii, de același autor.

Ultima biserică, Sfântul Gheorghe, a fost construită la inițiativa arhimandritului Teofilact în 1903, pe locul fostei biserici, Înălțarea Maicii Domnului. Biserica a fost vizitată de muzeografi în 1986, fiind recuperate icoane de iconostas pictate la începutul secolului al XX-lea și câteva copii după modelele renascentiste (*Sărutul Elizavetei și Sfânta Împărătesă Elena* de Mariotto Albertinelli).

Biserica de piatră Sfântul Nicolae din Climăuți, Edineț, construită în 1893. În timpul expediției din 1966, în biserică au fost descoperite două icoane originale – *Sfântul Ierarh Nicolae*, repictat în secolul al XIX-lea, și o iconografie originală *Învierea lui Hristos*, suplimentată în partea de jos cu *Cina cea de taină* (secolul al XIX-lea).

Biserica de piatră Intrarea în Biserică a Maicii Domnului din Dănceni, Chișinău, a fost construită de Gheorghe Suruceanu în 1878, pentru a o înlocui pe cea de lemn, ridicată în 1806. În urma expediției din 1966, au fost găsite trei icoane, dintre care două au ca subiect *Nașterea lui Iisus Hristos* (din 1830 și alta tot din secolul al XIX-lea, ambele de factură naivă), iar a treia este o icoană rusească pe tema *Învierea lui Hristos cu cele douăsprezece sărbători* (secolul al XIX-lea).

Biserica de piatră Nașterea Maicii Domnului din Dolna, Ungheni, construită în 1852. În timpul expedițiilor din anul 1974, muzeografii au colectat o icoană-sinaxar cu imaginile evangheliștilor, sfinților și martirilor, care, judecând după textele ce le comentează, a fost pictată în unul dintre atelierele grecești.

Biserica de piatră Sfântul Nicolae din Ivancea, Orhei, construită în anii 1824-27 de frații Balioz, refăcută ulterior de Darie Donici. A înlocuit biserica de lemn cu același hram ridicată în 1789. Din această biserică, în anul 1970 au fost transferate în fonduri câteva icoane pictate de Ioan Iavorschi în 1826-27: *Arhanghelul Mihail*, *Maica Domnului cu Pruncul* și *Deisis*, care ne permit să urmărim evoluția manierei stilistice a zugravului, deoarece ne sunt cunoscute și icoanele-perechi ale lui Iavorschi din 1813, de la Horodiște.



Biserica de piatră Nașterea Maicii Domnului din Ghermănești, Tele-nești, construită în 1913, în locul bisericii de lemn cu hramul Sfinții Voevozi, din 1780. În acest locaș, în 1987, au fost găsite cinci opere ale lui Gherasim și Ștefan, acestea fiind anterioare iconostasului de la Cogâlniceni. Anul în care au fost pictate crucea de iconostas și icoanele *Apostolii Luca și Iacov, Sfântul Ierarh Nicolae, Soborului Îngerilor* nu este cunoscut, dar e posibil să fi fost prin 1790. Aceleași perioade și aceluiași autor îi poate fi atribuită și icoana *Maica Domnului Hodighitria*, având trăsături comune cu alte opere ale lui Gherasim.

Biserica de lemn Adormirea Maicii Domnului din Gârbova, Edineț, reconstruită în 1789. Noua biserică cu același hram este ridicată în 1816. Expedițiile de cercetare a patrimoniului acestei biserici au fost efectuate în 1969, descoperindu-se mai multe icoane din secolele XVIII-XIX. Printre acestea figurează *Maica Domnului cu pruncul pe tron, Maica Domnului Hodighitria* (secolul al XVIII-lea), *Sfântul Ierarh Nicolae* și *Buna Vestire*.

Biserica de lemn Înălțarea Domnului din Horodiște, Ungheni, ridicată în 1769, fiind înlocuită cu biserica din piatră Sfântul Nicolae în 1885. În 1966, în incintă au fost descoperite cele mai timpurii icoane ale zugravului Ioan Iavorschi – *Maica Domnului cu Pruncul pe tron* și *Isus Hristos pe tron* –, care poartă autograful autorului și anul când au fost pictate: 1813. În același timp, au mai fost colectate câteva fragmente din iconostasul bisericii de lemn cu scenele *Intrarea în biserică* și *Nașterea lui Hristos, Înălțarea Sfintei Cruci* și *Nașterea Maicii Domnului* (secolul al XVIII-lea), dar și icoana *Înălțarea Sfintei Cruci* din secolul al XIX-lea.

Biserica de lemn Sfântul Arhanghel Mihail din Hiliuți, Râșcani, ridicată în 1808. A fost vizitată de muzeografi în anul 1969, fiind colectată și o icoană cu iconografia originală pe tema *Deisis*, din secolul al XIX-lea (figurile Mariei și a lui Ioan Botezătorul sunt reprezentate statuar, iar Hristos este așezat pe tron), și o cruce de iconostas (secolul al XVIII-lea), pictată în aceeași manieră stilistică ca și icoana, de un zugrav popular.

Biserica de piatră Sfântul Nicolae din Năpădeni, Ungheni, construită în 1881. În timpul expedițiilor din anul 1977, au fost descoperite două icoane originale: *Sfânta Varvara cu scene din viață* și *Maica Domnului Eleusa*, pictată de Vasile Aleksandrov în 1859.

Biserica de lemn Sfântul Nicolae din Nimoreni, Strășeni, construită în 1881, înlocuită cu biserica de piatră Sfântul Arhanghel Mihail, zidită în 1916. Expediția în această localitate a avut loc în 1970, descoperindu-se mai multe opere datate cu secolul al XIX-lea, între care patru icoane pictate de un zugrav popular (*Visul lui Iacov, Jertfa lui Avraam, Distrugerea Sodomei și Gomorei, Minunea Sfântului Nicolae*) și alte patru icoane de iconostas, realizate de un zugrav mănăstiresc (*Sfântul Ierarh Nicolae, Arhanghelul Mihail, Isus Hristos pe tron blagoslovind* și *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*).



Toate aceste lucrări au aparținut bisericii de lemn, fiind ulterior transferate în cea de piatră.

Biserica de lemn Sfântul Gheorghe din Orac, Cahul, construită în 1880. Aici, în 1972 au fost colectate două dintre cele mai timpurii icoane ale zugravului Mihail Leontovici: *Maica Domnului cu Pruncul pe tron* (1803) și *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul* (1806), ultima fiind o capodoperă a artei medievale naționale.

Biserica de lemn Sfântul Arhanghel Mihail din Rotunda, Edineț, atestată documentar în 1802, cu origini care țin însă de secolul al XVIII-lea, și reparată de mai multe ori în secolele XIX-XX. Din incinta bisericii provine icoana *Iisus Hristos Pantocrator*.

Biserica de lemn Intrarea în Biserică a Maicii Domnului din Râșcova, Criuleni, construită de Darie Donici în 1778 și înlocuită spre sfârșitul secolului al XIX-lea cu o biserică de piatră. În 1968, aici a fost descoperită o icoană pictată pe două niveluri, cu motivele *Maria Magdalena și Sfântul Modest*, în partea superioară, și *Aducerea moaștelor Sfântului Modest* – în partea inferioară. Lucrarea a aparținut bisericii de lemn și a fost realizată la începutul secolului al XIX-lea. O altă piesă de factură naivă din aceasă localitate este *Soborul Arhanghelului Mihail* din secolul al XIX-lea.

Biserica de piatră Adormirea Maicii Domnului din Sănătăuca, Soroca, construită la sfârșitul secolului al XIX-lea în locul unei biserici de lemn. Icoanele descoperite aici de muzeografi în anul 1966 au aparținut, fără îndoială, unui edificiu mai vechi, deoarece majoritatea țin de secolele XVII-XVIII. De o valoare incontestabilă sunt *Maica Domnului de Ahtâr*, *Profetul Moise*, de proveniență greacă, *Maica Domnului Îndurerată* și două uși împărătești de factură locală (din secolul al XVII-lea) și barocă (secolul al XVIII-lea).

Biserica de lemn Sfântul Nicolae din Tabani, Edineț, construită în anul 1898 în locul unei biserici mai vechi, datând din secolul al XVIII-lea. În urma expediției efectuate în anul 1969, muzeografii au descoperit icoane din secolul XVII-începutul secolului al XIX-lea. Secolului al XVII-lea îi aparține tâmpla de iconostas cu chipurile lui Matei și Toma, iar secolului al XVIII-lea – un frumos *Deisis*, alte trei icoane fiind realizate de un zugrav popular (*Visul lui Iacov*, *Bunul Păstor*, *Arhanghelul Mihail și Ioșua Navi*) și donate ulterior bisericii de către localnici (1822).

Biserica de lemn Sfântul Arhanghel Mihail din Teșcureni, Ungheni, construită în 1797. În anul 1977, muzeografii au descoperit patru icoane din secolul al XIX-lea, aparținând unui singur autor. Icoanele *Sfântul Ierarh Nicolae*, *Arhanghelul Mihail*, *Maica Domnului cu Pruncul* și *Iisus Hristos Pantocrator* sunt realizate într-o manieră academică și au făcut parte din iconostasul bisericii.



Biserica de piatră Nașterea Maicii Domnului din Țareuca, zidită în 1915, în locul unei biserici de lemn. Icoanele găsite aici sunt: *Sfânta Varvara cu scene din viață* (secolele XVIII-XIX), două fragmente ovale din iconostas cu imaginile profeților Daniil și Valaam, Moise și Iacov, icoanele împărățești *Iisus Hristos pe tron*, *Maica Domnului cu Pruncul* și icoana *Adormirea Maicii Domnului*, din secolul al XIX-lea. Toate icoanele sunt zugrăvite în maniera tradițională a zugravului popular.

Biserica de lemn Sfinții Voievozi din Vorniceni, Strășeni, existentă încă în secolul al XVIII-lea și renovată în 1839. În urma expediției din 1967, au fost descoperite icoane din secolul al XVIII-lea (icoanele-împărățești din vechiul iconostas – *Maica Domnului*, *Hristos Pantocrator*, *Arhanghelul Mihail*) și două icoane din secolul al XIX-lea – *Sfântul Ierarh Nicolae* și *Iisus Hristos pe tron*, ultima purtând semnătura zugravului Ioan Dămășcanu și anul când a fost realizată – 1812.

GLOSAR ICONOGRAFIC

Adormirea Maicii Domnului – icoană inspirată de o sărbătoare religioasă cunoscută din epoca timpurie a creștinismului din Bizanț, fiind oficiată din anul 582, în timpul împăratului Maurikios. După tradiție, pe 15 august, în ziua în care a decedat Maica Domnului, în jurul acesteia, în mod miraculos, se adună cei doisprezece apostoli, ca să se închine și să săvârșească ritualul înmormântării. Există mai multe variante iconografice ale *Adormirii...*, două dintre acestea întâlnindu-se mai des: prima îl reprezintă pe Hristos cu apostolii în fața corpului neînsuflăit al Maicii Domnului, iar a doua include și scena Înălțării Mariei la ceruri.

Aghiosoritissa (*Protectoarea*) – tip de icoană care presupune înfățișarea Maicii Domnului fără Prunc. Născătoarea de Dumnezeu este reprezentată în racursiu, cu mâinile împreunate în semn de rugăciune. Avându-și originile în arta bizantină din secolele XII-XV, acest model iconografic este preluat din compoziția *Deisis*, în care Maica Domnului se adresează Fiului cu o rugăciune pentru neamul omennesc. În tradiția greacă, asemenea icoane se mai numesc *Paraclessis* (*Rugătoarea*), înfățișând-o, de obicei, pe Maica Domnului cu sulul pe care e scris textul rugii sale adresate Fiului. Astfel, sinonimele „Apărătoare“, „Mijlocitoare“ și „Protectoare“ sunt identice cu semnificațiile iconografice ale *Aghiosoritissa*.

Botezul lui Hristos – reprezintă scena botezului lui Iisus Hristos la vârsta de treizeci de ani, ritual săvârșit de Ioan Botezătorul în apele râului Iordan. În timpul botezului asupra lui Hristos a pogorât Sfântul Duh în chip de porumbel. Printre principalele personaje ale compoziției figurează Ioan Botezătorul și Îngerul, care îi pune pe spatele lui Hristos o pânză albă. Sărbătoarea se celebrează pe 6 ianuarie.

Buna Vestire – subiect iconografic apărut în perioada timpurie a creștinismului (secolele III-V), având la bază *Evangelia* lui Luca, în care se descrie o istorie din viața Mariei, care se afla în casa lui Iosif din Nazaret și lucra la acoperământul pentru Templul din Ierusalim. După tradiție, Dumnezeu îl trimite pe Arhanghelul Mihail s-o anunțe pe Maria despre nașterea lui Hristos, care va deveni Fiul Domnului.

Potrivit altei versiuni, întâlnirea Arhanghelului cu Maria are loc în timpul când aceasta citește cartea sfântă a profetului Isaia, ajungând până la citatul „Această Fecioară îl va primi și îl va naște pe Fiul...” (Luca, 1:26). Se sărbătorește din anul 550, pe 25 martie.

Cina cea de taină – temă iconografică amplasată în centrul iconostasului, în cel de-al doilea registru, divizând în mod egal cele douăsprezece



sărbători creștine. Se referă la ultima masă a lui Iisus Hristos cu ucenicii săi, care a avut loc în ajunul crucificării, în timpul căreia acesta a prezis că va fi trădat de unul dintre apostoli și că va învia în Galileea.

În artă există reprezentări ale unuia dintre cele două momente dramatice care au avut loc în timpul Cinei: profeția trădării și momentul în care Hristos îi îndeamnă pe apostoli să continue tradiția meselor comune în memoria sa, cunoscută ulterior ca Euharistie (*Tainica Împărtășanie*), componentă a Liturghiei. În icoana creștină, Euharistia este subiectul principal al scenei *Cina cea de taină*.

Deisis (*Rugăciune*) – temă principală în iconografia creștină, apărută în arta bizantină. Compoziția îl reprezintă pe Iisus Hristos pe tron în chipul Împăratului Împăraților, fiind secundat de Maica Domnului în odăjdii împărătești (în stânga) și de Ioan Botezătorul. Compoziția *Deisis* își are originile în imaginile romane de adorare a împăratului, iar în arta bizantină, prezența Maicii Domnului și a lui Ioan Botezătorul indică asupra medierii, pe lângă Hristos, întru iertarea păcătoșilor. Primele imagini cu această temă datează din secolul al VI-lea (Mănăstirea Sfânta Ecaterina din Sinai). Iconografia mai poate fi întâlnită ca și compoziție autonomă în scenele *Judecata de Apoi*.

Eleusa (*Îndurătoarea*) – iconografie bizantină tradițională care o înfățișează pe Maica Domnului cu Pruncul, chipurile fiind alipite. Este unul dintre modelele principale în reprezentările Maicii Domnului. În icoanele cu Maica Domnului Eleusa, între Maria (simbol și ideal al umanității) și Dumnezeu-Fiul nu există nicio distanță, dragostea lor fiind nemărginită. Icoana transformă crucificarea lui Iisus Hristos în expresia celei mai înălțătoare afecțiuni a Mântuitorului pentru oameni. La origini, acest tip iconografic este cunoscut drept *Glykophilousa*.

Hodighitria (*Îndrumătoarea*) – tip iconografic bizantin cu imaginile Mariei și a Pruncului, care se află în brațele Maicii Domnului, cu o mână binecuvântând și cu cealaltă ținând un papirus sau *Evangelhia*, în corespundere perfectă cu iconografia *Hristos Pantocrator*. În cazul dat, modelul plasează în centrul compozițional înfățișarea lui Hristos, care se adresează privitorului, pe când Maica Domnului este amplasată frontal, cu o mică înclinare a capului, indicând în direcția Pruncului. Aceste particularități deosebesc *Hodighitria* de versiunile *Eleusei*.

Iconostas (*catapeteasmă, tâmplă*) – zid separator între altar și naos, pe care sunt amplasate, într-o anumită ordine, mai multe icoane. Se dezvoltă ca formă iconografică în secolele XIV-XVI. Este constituit din trei până la șapte registre.

Primul registru cuprinde: icoanele împărătești *Iisus Hristos* și *Maica Domnului*; porțile împărătești – *Buna Vestire* și chipurile evangheliștilor Marcu, Matei, Ioan și Luca; ușile laterale diaconicești – *Arhanghelii Mihail*



și Gavriil; icoana hramului bisericii, urmată de icoanele *Sfântul Nicolae* sau *Ioan Botezătorul*.

Rândul al doilea cuprinde douăsprezece icoane consacrate principalelor sărbători creștine, având în centru compoziția *Cina cea de taină* sau *Mandylionul*.

Registrul al treilea cuprinde imaginile celor doisprezece apostoli, iar în centru se află icoana cu compoziția *Deisis* sau *Sfânta Treime*.

Rândul al patrulea cuprinde imaginile celor doisprezece proroci ai Vechiului Testament, având în centru icoana *Maica Domnului cu Pruncul* (*Oranta*).

Vârful iconostasului este încununat de *Crucea de iconostas* cu imaginea Răstignirii. De o parte și de alta pot fi amplasate icoanele *Maica Domnului* și *Apostolul Ioan*.

Iisus Hristos Pantocrator (*Atotputernicul*) – principalul tip iconografic în contextul reprezentărilor lui Iisus Hristos. Subiect de origine bizantină, reprezentându-l pe Iisus ca pe un Împărat Ceresc și Judecător. Titulatura *Pantocrator* se referă, în mod egal, la natura dumnezeiască și la cea umană a Mântuitorului. Iisus este reprezentat, de obicei, pe tron, cu *Evanghelia* într-o mână, iar cu mâna cealaltă binecuvântând (figură statuară, în icoane). Când nu este pe tron, se regăsește în frescă, pe bolta cupolei centrale sau pe cea a absidei. Iconografia *Hristos Pantocrator*, după părerile unor cercetători, apare în Bizanț sub influența portretului antic împărătesc din perioada târzie, în secolele IV-V. Una dintre cele mai stabile compoziții de acest tip este *Iisus Hristos pe tron*.

Diverse variante care pornesc de la acest model iconografic se întâlnesc în icoanele *Împăratul Împăraților*, *Marele Arhiereu*, *Spas Emmanuel*, *Hristos Bunul Păstor* și *Hristos-Viță-de-vie*. În icoanele basarabene din secolul al XIX-lea cele mai răspândite modele sunt *Hristos Bunul Păstor*, care este cel mai vechi tip iconografic cunoscut (secolul I d.H.) și *Hristos-Viță-de-vie*.

Subiectul *Hristos Bunul Păstor* poate fi întâlnit în ciclul de icoane din satul Tabani, donate bisericii din localitate în 1822 de „Negruță și Eftimia”. Mai apoi, subiectul a fost identificat în icoana cu aceeași denumire (pictată pe pânză, cu culori de ulei), datând de la începutul secolului al XX-lea, aflată în colecția Muzeului de Arheologie și Istorie al Moldovei. *Bunul Păstor* este unul dintre simbolurile lui Hristos preluat din *Vechiul Testament* și repetat în *Noul Testament*, iar primele imagini datează cu secolul al III-lea, fiind specifice artei din catacombele romane.

Al doilea tip iconografic – *Iisus Hristos-Viță-de-vie* – are, în calitate de prototip local, icoana călugărului Ioasaf de la Mănăstirea Noul Neamț, zugrăvită în 1907, și face parte din modelele cel mai rar întâlnite în arealul creștin, reflectând cuvintele evanghelice „Eu sunt adevărata viță-de-vie, iar Tatăl Meu – podgorean”. În variantele cunoscute din secolul al XV-lea, Hristos



este înconjurat de vița-de-vie, pe vrejurile căreia sunt pictate imaginile Maicii Domnului, Ioan Botezătorul și apostolii. În varianta de la Noul Neamț este prezent un model iconografic târziu, din secolele XVII-XVIII, unde vița-de-vie crește din corpul lui Hristos, înfățișat pe fundalul crucii și strângând strugurii cu mâinile, sucii cărora se scurge în potirul ținut de unul dintre arhangheli.

Intrarea în Ierusalim (*Floriile*) – sărbătoare creștină care are loc în duminica celei de-a șasea săptămâni a Postului Mare. Modelul iconografic corespunzător este prezent la ortodocși și la catolici. Subiectul își are originile în arta bizantină timpurie a secolelor IV-VI. Icoana reprezintă scena intrării lui Iisus Hristos în Ierusalim, cunoscut ca cel ce l-a reînviat pe Lazăr, după care este salutat de mulțime cu crengi de palmier, atribut cu care erau întâmpinați, în general, numai regii.

Intrarea Maicii Domnului în Biserică – subiect iconografic de origine bizantină, apărut în epoca lui Iustinian (secolul al VI-lea), drept sursă figurând *Protoevangelia* lui Iacob. După tradiție, în icoană sunt reprezentate imaginile Mariei adusă de părinți (Ioachim și Ana) la templul evreiesc din Ierusalim, la preotul Zaharia, tatăl lui Ioan Botezătorul, unde s-a aflat ca fecioară până la logodna cu tâmplarul Iosif. Sărbătoarea este marcată anual pe 21 noiembrie.

Înălțarea Domnului (*Ispas*) – model iconografic corespunzător unui eveniment care a avut loc în a patruzecia zi după Înviere. Iconografia motivului îi reprezintă pe cei doisprezece apostoli, cu Maica Domnului în centru, și vârful muntelui Eleon, de unde Hristos, secundat de doi îngeri, s-a ridicat în ceruri. Variantele apocrife ale Învierii după *Evangeliiile* lui Petru și Nicodim sugerează și alte detalii, cum ar fi apariția lui Hristos în fața Mariei Magdalena și a ucenicilor săi, prezența cavoului și a legionarilor romani dormind. Modelul iconografic respectiv simbolizează victoria lui Hristos asupra morții și izbăvirea omenirii de păcatul strămoșesc.

Întâmpinarea Domnului (*Întâlnirea*) – iconografie din epoca timpurie a creștinismului (secolele V-VII), care simbolizează legătura dintre Vechiul și Noul Testament (Simeon și Iisus Hristos). Evenimentul are loc după patruzeci de zile de la Nașterea lui Hristos, când Maica Domnului și Iosif au venit din Betleem la Ierusalim pentru a închina Pruncul Templului Domnului. În afară de Simeon, Maria, Iosif și Iisus Hristos, din compoziția *Întâmpinarea Domnului* face parte și imaginea profetei Ana. Se sărbătorește pe 2 februarie.

Învierea lui Iisus Hristos (*Paștele*) – temă iconografică consacrată celei mai importante sărbători creștine – Învierea Domnului –, care a avut loc la trei zile după crucificarea din Vinerea Mare. În iconografia rusă, acest motiv, împreună cu *Coborârea în iad*, constituie un subiect comun și este reprezentat în cadrul unei singure icoane, în partea de jos figurând *Coborârea...*, iar în partea de sus – *Învierea*. Întâmplarea este plasată, cronologic, după *Judecata*



lui Hristos și Răstignirea lui Hristos, decizie luată de guvernatorul roman al Iudeei, Pilat din Pont (26-36 d.H.). Versiunea teologiei creștine a *coborârii în iad* presupune că, după Crucificare și Înviere, Hristos a distrus porțile infernului, eliberându-i pe drept-credincioșii din vechiul Testament, inclusiv pe Adam și Eva.

Mandylion (*Sfânta Față, Năframa Veronicăi*) – model iconografic care reprezintă imaginea-portret a lui Hristos, înscris în cerc pe fundalul unei pânze. Subiect răspândit în pictura medievală ortodoxă și catolică, care se bazează pe legenda apocrifă despre regele Edessei Abgar, comanditar al chipului lui Hristos. Deoarece pictorului nu i-a reușit portretul, Hristos și-a spălat fața, ștergând-o cu năframa pe care a rămas întipărită imaginea sa. *Mandylionul* este considerat prima icoană din istorie.

Maria Magdalena – personaj al Noului Testament, discipolă a lui Iisus Hristos, născută în orașul Magdala din Galileea, care, în conformitate cu textul evanghelic, a fost vindecată de Hristos și a asistat, mai apoi, la Crucificare, comunicând cele văzute ucenicilor. Se sărbătorește pe 22 iulie.

Nașterea lui Iisus Hristos – are la bază cele patru evanghelii canonice scrise de Ioan, Marcu, Matei și Luca și apare în pictură în timpurile lui Constantin cel Mare (secolul al IV-lea) la Betleem, unde a avut loc recensământul organizat în timpurile împăratului August pe întreg teritoriului Imperiului Roman. Deoarece Iosif a făcut parte din neamul lui David, s-a deplasat la Betleem împreună cu Maria. Tradițional, compoziția include figurile lui Iosif și a Mariei cu Pruncul, pe un fundal rural, din ceruri pogorându-se Sfântul Duh. Denimirile icoanelor sunt în funcție de personajele secundare, precum cei trei magi sau păstorii veniți să se închine – *Închinarea magilor* și, respectiv, *Închinarea păstorilor*. Nașterea lui Iisus Hristos se sărbătorește în noaptea de 24 spre 25 decembrie, dată indicată de Sextus Julius Africanus în *Cronografia* din anul 221.

Nașterea Maicii Domnului (gr. *Theotokos* – „Născătoare de Dumnezeu” sau „Purtătoare de Dumnezeu”) – iconografie care are la bază textele apocrife ale *Protevangheliei* lui Iacov și *Pseudoevangheliei* lui Matei, dar în pictură apare abia în secolul al XI-lea. În varianta inițială, în icoană sunt prezente doar imaginile Sfintei Ana și ale slujitoarelor, iar din secolul al XIV-lea, în compoziție apare și figura lui Ioachim. Nașterea Maicii Domnului este primul episod din ciclul celor douăsprezece sărbători creștine și se sărbătorește pe 8 septembrie.

Oranta (*Cea care se roagă*) – unul dintre principalele tipuri iconografice ale Maicii Domnului, care o reprezintă integral, cu brațele ridicate în părți și cu palmele deschise, în semn de rugăciune și de apărare. Asemenea poză se întâlnește încă în pictura catacombelor romane, dar se răspândește în perioada posticonoclastă din Bizanț, după secolul al IX-lea. Oranta diferă de alte modele iconografice datorită monumentalismului și măreției imaginii



statuare. Tipuri adiacente cunoscute – *Maica Domnului Oranta cu Pruncul*, în varianta Emmanuel (în medalion rotund), sau *Znamenie*, ca variantă bizantină a reprezentării *Vlahernitissa*.

Pogorârea Sfântului Duh (*Rusaliile*) – icoană care face parte din componența iconostasului și este consacrată coborârii Sfântului Duh asupra ucenicilor lui Hristos. Evenimentul a avut loc după Moartea, Învierea și Înălțarea lui Iisus, la cincizeci de zile după Paști, de unde și cealaltă denumire a modelului iconografic – *Cincizecimea*.

Rusaliile sunt clasificate în Vechiul Testament drept sărbătoare agricolă, numită și *Sărbătoarea săptămânilor*, care se va suprapune, mai târziu, cu aniversarea Legământului, încheiat la cincizeci de zile de la Exodul din Egipt.

Schimbarea la Față – subiect amintit în toate Evangheliile cu excepția Evangheliei după Ioan și care descrie întâlnirea lui Iisus cu apostolii Petru, Iacob și Ioan, ce s-au ridicat împreună, pentru rugăciune, pe muntele Tabor. În timpul rugăciunii, își fac apariția profeții Vechiului Testament, Moise și Ilie, imaginea lui Hristos transformându-se. În icoane este reprezentat pe fundalul cerului, însoțit de Moise și de Ilie, iar în partea de jos se află imaginile celor trei apostoli.

Sfânta Varvara (gr. – *străină*) – una dintre cele mai populare teme iconografice din secolul al XIX-lea în Basarabia (după iconoanele cu chipul Sfântului Nicolae). Varvara a fost fiica lui Dioscur, reprezentant al aristocrației din Asia Mică pe timpurile lui Maximilian (hotarul secolelor III-IV), care a locuit în orașul Iliopolis din Fenicia. Din cauza frumuseții sale, a fost închisă de către Dioscur într-un turn. Când i-a fost permisă ieșirea din turn pentru a se mărita, Varvara a făcut cunoștință cu creștinii din Iliopolis și a primit botezul. Aflând vestea, tatăl său a poruncit să fie schingiuită, apoi decapitată. Sărbătoarea Sfintei Varvara se oficiază pe 4 decembrie.

РЕЗЮМЕ

Бессарабская икона XIX-го века представляет одну из самых интересных художественных страниц в контексте православной культуры этого времени, со своими специфическими особенностями, которые развивались на основе иконографических моделей прошлых столетий.

Появившись в столь поздний период, когда в других регионах православная икона переживает закономерный упадок, бессарабская икона, как часть культуры средневековой Молдовы, совершает неожиданный скачок в своем развитии. Этот расцвет был обусловлен существованием целого ряда процессов в данной области.

Художественные коллекции музеев, которые формируются в Молдавии после 1970-х годов и которые были собраны из разрушенных или закрытых церквей и монастырей, представляют, в целом, разрозненный и малоизученный материал, неравномерно отражающий развитие иконописи Молдовы XVI-XIX-го веков.

Самая ценная коллекция безусловно принадлежит Национальному Художественному Музею, где на протяжении сорока лет были собраны произведения иконописи разных эпох, среди которых самое большое количество экспонатов относится к XIX-му веку.

Учитывая именно это последнее обстоятельство, было изучено развитие иконописи данного периода, которое, наряду с продолжением традиций предыдущих столетий, предлагает и новую, переосмысленную трактовку живописной фактуры и стилистического строя, приближающегося к искусству профессиональных художников.

Особенно важно учесть то обстоятельство, что бессарабская икона XIX-го века развивалась на фоне постоянных русско-турецких войн, несомненно сыгравших свою определенную роль в столь позднем завершении искусства средних веков в Бессарабии.

Общей основой для бессарабской иконы послужили как народные, монастырские иконы, так и живописные работы профессиональных художников, появление которых характерно для второй половины XIX-го века, но они преобладают и в религиозном искусстве XX-го столетия.

Вышеперечисленные тенденции проявились и сосуществовали в одно и то же время, по-разному используя различные выразительные средства и стилистические влияния. Их существование доказано использованием в иконописи как светотеневой моделировки, элементов искусства Возрождения, барокко или классицизма, так и сильным влиянием гравюры на дереве, печатающейся в церкви Трех Святителей в Яссах или в Нямецком монастыре.



Указанные взаимовлияния прослеживаются и в работах народных мастеров, и в творчестве монастырских иконописцев, таких как Герасим, Иоан Яворский, Иезекиль и Иоасаф, чьи иконы определили развитие бессарабского искусства на протяжении XIX-го века.

Одновременно, со второй половины столетия, иконописцы уступают свои позиции художникам, которые трактуют икону с точки зрения жанровой картины. Таким образом, работы В. Александрова, П. Пискарева, Ф. Малявина, П. Шилинговского и др. завершают позднее средневековье и знаменуют начало нового времени.

SUMMARY

The Bessarabian icon of the XIX-th century represents one of the most interesting artistic phenomenon of the Christian Orthodox milieu, with its distinct features, which have been developed in a specific iconographical environment in the previous centuries.

Being constituted in a late phase of the Middle Ages when the icon is in a general decline in other regions, the creations of Bessarabia, as a component part of the patrimony of medieval Moldova, underwent an unexpected leap in their evolution. But this apogee had been reached because of a quite a number of processes in this cultural domain.

The museum collections of icons, which have been constituted in Moldova after the 70's and have been gathered in closed or destroyed monasteries and churches, represent a non-homogenous and insufficient studied material, which reflects in an unequal way the development of the Bessarabian icon in the XVI–XIX centuries. The most valuable collection is that of the National Museum of Fine Arts, in which works of different epoch have been hoarded during forty years and which, for the time being, is also the most complete collection of the Bessarabian icons of the XIX-th century.

Taking into account these considerations, the icon evolution of this period was studied more profound, which along with the continuation of the traditions of the previous centuries, reflects as well the new interference and the new influences, approaching them to the art of academic painters.

It is worth mentioning that the Bessarabian icon of the XIX-th century has developed on the permanent background of the Russian-Turkish wars which played as well their decisive role in the late finalization of the Bessarabian Middle Age.

The general support of the Bessarabian icon was formed by the popular icon, the monastery one, as well as by the icons painted by fine arts artists, who made their appearance in the middle of the XIX-th century, dominating the religious art by the beginning of the XX-th century. The above mentioned tendencies didn't manifest themselves simultaneously and haven't been limited chronologically by certain intervals of time. They lived together, superposing, carrying inside the stamps the methods of fine arts and diverse stylistic influences. Their existence is demonstrated by the expression of the form and volume, taken over from the Western art, by Renaissance, baroque or classicist elements, on the one hand, and by the strong influence exercised



over the woodcut icon of the Monastery Three Hierarches from Iași and Monastery Neamț, on the other hand.

The invoked interference is sensed both in the creation of the folk painters and of the monasteries ones, like Gherasim, Ioan Iavorschi, Iezechil and Ioasaf, whose works have marked the evolution of the Bessarabian icon during the XX-th century.

At the same time, beginning with the second half of the century, the positions held by folk painters are being taken over by artists with specialized studies, who treat the icon art as a specific field of the paintings. In this context the works of V. Aleksandrov, P. Piskaryov, F. Maleavin, P. Shilingovski and others complete the belated epoch of medieval art and mark the beginnings of modern art.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Bibliotheca Hagiographica Graeca, Ediția a II-a, Vol.III, Bruxelles, 1957, 297 p.
2. *Catalogul bibliotecii istorico-arheologice bisericești basarabene din Chișinău*, Chișinău, 1925, 21 p.
3. *История русского искусства*, Академия Наук СССР, Т. 1-2, Москва, 1953-1954, 574 с.
4. *L'art russe des Scythes à nos jours. Trésor des musées soviétiques*, Paris, 1968, 127 p.
5. *L'Eglise Orthodoxe Roumaine*, București, 1964, 165 p.
6. *Лицевой иконописный подлиник*, Т. 1, *Иконография Иисуса Христа*, С.-Петербург, 1905, 386 с.
7. *Настольная книга священнослужителя*, Т. 2, Москва, 1978, 312 с.
8. *Opisul obiectelor ce se păstrează în Muzeul Societății Istorico-Arheologice Bisericești basarabene din Chișinău*, Chișinău, 1923, 41 p.
9. *Свод памятников истории и культуры МССР*, Știința, Chișinău, 1987, 845 p.
10. Айналов Д., *Византийская живопись XIV столетия*, С.-Петербург, 1917, 227 с.
11. Алпатов М., *Сокровища русского искусства XI-XIV веков*, Аврора, Ленинград, 1971, 287 с.
12. Алпатов М., *Древнерусская иконопись*, Искусство, Москва, 1978, 276 с.
13. Anrich G., *Hagios Nicolas*, vol. I-II, Leipzig-Berlin, 1913-1917, 595 p.
14. Arbure Z., *Basarabia în secolul XIX*, Ediția a II-a, Novitas, Chișinău, 2001, 739 p.
15. Balș G., *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, Meridiane, București, 1928, 284 p.
16. Банк А., *Византийское искусство в собраниях Советского Союза*, Аврора, Ленинград-Москва, 1966, 130 с.
17. Baumann E., *Histoire des pèlerinages de la chrétienté*, Paris, 1941, 198 p.
18. Berechet Șt., „Cinci biserici vechi din Chișinău“, în *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*, Chișinău, Tipografia Eparhială, 1924, 150 p.
19. Berechet Șt., „Mănăstirea Căpriana“, în *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*, Tipografia Eparhială, Chișinău, 1928, 147 p.
20. Bianu G., Hodoș N., Simionescu D., *Bibliografia românească veche*, vol. IV, (1808-1830), București, 1944, 576 p.
21. Boldur A., *Istoria Basarabiei*, Tipar Moldovenesc, Chișinău, 1940, 544 p.



22. Botte B., „Les origines de la Noël et de l' Epiphanie“, în *Etude historique*, Lauvian, 1962, 182 p.
23. Boyer L., *Le culte de Marie de Dieu*, 2e éd., Chevetogne, 1952, 264 p.
24. Boyer L., *Le Trône de la Sagesse. Essai sur la signification du culte marial*, Paris, 1957, 198 p.
25. Braniște I., *Liturgica generală*, Institutul Biblic al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1993, 783 p.
26. Braniște I., *Programul iconografic al bisericilor ortodoxe*, Institutul Biblic al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1975, 286 p.
27. Brehier L., *L' art chrétienne et son développement iconographique*, Laurens, Paris, 1928, 204 p.
28. Ciobanu Șt., *Cultura românească în Basarabia sub stăpânirea rusă*, Uniunea Culturală Bisericească, Chișinău, 1923, 344 p.
29. Ciobanu Șt., „Biserici vechi din Basarabia“, în *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*, Glasul Țării, Chișinău, 1924, 150 p.
30. Ciobanu Șt., „Descrierea câtorva biserici“, în *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*, Glasul Țării, Chișinău, 1924, 150 p.
31. Congar Y.M.-J., *Le mystère du Temple*, Paris, 1958, 87 p.
32. Constantinescu-Iași P., *Basarabia artistică și arheologică*, Chișinău, 1933, 64 p.
33. Constantinescu-Iași P., „Circulația vechilor cărți românești în Basarabia sub ruși“, în *Revista Societății Istorico-Arheologice din Basarabia*, Chișinău, vol. XIX, 1929, 147 p.
34. Constantinescu-Iași P., *Biserica Sfântul Gheorghe din Chișinău*, Chișinău, 1928, 24 p.
35. Constantinescu-Iași P., „Biserici de lemn“, în *Viața Basarabiei*, nr. 3, 1923, 126 p.
36. Курдиновский В., „Список древнейших церквей Бессарабской губернии“, în *Труды Бессарабского церковного историко-археологического общества*, Chișinău, 1918.
37. Delchaye H., *Sanctus. Essai sur la culte des saints dans l' antiquité*, Bruxelles, 1927, 88 p.
38. Delchaye H., *Les origines du culte des Martyrs*, 2e éd., Bruxelles, 1933, 215 p.
39. Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, Meridiane, București, 1976, 280 p.
40. Drăguț V., Florea V., Grigorescu D., Mihalache M., *Pictura românească*, Meridiane, București, 1976, 451 p.
41. Dumitrescu V., „Aspects de la décoration des iconostases de Valachie à la fin du XVIII-e siècle“, în *Revue Roumaine*, București, 1965, 247 p.
42. Eșanu A., *Din vremuri copleșite de greutate. Schițe din istoria culturii medievale din Moldova*, Universitas, Chișinău, 1991, 237 p.
43. Eșanu A., *Mănăstirea Căpriana*, Civitas, Chișinău, 2003, 385 p.
44. Evdokimov P., *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, Meridiane, București, 1992, 259 p.



45. Iorga N., *Miniaturile românești*, București, 1933, 53 p.
46. Iorga N., *Les arts mineurs en Roumanie*, vol. III, București, 1936, 185 p.
47. Георгиевский В., „Обзор выставки древнерусской иконописи и художественной старины“, în *Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде*, Т. 3, Петроград, 1915, 219 с.
48. Gornacov O., *Les fresques de l'église de Saint-Clément à Ochrid*, Beograd, 1968, 315 p.
49. Grabar A., *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, 127 p.
50. Grabar A., *Les Voies de la creation en iconographie chrétienne*, Paris, 1999, 257 p.
51. Grabar A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, 79 p.
52. Grecu V., *Cărți de pictură bisericească bizantină*, Glasul Bucovinei, Cernăuți, 1936, 345 p.
53. Гурий Архимандрит, *История Ново-Нямецкого Свято-Вознесенского монастыря*, Типография Епархиалă, Chișinău, 1911, 157 p.
54. Harkin F., *Saints moines d'Orient*, Londra, 1973, 97 p.
55. Harkin F., *Légendes grecques des „martyres romains“*, Bruxelles, 1973, 243 p.
56. Hamman A., *Le mystère des Pâques*, Paris, 1965, 157 p.
57. Кондаков Н., *Иконография Богоматери*, Т.2, С.-Петербург, 1915, 325 с.
58. Kuczyńska-Iracka A., *Malarstwo ludowe kręgu częstochowskiego*, Warszawa, 1978, 279 p.
59. Лазарев В., *Византийская живопись*, Наука, Москва, 1971, 187 с.
60. Lazarev V., *Istoria picturii bizantine*, vol. III, Meridiane, București, 1980, 383 p.
61. Lăzărescu E., „Câteva date cu privire la ilustrația manuscriselor românești în secolul al XVIII-lea (Ruperea de tradiție)“, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 3-4, Academia Română, București, 1956, 277 p.
62. Leclercque H., *La vie chrétienne primitive*, Paris, 1928, 169 p.
63. Лившиц М., „О молдавской народной скульптуре конца XIX-го начало XX-го веков“, în *Этнография и искусство Молдавии*, Știința, Chișinău, 1992, 123 p.
64. Lucius F., *Les origines du culte des Saints dans l'Eglise chrétienne*, Paris, 1908.
65. Lukhach L., Kornienko M., *Ikoni Șevcenkovskogo kraiu*, Radonej, Kyiv, 2000, 267 p.
66. Mașek V.E., *Arta naivă*, Meridiane, București, 1989, 245 p.
67. Mihailovici P., „Figuri monahale din Basarabia“, în *Luminătorul*, nr. 5, Chișinău, Tipar moldovenesc, 1938, 421 p.
68. Mihailovici P., *Legături cărțurărești dintre Mitropolia Moldovei și mănăstirea Noul Neamț*, Tipar Moldovenesc, Chișinău, 1939, 167 p.
79. Mihailovici P., *Cărți bisericești, manuscrise și icoane din Basarabia*, Tipar moldovenesc, Chișinău, 1940, 53 p.



70. Mihailovici P., *Tipărituri românești în Basarabia dela 1812 până la 1918*, Academia Română, București, 1940, 377 p.
71. Millet G., *Monument de l' Athos. Les peintures*, Paris, 1927, 159 p.
72. Millet G., *Recherches sur l' iconographie de l'Evangile aux XIV-XV-XVI siecles*, 2e éd., Paris, 1960, 347 p.
73. Mahrman Gh., „Epiphanie“, în *Etudes sur le latin des chretiens*, vol. I, Roma, 1961, 285 p.
74. Mouratov P., *Les icones russes*, Paris, 1927, 137 p.
75. Mureșan F., *Cazania lui Varlaam 1643-1943*, Editura Emil Hațiegeanu, Cluj-Napoca, 1944, 247 p.
76. Nasrallah J., *Marie dans la sainte et divine liturgie byzantine*, Paris, 1955, 173 p.
77. Negruță V., Surucenu D., „Creația zugravului Gherasim și a sculptorului Ștefan la răscrucea secolelor XVIII-XIX“, în *Tirageția*, Chișinău, 1996, 297 p.
78. Negruță V., „Pomelnicul mănăstirii Căpriană – un valoros monument de istorie și cultură“, în *Arta*, Chișinău, 2001, 160 p.
79. Nestor I., *Istoria Basarabiei*, Cartea moldovenească, Chișinău, 1991, 292 p.
80. Nicolescu C., „Contribuții la cunoașterea icoanelor pe sticlă și a xilografurilor țăranilor români din Transilvania“, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 3-4, Academia Română, București, 1957, 212 p.
81. Nicolescu C., *Icoane vechi românești*, Meridiane, București, 1976, 182 p.
82. Oprescu G., *Arta țărănească la români*, București, 1922, 87 p.
83. Opriș I., *Ocotirea patrimoniului cultural: Tradiții, destin, valoare*, Museion, București, 1986, 284 p.
84. Opriș I., *Istoria muzeelor din România*, Meridiane, București, 1994, 206 p.
85. Островский Г., „О городском изобразительном фольклере“, în *Советское искусствознание*, Москва, 1974, 275 p.
86. Panofsky E., *Artă și semnificație*, Meridiane, București, 1991, 254 p.
87. Paschini P., *Santa Barbara. Note agiografice*, Roma, 1927, 79 p.
88. Păcuraru M., *Istoria bisericii ortodoxe române*, vol. I, Meridiane, București, 1980, 385 p.
89. Pelin V., *Catalogul general al manuscriselor moldovenești păstrate în URSS*, Știința, Chișinău, 1989, 483 p.
90. Ploșniță E., „Liturgierul de la 1815“, în *Luminătorul*, nr. 5-6, Chișinău, 1996, 112 p.
91. Покровский Н., *Евангелия в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских*, С.-Петербург, 1892, 178 с.
92. Popa C., *Bălinești*, Meridiane, București, 1981, 117 p.
93. Popa C., *Stadt Schassburg (Municipiul Sighișoara)*, Köln, 2002, 238 p.
94. Popescu-Vâlcea G., *Miniatura românească*, Meridiane, București, 1981, 124 p.
95. Popovschi N., *Istoria bisericii din Basarabia în veacul al XIX-lea sub ruși*, Tipar moldovenesc, Chișinău, 1931, 372 p.



96. Porumb M., *Icoane din Maramureș, Dacia*, Cluj-Napoca, 1975, 69 p.
97. Porumb M., *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania (sec.XIII-XVIII)*, Academia Română, București, 1998, 468 p.
98. Puiu V., *Mănăstirile din Basarabia*, Tipar moldovenesc, Chișinău, 1919, 179 p.
99. Racoveanu Gh., *Gravura în lemn la mănăstirea Neamțul*, Fundația Regală pentru Cultură și Artă, București, 1940, 104 p.
100. Radojcic S., *Icones de Serbie et de Macédoine*, Belgrad, 1961, 278 p.
101. Réau L., *Iconographie de l' art chrétien*, Vol. II, Paris, 1958 , 289 p.
102. Rezuș P., *Aghiologia ortodoxă*, Caransebeș, 1940, 178 p.
103. Родникова И., *Псковская икона XIII-XVI веков*, Аврора, Ленинград, 1990, 226 с.
104. Родникова И., *Псковская школа иконописи*, Аврора, Ленинград, 1990, 186 с.
105. Rodnin K., *Arta medievală a Moldovei*, Știința, Chișinău, 1991, 55 p.
106. Salaville S., „Marie dans la liturgie byzantine au gréco-slave“, în *Etude sur la Sainte Vierge*, vol. I, Paris, 1949, 274 p.
107. Simionescu D., Buluță Gh., *Pagini din istoria cărții românești*, Meridiane, București, 1981, 387 p.
108. Stavilă T., „Gravura de carte în Basarabia din secolul XIX“, în *Arta-96*, Chișinău, 1997, 184 p.
109. Stavilă T., „Arta plastică din Basarabia în secolul XIX“, în *Arta-98*, Chișinău, 1998, 178 p.
110. Stavilă T., *Ghid de monumente și situri istorice din Republica Moldova*, Chișinău, UNESCO, 1998, 68 p.
111. Stavilă T., Ciobanu C., Diaconescu T., *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova*, Paris-Chișinău, Arc-Museum, 1999, 273 p.
112. Stavilă T., *Arta plastică modernă din Basarabia*, Chișinău, Știința, 2000, 160 p.
113. Stavilă T., Ciobanu C., *Icoane vechi din colecții basarabene*, Chișinău, Arc, 2000, 212 p.
114. Stavilă T., „Церковь Успения в Каушанах. Проблемы датировки“, în *Памятники культуры. Новые открытия*, Академия Наук России, Москва, 1997, 378 p.
115. Stavilă T., „Interferențe europene în arta plastică din Basarabia“, în *Arta-99*, Chișinău, 2000, 164 p.
116. Stavilă T., „Patrimoniul basarabean. Aspecte și perspective“, în *Patrimoniul cultural național – o strategie a integrării în circuitul valorilor europene*, București, 2002, 182 p.
117. Stavilă T., „Icoana populară din Basarabia în secolul XIX“, în *culegerea Sub zodia Vătășianu*, Cluj-Napoca, 2002, 197 p.
118. Stavilă T., „Icoane și biserici basarabene“, în *Artă. Istorie. Cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, Cluj-Napoca, 2003, 447 p.



119. Stăvilă T., Ciobanu C., Nesterov T., „Patrimoniul cultural al Republicii Moldova“, pe www.monument.md, Chișinău, 2002.
120. Strotmann Th., *Le culte marial en Russie*, Chevetogne, 1959, 168 p.
121. Ștefănescu I., *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1929, 156 p.
122. Ștefănescu I., *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Meridiane, București, 1973, 248 p.
123. Ștrempel G., *Copiști de manuscrise românești până la 1800*, vol. I, Academia Română, București, 1956, 278 p.
124. Ștrempel G., *Catalogul manuscriselor românești*, vol. III, Academia Română, București, 1987, 348 p.
125. Tatai-Baltă C., „Incursiune în xilogravura românească. Secolele XVI-XIX“, în *Apolon*, Alba Iulia, 1979, 261 p.
126. Tatai-Baltă C., „Une valeureuse gravure sur bois de santal (XVIII-e siècle) conservée au musée du Banat de Timișoara“, în *Ars Transsilvaniae*, nr. V, Academia Română, Cluj-Napoca, 1995, 222 p.
127. Tomescu M., *Istoria cărții românești de la începuturi până la 1918*, Meridiane, București, 1968, 388 p.
128. Tomov E., *Bilgarski vizdenski štampî*, Sofia, 1975, 375 p.
129. Трубецкой Е., *Три этюда о русской иконе*, Инфоарт, Москва, 1965, 214 с.
130. Турченко Ю., *Украинский эстамп*, Киев, Наука, 1964, 245 p.
131. Țiganco N., „Mănăstirea Rughi“, în *Comisiunea monumentelor istorice. Secția din Basarabia*, Glasul Țării, Chișinău, 1928, 167 p.
132. Ouspensky L., *La Théologie de l'icone dans l'Eglise orthodoxe*, Paris, 1960, 278 p.
133. Ouspensky L., „Le problème de l'iconostase“, în *Contact*, Paris, 1964, 180 p.
134. Uspensky L., Lossky V., *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, 266 p.
135. Vasari G., *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, Meridiane, București, 1968, vol. I – 388 p., vol. II – 350 p., vol. III – 354 p.
136. Voinescu T., „Contracte de zugrăvi de biserici“, în *Studii și cercetări de istoria artei*, Academia Română, București, 1967, 189 p.
137. Voinescu T., „Un caiet de modele de pictură medievală românească“, în *Pagini de veche artă românească*, vol. III, Meridiane, București, 1974, 378 p.
138. Voinescu T., *Radu Zugravul*, Meridiane, București, 1978, 214 p.
139. Voinescu T., *Comori de artă bisericească*, Arhiepiscopia Craiovei, Craiova, 1980, 178 p.
140. Зевина А., Роднин К., *Изобразительное искусство Молдавии*, Cartea moldovenească, Chișinău, 1965, 186 p.
141. Weidle W., *Les icones byzantines et russes*, Paris, 1950, 278 p.

LISTA ILUSTRAȚIILOR DIN TEXT

1. Biserica Adormirea Maicii Domnului din Căușeni, 1924.
2. Iconostasul bisericii din Căușeni, 1924.
3. Biserica de lemn din satul Nimoreni, 1924.
4. Interiorul bisericii de lemn din satul Nimoreni, 1924.
5. Biserica Sfântul Ilie din Chișinău, 1924.
6. Catapeteasma Bisericii Adormirea Maicii Domnului de la Mănăstirea Căpriană, 1928.
7. Icoana *Maica Domnului Hodighitria* de la Mănăstirea Căpriană, 1928.
8. *Sfântul Ilie în pustiu*. Icoană de la Mănăstirea Rughi, 1928.
9. Catedrala veche din Chișinău, 1924.
10. Interiorul schitului vechi de la Butuceni, 1924.
11. *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*, satul Orac, 1803.
12. *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*, Ucraina, sec. XIX.
13. *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*, Ucraina, sec. XIX.
14. *Ioan Oșteanul* din satul Boroseni, sec. XIX.
15. *Ioan Oșteanul*, Ucraina, sec. XIX.
16. *Sfânta Varvara cu scene din viață*, or. Rașcov, sec. XIX.
17. *Sfânta Varvara*, Ucraina, sec. XIX.
18. *Sfânta Varvara*, Ucraina, sec. XIX.
19. *Bunul Păstor* din satul Tabani, 1822.
20. *Bunul Păstor*, Belarus, sec. XIX.
21. *Maica Domnului Hodighitria*, Basarabia, sec. XIX.
22. *Maica Domnului Bialânițkaia*, Belarus, sec. XIX.
23. *Maica Domnului de Ahtâr*, Belarus, sec. XIX.
24. *Maica Domnului Platytera*, Ucraina, sec. XIX.
25. Biserica de lemn din satul Drăgușenii Noi, 1924.
26. Biserica de lemn din satul Cornova (Orhei), 1924.
27. Biserica de piatră din satul Cornova, 1924.
28. Iconostasul bisericii din satul Hluboaca (Cernăuți), sec. XVIII.
29. Biserica de piatră din satul Hrușeva (Orhei), 1924.
30. Biserica de lemn din satul Musteața (Fălești).
31. *Maica Domnului Hodighitria* din biserica satului Musteața.
32. *Iisus Hristos pe tron* din biserica satului Musteața.
33. *Izgonirea din rai* din biserica satului Musteața.
34. Iconostasul bisericii din satul Musteața.
35. Strilbițchi Mihail. *Mitropolitul Moldovei Gavriil*, în *Prăvălioara*, Iași, 1784.
36. Strilbițchi Mihail. *Ioan Damaschin*, în *Octoih*, Iași, 1786.



37. Strilbițchi Mihail. *Monograma Mitropolitului Gavriil*, în *Catavasier*, Iași, 1778.
38. Iosif Ieromonahul. Gravură din *Cuvintele lui Isaac Syrul*, Mănăstirea Neamț, 1819.
39. Simeon Iereu. *Scara Părintelui Ioan*, Mănăstirea Neamț, 1814.
40. Leontii Rus. *Maica Domnului Eleusa*, Sofia, 1820.
41. Sotir Karastojanov. *Sfântul Gheorghe*, Muzeul istoric din Samokov, Bulgaria, încep. sec. XIX.
42. Feodosie Monahul. *Sfânta Varvara*, Mănăstirea Neamț, 1833.
43. Feodosie Monahul. *Sfântul Ioan Damaschin*, Mănăstirea Neamț, 1836.
44. Feodosie Monahul. *Iisus Hristos și Samariteanca*, Mănăstirea Neamț, 1833.
45. Simeon Iereu. *Născătoarea de Dumnezeu*, Mănăstirea Neamț, 1829.
46. Ghervasie Monahul. *Deisis*, Mănăstirea Neamț, 1850.
47. Damian Ieromonahul. *Sfântul Ioan Gură de Aur*, Mănăstirea Neamț, 1859.

ILUSTRĂȚII LA CATALOGUL DE ICOANE

- Planșa 1. *Maica Domnului Hodighitria*. Secolele XVIII-XIX.
- Planșa 2. Zugrav anonim. *Soborul Îngerilor*. Secolele XVIII-XIX.
- Planșa 3. Zugrav anonim. *Nașterea Maicii Domnului*. Sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea. Detaliu.
- Planșa 4. Zugrav anonim. *Buna Vestire*. Secolele XVIII-XIX.
- Planșa 5. Zugrav anonim. *Sfântul Ierarh Nicolae*. Secolele XVIII-XIX.
- Planșa 6. Zugrav anonim. *Sfântul Ierarh Nicolae*. Secolele XVIII-XIX.
- Planșa 7. Zugrav anonim. *Aducerea sfintelor moaște ale Sfântului Mucenic Foca cu imaginile Mariei Magdalena și ale unui ierarh necunoscut*. Sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea. Fragment.
- Planșa 8. Zugrav anonim. *Iisus Hristos pe tron*. Sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea.
- Planșa 9. Zugrav anonim. *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*. Sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea.
- Planșa 10. Zugrav anonim. *Nașterea Mântuitorului*. Sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea.
- Planșa 11. Gherasim. *Cruce de iconostas cu imaginea răstignirii lui Hristos*. 1790
- Planșa 12. Gherasim. *Soborul Îngerilor*. 1790.
- Planșa 13. Gherasim. *Sfântul Ierarh Nicolae*. 1790.
- Planșa 14. Gherasim. *Apostolii Luca și Iacov*. 1790.
- Planșa 15. Mihail Leontovici. *Maica Domnului cu Pruncul Iisus pe tron*. 1803.
- Planșa 16. Mihail Leontovici. *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*. 1806.
- Planșa 17. Zugrav anonim. *Deisis*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 18. Gherasim. *Maica Domnului Hodighitria*. 1808.
- Planșa 18. Gherasim (zugrav), Ștefan (sculptor). *Coborârea de pe cruce*. 1808.
- Planșa 19. Gherasim (zugrav), Ștefan (sculptor). *Uși împărătești*, 1808.
- Planșa 20. Gherasim. *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*. 1808.
- Planșa 21. Gherasim. *Iisus Hristos pe tron*. 1808.
- Planșa 22. Gherasim (zugrav), Ștefan (sculptor). *Nașterea Maicii Domnului și Înfrățirea Mariei la Templu*. 1808.
- Planșa 22. Gherasim (zugrav), Ștefan (sculptor). *Nașterea Domnului și Botezul lui Hristos*. 1808.
- Planșa 23. Gherasim (zugrav), Ștefan (sculptor). *Întâmpinarea Domnului și Buna Vestire*. 1808.
- Planșa 24. Gherasim (zugrav), Ștefan (sculptor). *Intrarea în Ierusalim și Învierea Domnului*. 1808.
- Planșa 25. Gherasim (zugrav), Ștefan (sculptor). *Schimbarea la Față și Adormirea Maicii Domnului*. 1808.
- Planșa 25. Gherasim (zugrav), Ștefan (sculptor). *Înălțarea Domnului și Pogorârea Sfântului Duh*. 1808.



- Planșa 26. Gherasim (zugrav), Ștefan (sculptor). *Apostolii Toma și Vartolomeu*. 1808.
- Planșa 27. Gherasim. *Nașterea Maicii Domnului*. 1808.
- Planșa 28. Gherasim (zugrav), Ștefan (sculptor). *Tetrapod*. 1808.
- Planșa 28. Gherasim (zugrav), Ștefan (sculptor). *Ungerea Domnului*. 1808. Fragment.
- Planșa 29. Gherasim (zugrav), Ștefan (sculptor). *Deisis*. 1808.
- Planșa 29. Gherasim (zugrav), Ștefan (sculptor). *Cina cea de taină*. 1808.
- Planșa 30. Evtaf. *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*. 1810.
- Planșa 31. Evtaf. *Hristos Pantocrator*. 1810.
- Planșa 32. Constantin și Mardare. *Buna Vestire*. 1812.
- Planșa 33. Zugrav anonim. *Buna Vestire*. Începutul secolului al XIX-lea. Fragment.
- Planșa 34. Ioan Iavorschi. *Iisus Hristos pe tron*. 1813.
- Planșa 35. Ioan Iavorschi. *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*. 1813.
- Planșa 36. Zugrav anonim. *Pomelnicul Mănăstirii Căpriana din Biserica Adormirea Maicii Domnului*. 1821.
- Planșa 37. Ioan Dămășcanu. *Hristos Pantocrator*, 1822.
- Planșa 38. Zugrav anonim. *Bunul Păstor*. 1822.
- Planșa 39. Zugrav anonim. *Visul lui Iacov*. 1822.
- Planșa 40. Zugrav anonim. *Arhanghelul Mihail și Ioșua Navi*. 1822.
- Planșa 41. Ioan Iavorschi. *Arhanghelul Mihail*. 1827(?).
- Planșa 42. Ioan Iavorschi. *Maica Domnului cu Pruncul*. 1827.
- Planșa 43. Ioan Iavorschi. *Deisis*. 1827.
- Planșa 44. Zugrav anonim. *Sfântul Theodor*. Începutul secolului al XIX-lea.
- Planșa 45. Zugrav anonim. *Icoană-sinaxar*. Începutul secolului al XIX-lea.
- Planșa 46. Zugrav anonim. *Sfântul Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur și Grigore Teologul*. 1827. Fragment.
- Planșa 47. Zugrav anonim. *Învierea lui Hristos cu Sfinții Ioan, Ecaterina, Nicolae și Gheorghe*. 1828.
- Planșa 48. Zugrav anonim. *Închinarea păstorilor*. 1830.
- Planșa 49. Zugrav anonim. *Jertfa lui Avraam*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 50. Zugrav anonim. *Visul lui Iacov*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 51. Zugrav anonim. *Distrușgerea Sodomei și Gomorei*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 52. Zugrav anonim. *Minunea Sfântului Nicolae*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 53. Zugrav anonim. *Sfânta Muceniță Varvara*. Începutul secolului al XIX-lea.
- Planșa 54. Zugrav anonim. *Sfânta Varvara cu scene din viață*. Începutul secolului al XIX-lea.
- Planșa 55. Zugrav anonim. *Sfânta Varvara cu scene din viață*. Mijlocul secolului al XIX-lea.
- Planșa 56. Zugrav anonim. *Sfânta Muceniță Varvara*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 57. Zugrav anonim. *Maica Domnului Eleusa*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 58. Zugrav anonim. *Maica Domnului de la Hârbovăț*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 59. Zugrav anonim. *Maica Domnului de la Hârbovăț*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 60. Iezechil. *Duminica Floriilor și Învierea Domnului*. 1841.
- Planșa 60. Iezechil. *Întâmpinarea Domnului și Buna Vestire*. 1841.
- Planșa 61. Iezechil. *Nașterea Maicii Domnului și Înfrățirea la Templu*. 1841.
- Planșa 62. Iezechil. *Prorocii Aaron și Moise*. 1841.
- Planșa 62. Iezechil. *Prorocii David și Iezechil*. 1841.
- Planșa 63. Zugrav anonim. *Maica Domnului Hodighitria*. Jumătatea secolului al XIX-lea.



- Planșa 64. Zugrav anonim. *Maica Domnului cu Pruncul înconjurată de heruvimi*. 1854.
- Planșa 65. Zugrav anonim. *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*. Jumătatea secolului al XIX-lea.
- Planșa 66. Zugrav anonim. *Iisus Hristos pe tron*. Jumătatea secolului al XIX-lea.
- Planșa 67. Zugrav anonim. *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*. Jumătatea secolului al XIX-lea.
- Planșa 68. Vasile Aleksandrov. *Maica Domnului Eleusa*, 1859.
- Planșa 69. Zugrav anonim. *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 70. Zugrav anonim. *Iisus Hristos pe tron*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 71. Zugrav anonim. *Maica Domnului cu Pruncul Iisus*. 1858.
- Planșa 72. Zugrav anonim. *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 73. Zugrav anonim. *Înălțarea Sfintei Cruci*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 74. Zugrav anonim. *Învierea lui Hristos*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 75. Zugrav anonim. *Învierea lui Hristos cu scene din viață*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 76. Zugrav anonim. *Cruce procesională cu scena Răstignirea Domnului*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 77. Zugrav anonim. *Maica Domnului Bucuria Tuturor Îndurerațiilor*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 78. Zugrav anonim. *Învierea lui Iisus Hristos*. Secolul XIX.
- Planșa 79. Zugrav anonim. *Maica Domnului Tristețe fără Margini*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 79. Zugrav anonim. *Maica Domnului a Mărăcinișului arzând*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 80. Zugrav anonim. *Încoronarea Maicii Domnului*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 80. Zugrav anonim. *Arhanghelul Mihail al Apocalipsei*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 81. Zugrav anonim. *Înălțarea la cer a prorocului Ilie*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 82. Zugrav anonim. *Evanghelistul Ioan*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 83. Zugrav anonim. *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 84. Zugrav anonim. *Iisus Hristos pe tron*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 85. Zugrav anonim. *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 86. Zugrav anonim. *Maria Magdalena cu Sfântul Haralambie și Maica Domnului cu Pruncul*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 86. Zugrav anonim. *Iisus Hristos și Samariteanca*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 87. Zugrav anonim. *Martirajul Sfintei Ecaterina*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 88. Zugrav anonim. *Arhanghelii Mihail și Gavriil*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 89. Zugrav anonim. *Ioan Oșteanul*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 90. Zugrav anonim. *Nașterea Domnului*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 90. Zugrav anonim. *Exodul în Egipt*. Sfârșitul secolului al XIX-lea.
- Planșa 91. Zugrav anonim. *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*. Secolul al XIX-lea.
- Planșa 91. *Pictura ușilor împărătești din Biserica Sfântul Gheorghe a Mănăstirii Căpriana*. Începutul secolului al XX-lea.
- Planșa 92. Zugrav anonim. *Bunul Păstor*. Începutul secolului al XX-lea.
- Planșa 93. Pavel Piskariov. *Iisus Hristos Pantocrator*. Începutul secolului al XX-lea.
- Planșa 94. Ioasaf. *Maica Domnului Îndurătoarea*. Mănăstirea Noul Neamț, 1905.
- Planșa 94. Zugrav anonim. *Maica Domnului de la Neamț*. Secolul al XX-lea.
- Planșa 95. Ioasaf Călugărul. *Iisus Hristos-Viță-de-vie*. 1907.
- Planșa 96. Pavel Șilingovschi. *Pictura murală de pe bolta Bisericii Înălțarea Domnului a Mănăstirii din Hârjăuca*. 1907.

