VASILE DRĂGUŢ

DOBROVĂŢ

D.M.A.S.I.
IV
224

Readusă la înfățișarea originală, biserica mînăstirii Dobrovăț împreună cu construcțiile înconjurătoare, constituie un punct obligatoriu de vizită pentru iubitorul de artă ce poposește în părțile Iașului. Aceasta deoarece la Dobrovăț se împlinesc cîteva din cele mai semnificative experiențe ale arhitecturii din epoca lui Ștefan cel Mare și tot aici se afirmă întîia oară maturitatea artistică a epocii lui Petru Rareș. Marele ansamblu mural de la Dobrovăț prefigurează numeroase direcții iconografice ale picturii murale din Moldova secolului al XVI-lea, calitatea lor artistică îngăduind să se vorbească despre cel pe care de aici încolo îl vom putea numi *Maestrul anonim de la Dobrovăț*. Menționarea sa, fie și sub vaga formulă de *meșter anonim*, reprezintă cel mai potrivit omagiu pe care acum, după mai bine de patru veacuri, îl putem aduce admirabilului artist prin a cărui operă a fost inaugurată epoca de strălucire a muralismului din Moldova lui Petru Rareș, operă de referință pentru întreaga istorie a artei românești.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

D.M.A.S.I
DIRECȚIA MONUMENTELOR, ANSAMBLURILOR ȘI SITURILOR ISTORICE
BIBLIOTECA
Cota cărții: IV 224.
Inventar: 4934.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Comori
de artă
din România

DOBROVĂŢ

https://biblioteca-digitala.ro

Relevee și desene:
PAUL FELICAN

Redactor:
VASILE FLOREA

Tehnoredactor:
ELENA DINULESCU

https://biblioteca-digitala.ro

IV 224

Inv. 4434

Republica Socialistă România
BIBLIOTECA CENTRALĂ
DE STAT

Vasile Drăguţ

DOBROVĂŢ

Editura Meridiane
Bucureşti, 1984

https://biblioteca-digitala.ro

D.M.A.S.I.
BIBLIOTECA
Nr. inv. 4934

https://biblioteca-digitala.ro

Înainte de a ajunge la Iași, trenul ce vine dinspre București se mai oprește o dată, inutil parcă, la Bîrnova, o gară mică pierdută în mijlocul unei păduri pe care o simți largă și statornic așezată în cuprinsul său de neîncetată foșnire. Pe acela care călătorește pe șosea, fie că a apucat-o prin Solești, fie pe la Grajduri, pădurea îl întîmpină cu ospitalitate pentru a-l invita la popas de umbră deasă sau de desfătat luminiș. Mereu mai grăbiții trecători ai vremurilor noastre, pe drumurile de fier și de asfalt, au surprins, poate, cîte ceva din frumusețea proaspătă în orice anotimp a pădurilor ce străjuiesc porțile Iașilor, dar mai niciodată nu au știut că, măcar pentru cîteva clipe, s-au aflat în preajma uneia dintre cele mai nobile mărturii de istorie românească, pe lîngă unul dintre acele însemne de cuget care obligă la îndelungă și reculeasă contemplare: mînăstirea Dobrovăț.

Pentru a ajunge sub zidurile venerabilului lăcaș, ori de unde s-ar porni, drumuri de țară străbat agale pădurea, se împletesc și se despletesc pe sub fagi falnici și stejari seculari, traversează poieni mîngîiate de soare și se înfioară de gingașa prezență a căprioarelor și veveriților. După douăzeci de kilometri de patriarhală tihnă silvestră, drumul ajunge într-o largă poiană ce adăpostește, cu tandrețe parcă, satul Dobrovăț, adevărată oază de viață tradițională, abia tulburată de ritmurile trepidante ale epocii contemporane. La marginea satului, pe o poală de deal, către pădure, se înalță cea din urmă ctitorie a lui Ștefan cel Mare, edificiu de impresionantă sobrietate în jurul căruia se închide o incintă patrulateră cu ziduri de piatră, străjuită de verticala grea a turnului-clopotniță.

Parafrazînd un binecunoscut adagiu latin, vom spune că și „monumentele au o soartă a lor". Într-adevăr, poposind în fața ctitoriei lui Ștefan cel Mare de la Dobrovăț, contemplînd în liniște măreția gravă a zidirii sale sau solemna desfășurare a picturilor ce-i decorează interiorul, nu poți fi decît uimit la gîndul că un asemenea monument de nobilă excepție a rămas ca și necunoscut publicului larg, ba chiar oamenilor de cultură din Iașii megieși care prea rar au ajuns să se abată prin părțile sale. O adevărată comoară de istorie și artă așteaptă de secole, cu răbdătoare cumințenie, să fie redescoperită și înțeleasă așa cum se cuvine, spre mai bună deslușire a unei epoci de glorie cînd

https://biblioteca-digitala.ro

faptele de bărbătească vitejie de pe cîmpurile de bătaie se însoțeau cu rîvna și dăruita putere de a făuri opere de artă. Din tot ceea ce s-a înfăptuit și s-a așezat aici, aveau să rodească în Moldova celui de al XVI-lea veac nu puține alte fapte creatoare, încît, oriunde ar poposi călătorul: la Humor, la Moldovița, la Rîșca, la Sucevița, el va regăsi ceva din mesajul iscat, cu inspirată știință și sete de durată, de către meșterii anonimi, constructori și zugravi, de la Dobrovăț.

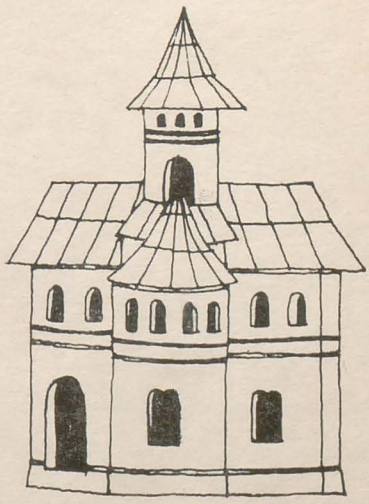
https://biblioteca-digitala.ro

Republica Socialistă Română
BIBLIOTECA CENTRALĂ
DE STAT

Întrebări şi răspunsuri în faţa unui tablou votiv

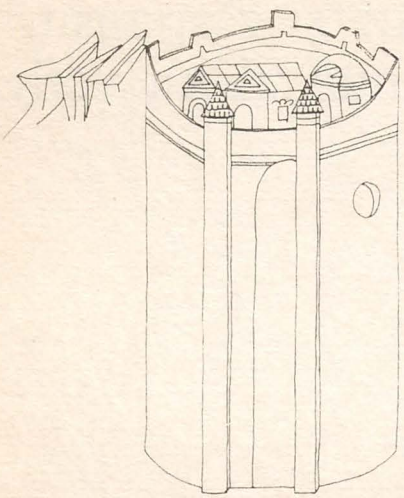
Pentru acela care intră în biserica fostei mînăstiri Dobrovăţ, după obişnuitul efort de adaptare la lumina interioară şi după dibuirile de descifrare a vastului ansamblu de pictură care împodobeşte pereţii, întîia imagine care se impune cu stăruinţă atenţiei este tabloul votiv. Pe peretele vestic al naosului, în dreapta intrării, trei bărbaţi tineri, cu figuri asemănătoare, păşesc solemn sub povara veşmintelor princiare de brocart şi a coroanelor de aur, bătute cu pietre preţioase şi perle. Cel din faţă, abia dacă puţin mai vîrstnic decît însoţitorii săi, duce în mînă macheta unei biserici pe care o prezintă lui Isus Hristos. Aşezat pe un tron înalt decorat cu intarsii şi pietre scumpe, Hristos întîmpină cu bunăvoinţă cortegiul celor trei, ţinînd pe genunchi evanghelia deschisă şi binecuvîntînd cu mîna dreaptă ofranda primită. În stînga sus, o inscripţie pictată cu caractere de vădită eleganţă lămureşte: „Binecinstitorul şi de Hristos iubitorul Io Petru Voevod, cu mila lui Dumnezeu domn al ţării Moldovei, fiul bătrînului Ştefan Voevod, a zugrăvit şi înfrumuseţat acest hram în numele Pogorîrii Sfîntului Duh în mînăstirea de la Dobrovăţ în anul 7030 . . . . . luna . . . . . ”[1]. Aşadar, personajul principal al tabloului votiv este Ştefan cel Mare, cel de al doilea este fiul său Bogdan care, la data zidirii bisericii de la Dobrovăţ, era asociat la tron şi, „ipso facto”, ctitor al aşezămîntului domnesc, iar cel de al treilea este Petru Rareş prin a cărui danie se săvîrşea decorul mural [2].

Aşa cum s-a remarcat mai de mult, compoziţia tabloului votiv de la Dobrovăţ este cumva surprinzătoare, datorită absenţei doamnelor. Dar această absenţă poate fi lesne explicată. Fiu natural al lui Ştefan cel Mare, Petru Rareş nu-şi putea îngădui să includă în acest tablou votiv pe doamna Maria Voichiţa, ctitoră a zidirii pentru că, fiind mama lui Bogdan, s-ar fi creat o confuzie a relaţiilor de familie. Pe de altă parte, este verosimil că picturile de la Dobrovăţ au fost executate în anul 1529, cînd Petru Rareş era văduv, deci nu putea să apară însoţit [3].



Pe deplin logică, această explicaţie nu răspunde unei posibile întrebări. De ce cele trei personaje au fost reprezentate într-atît de asemănătoare, pentru că, o ştim bine prin compararea tablourilor votive din epoca lui Ştefan cel Mare şi din vremea lui Petru Rareş,

https://biblioteca-digitala.ro



dincolo de aerul comun de familie, cei trei domnitori erau bine individualizați din punct de vedere fizionomic? Credem că asemănarea pînă la identitate a figurilor, pusă în evidență de asemănarea veșmintelor de ceremonial ca și de identitatea gesturilor, trebuie înțeleasă ca un act demonstrativ cu implicații politice.

După furtunateca domnie a lui Ștefan cel Tînăr (1517—1527), în timpul căruia țara Moldovei fusese dezbinată datorită ambițiilor boierești, confruntat fiind cu mai mulți pretendenți la succesiunea tronului, Petru, fiul hangiței din Hîrlău, a conceput tabloul votiv de la Dobrovăț ca pe un act de legitimitate. Asemănător tatălui său Ștefan cel Mare și fratelui său Bogdan, care îl precedase la domnie, fiindu-le întru totul egal prin măreția ținutei și a portului, Petru Rareș se înfățișa în ochii contemporanilor ca os domnesc și drept urmaș în scaunul țării. Așadar, frumoasa imagine ce înnobilează naosul Dobrovățului exprimă, odată cu gîndul pios al donatorului, voința sa de putere ca legitim succesor al celui ce fusese Ștefan cel Mare.

Dar tabloul votiv de la Dobrovăț nu este doar o imagine cu caracter politic, căci dacă ar fi doar atît, mesajul său nu și-ar fi atins niciodată scopul. El impresionează înainte de toate prin calitățile de ordin artistic. Suprafața fondului este împărțită în două: registrul inferior (ceva mai puțin decît înălțimea totală) este de culoare verde, reprezintă pămîntul. Registrul superior, colorat în ultramarin, corespunde cerului și, în mod justificat din punct de vedere simbolic, pe suprafața sa se proiectează tronul și figura divinității. Trebuie remarcat aici un interesant efect de perspectivă: reducînd mărimea figurii divine și așezînd-o în spațiul ultramarin, pictorul a obținut o aparentă distanțare în raport cu primul plan ocupat de figurile voievodale. Desenate cu o virtuozitate de miniaturist — să nu uităm că este vorba despre o pictură în frescă executată *a la prima* pe tencuiala udă —, figurile celor trei domnitori se decupează cu măreție, o măreție netulburată de abundența și precizia detaliilor. Peste cămașa albă cu guler roșu îngust, cei trei poartă ample mantii de tip granață [4] cu mîneci lungi și foarte largi. Pictorul a redat cu pedantă minuțiozitate somptuosul decor al brocartului cusut cu fir de aur din care sînt executate granațele, precum și benzile decorative care coboară de la gît pînă la poale sau care încing mînecile în dreptul brațului, după cum a stăruit asupra perlelor ce se înșiră de-a lungul elementelor ornamentale și desenează conturul înaltelor coroane princiare. Departe de a fi o simplă demonstrație de meticulozitate, exactitatea redării costumelor are și ea un tîlc anumit, căci granațele imperiale reamintesc că domnitorii români se considerau printre succesorii de drept ai Imperiului bizantin care nu de mult căzuse sub puterea semilunii.

O altă posibilă întrebare la care poate să răspundă tabloul votiv de la Dobrovăț privește decorul inițial al fațadelor monumentului. Macheta pe care o duce Ștefan cel Mare înfățișează un edificiu cu fațadele albe decorate doar cu șiruri de firide și cu apareiaj regulat imitat pe suprafața tencuielii. Dacă monumentul ar fi fost pictat încă din timpul lui Ștefan cel Mare, așa cum cred unii cercetători, pictorul

https://biblioteca-digitala.ro

nu ar fi ezitat să sugereze decorul mural aşa cum peste timp aveau să facă autorii învelitorilor de mormînt de la Suceviţa [5]. Deci la data cînd se executa pictura murală interioară, Dobrovăţul avea încă faţadele albe, îmbrăcarea lor în mantia colorată a frescelor urmînd să se facă mai tîrziu.

CTITORIA LUI ŞTEFAN CEL MARE

Istoria Dobrovăţului ca aşezămînt monastic este lungă şi complicată, începuturile sale fiind pierdute în ceaţa unor vremuri îndepărtate [6]. Dintr-un document emis în cancelaria curţii domneşti de la Hîrlău în ziua de 26 noiembrie 1499, aflăm că pe valea Dobrovăţului exista un sat Călugăreni, „unde a fost Giurgiu călugăr" [7]. Faptul că, la sfîrşitul secolului al XV-lea, satul în cauză se numea Călugăreni demonstrează că acolo existase din vechime o vieţuire monahală, anterioară poate acelui Giurgiu care va fi fost un schimnic cu oarecare renume în partea locului. Din acelaşi document mai aflăm că pe valea Dobrovăţului se afla o mînăstire cu hramul Schimbarea la Faţă al cărei egumen era popa Ioanichie. Situată pe moşiile descendenţilor lui Ivan Damianovici, după cum rezultă din documentul amintit, mînăstirea Schimbarea la Faţă pare să fi fost o ctitorie de familie, cum erau atîtea în acea vreme, întemeierea sa putînd fi iniţiată de unul din călugării locului care devenise un exponent al mişcării isihaste, în acest sens fiind semnificativ hramul adoptat. Trebuie să credem că această primă mînăstire de la Dobrovăţ ajunsese să fie bine cunoscută şi respectată de oamenii timpului, drept care Ştefan cel Mare s-a hotărît să cumpere satele ce formau moşia descendenţilor lui Ivan Damianovici şi să construiască o nouă mînăstire de zid. Pe faţada vestică a bisericii încastrată în zid la dreapta portalului de intrare se află o pisanie de piatră cu frumoase litere excizate: „Binecinstitorul domn Io Ştefan Voievod, din mila lui Dumnezeu domn al ţării Moldovei, fiul lui Bogdan voievod, a zidit această casă întru numele Pogorîrii Sfîntului Duh, care s-a şi început a se zidi în anul 7011 (= 1503), luna aprilie, ziua 27: şi s-a sfîrşit în anul 7012(=1504), iar al domniei sale anul al 48-lea curgător, luna ....." [8].

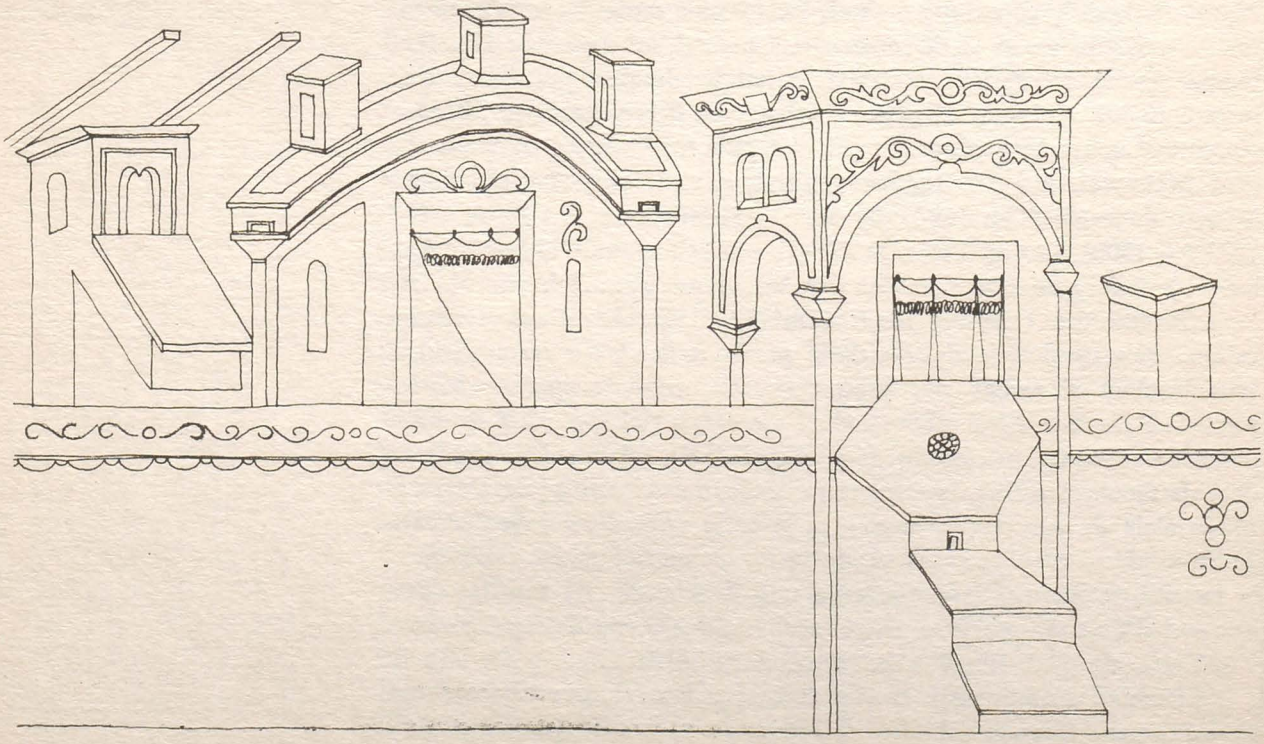
Privită din exterior, biserica mînăstirii Dobrovăţ se prezintă ca un uriaş paralelipiped de zidărie prevăzut la răsărit cu o absidă semicirculară şi aşezat sub protecţia unui amplu acoperiş. Masa puternică dar armonios proporţionată a construcţiei este pusă în evidenţă de sobrietatea decorului faţadelor şi de faptul că micile deschideri ale ferestrelor abia dacă întrerup desfăşurarea plinului de zidărie. Materialele de construcţie sînt — ca la toate ctitoriile lui Ştefan cel Mare — piatră brută de carieră legată cu un mortar foarte rezistent; la muchii, la soclu şi la contraforţii care flanchează cîte trei, laturile de nord şi de sud, intervine piatra făţuită atît ca factor de regularizare a zidăriei, cît şi ca element decorativ, de profilatură.

Urmînd a ne întoarce asupra decoraţiei faţadelor, vom considera în continuare formele arhitecturii interioare pentru a descifra astfel

https://biblioteca-digitala.ro

structura de ansamblu a edificiului. Intrarea în biserică este bine pusă în valoare de un portal de piatră, cu arc frînt, a cărui bogată profilatură cu cinci retrageri succesive face și mai evidentă grosimea zidurilor, de circa 1,5 m. Pronaosul, prima încăpere în care se intră, este de plan dreptunghiular (6,80 × 5,80 m) care primește lumina prin două ferestre așezate simetric, pe laturile de nord și de sud. Sistemul de boltire are la bază patru arce mari care se descarcă pe console comune așezate în colțurile încăperii. Arcele de răsărit și de apus sînt mai late, ceea ce asigură obținerea unui patrulater regulat, cu laturi egale, deasupra căruia, prin intermediul unor triunghiuri sferice de colț — așa-numiții pandantivi — se obține trecerea la planul circular al cupolei. În continuare, folosind originalul sistem de boltire inventat de meșterii epocii lui Ștefan cel Mare, constructorii au folosit patru arce dispuse diagonal, reducînd substanțial deschiderea interioară a cupolei [9]. Astfel conceput, spațiul pronaosului impune prin calitatea și armonia proporțiilor sale dar și prin tendința de înălțare care este de altfel caracteristică arhitecturii din Moldova.

Din pronaos se trece în camera mormintelor, trecerea fiind încadrată de un portal din piatră profilată cu deschidere dreptunghiulară [10]. Păstrînd lățimea pronaosului (5,80 m), camera mormintelor este mult mai scurtă (4 m), reducerea de suprafață fiind acordată cu coborîrea înălțimii bolților, astfel că spațiul interior se menține echilibrat. Sistemul de boltire — destul de puțin obișnuit — este alcătuit din cîte două perechi de arce dispuse longitudinal și etajate, între ele fiind construite alte două perechi de arce transversale, încît



https://biblioteca-digitala.ro

la mijloc rămîne o mică suprafață pătrată deasupra căreia, prin intermediul pandantivilor, se ridică o minusculă cupolă semisferică. În Moldova, acest savant sistem de boltire se mai întîlnește doar în două cazuri, la două ctitorii contemporane cu Dobrovățul, și anume: la Arbore, ctitoria pîrcălabului Luca din anul 1503, și la Reuseni, ctitorie domnească începută de Ștefan cel Mare în 1503, dar terminată de succesorul său Bogdan al III-lea, în 1504. În cazul bisericilor de la Arbore și Reuseni, care sînt lipsite de camere ale mormintelor, boltirea cu arce paralele etajate a fost folosită pentru pronaos [11].

Trecerea spre cea de a treia încăpere a bisericii de la Dobrovăț, naosul, se face printr-un portal de piatră de tip dreptunghiular cu baghete încrucișate [12]. Avînd aceleași dimensiuni și același sistem de boltire cu pronaosul, naosul de la Dobrovăț prezintă două abside laterale, abia adîncite în grosimea zidurilor de nord și de sud, mărimea lor aparentă fiind sporită cu ajutorul a cîte doi pilaștri fasciculați care le încadrează de o parte și de alta. Așadar, dreptunghiulară la exterior, biserica de la Dobrovăț prezintă un plan triconc la interior. Această soluție apăruse prima dată în Moldova, în anul 1497 la biserica Sf. Ion Botezătorul din Piatra Neamț (pe atunci paraclis al curților domnești din acel oraș), fiind desăvîrșită la grupul Arbore-Dobrovăț-Reuseni, constituind ceea ce s-a numit tipul mixt de plan, una dintre cele mai originale contribuții ale arhitecturii medievale din Moldova la patrimoniul arhitecturii naționale și europene [13].

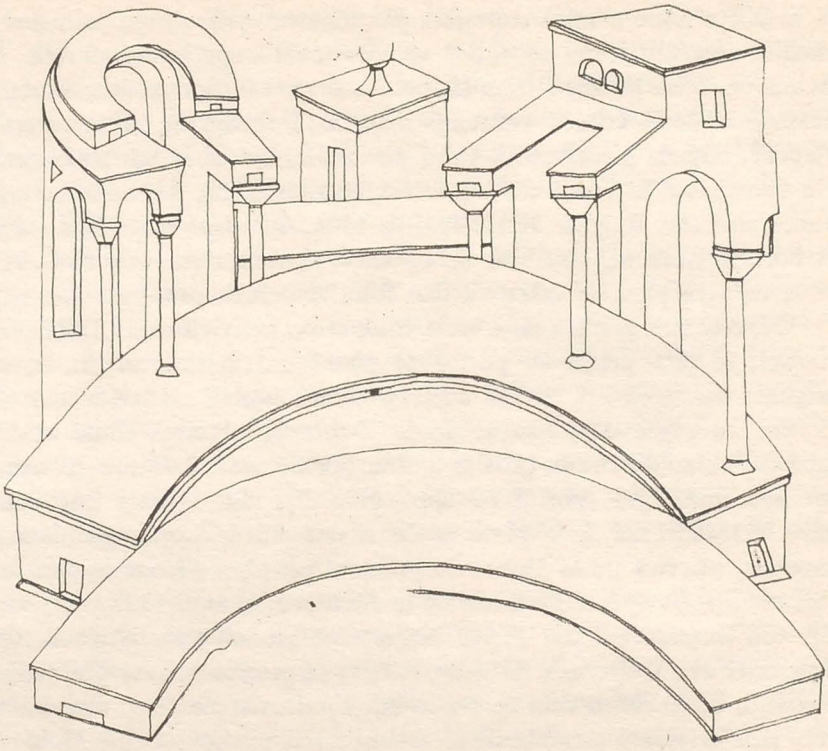
Spațiul altarului este relativ amplu în raport cu dimensiunile generale ale bisericii, fiind alcătuit dintr-o absidă semicirculară precedată de o largă travee dreptunghiulară boltită cu două arce în plincintru, ultimul racordat la semicalota sferică cu care este boltită absida. Anexele altarului, proscomidia și diaconiconul, sînt tratate ca două mici încăperi rezervate în grosimea zidurilor.

Decorul fațadelor impresionează prin sobrietate, el contribuind la solemnul efect de monumentalitate pe care îl realizează întreaga masă construită a edificiului. Deasupra unui soclu de piatră cu profilatură simplă, zidurile se înalță drepte, abia în zona superioară fiind decorate cu două frize etajate de firide și ocnițe. Partea inferioară a zidurilor este ritmată de prezența contraforților, elemente de sprijin dar și decorative, alături de acestea cerîndu-se a fi considerate ancadramentele cu profilatură de stil gotic. Ferestrele pronaosului, mai mari, au ancadramente bogat profilate, cu traforuri în partea superioară, dimpotrivă ferestrele gropniței și naosului sînt mici și sobre.

Partea cea mai elegantă ca expresie plastică a întregului edificiu este absida altarului ale cărei fațade sînt ritmate pe întregul lor traseu de înalte arcaturi, deasupra cărora se etajează frizele de firide și ocnițe. Cornișa din piatră profilată încheie partea de zidărie a edificiului.

Recentele lucrări de restaurare au îndepărtat tencuielile tîrzii, acoperind fațadele cu o tencuială subțire — „la piele" — care lasă să se străvadă materialele de construcție — piatra brută de carieră și piatra fățuită —, aceasta din urmă așezată doar la muchiile de regula-

https://biblioteca-digitala.ro

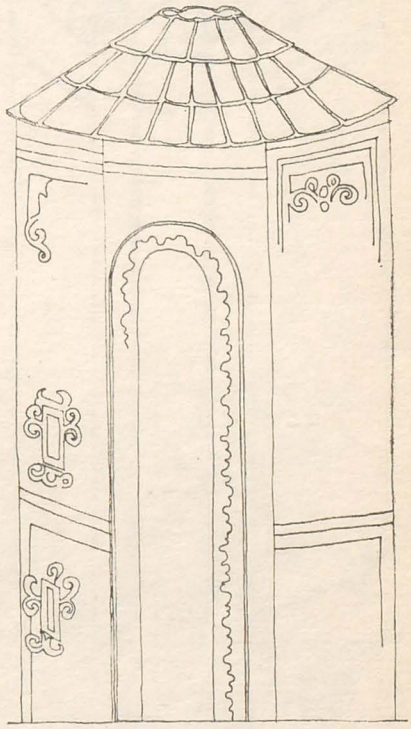


rizare ale zidurilor. Pe suprafața zidurilor se văd patru rînduri de găuri puțin adîncite a căror prezență poate să surprindă privirile vizitatorului neavertizat. Aceste găuri sînt martorii schelelor suspendate ce se foloseau la construcțiile din vremea lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș și ele au fost intenționat lăsate pe ziduri de către restauratori tocmai pentru a demonstra știința zidarilor din acele timpuri despre care astăzi știm atît de puțin. Pe baza datelor furnizate de alte monumente datînd din epoca lui Ștefan cel Mare, se poate afirma cu deplin temei că, la origine, fațadele au fost acoperite cu tencuieli de frescă pe a căror suprafață a existat un decor ce imita apareiajul regulat din blocuri de piatră și eventual, la arcaturile altarului existau imitații de cărămidă smălțuită [14].

În secolul trecut, mai exact în anul 1851, la inițiativa egumenului Acachie, biserica mînăstirii Dobrovăț a fost afectată de o nefericită intervenție dictată de moda epocii. Porțile naosului și pronaosului au fost sparte pentru a permite construirea cîte unei turle de zid, iar deasupra gropniței a fost construită o falsă turlă din lemn acoperită cu tencuială. Tot atunci, acoperișul a fost coborît și vechile streșini au fost retezate, iar cele trei turle parazitare au fost prevăzute cu acoperișuri avînd aspect de bulbi de ceapă. Astfel mutilat și urîțit, monumentul a ajuns pînă în vremea noastră, la nefericita modificare a înfățișării sale mai contribuind tencuielile plate pe toată întinderea fațadelor și ridicarea nivelului de călcare cu aproape un metru. Iată de ce, în anii 1974—1976, biserica mînăstirii Dobrovăț a fost supusă unor atente lucrări de restaurare arhitectonică, tot atunci procedîndu-se

https://biblioteca-digitala.ro

și la o consolidare a picturilor murale care mai ales în pronaos erau afectate de umiditatea favorizată de ridicarea exterioară a nivelului de călcare. Călăuzit de imaginea din tabloul votiv, șeful proiectului de restaurare, arhitectul Nicolae Diaconu, a înlăturat cele trei turle parazitare, acoperind biserica cu o învelitoare unitară, cu streșini largi, volumul generos și silueta elansată a acesteia contribuind la expresia de monumentalitate a întregului edificiu. Nivelul de călcare a curții a fost readus la cota inițială, pe baza cercetărilor arheologice care au stabilit cota inițială. În lipsa unor martori doveditori privind înfățișarea originală a paramentului, restaurarea a prevăzut doar o tencuială subțire de protecție, care are meritul, din punct de vedere al expresiei plastice, de a lăsa să se citească materialele de construcție. Ca urmare a tuturor lucrărilor de restaurare, ctitoria lui Ștefan cel Mare se înfățișează astăzi în plenitudinea frumuseții sale de început, sobră și impunătoare, impresionantă prin expresia de bărbătească forță.

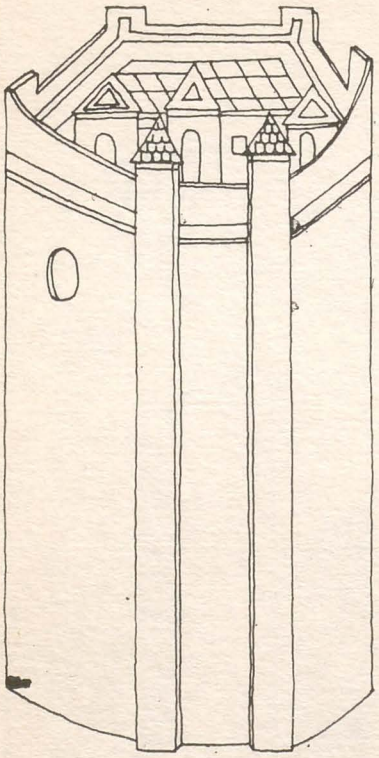


PICTURA MURALĂ ȘI GÎNDIREA UNEI EPOCI NOI

Așa cum s-a afirmat mai sus, pictura murală care decorează interiorul ctitoriei lui Ștefan cel Mare de la Dobrovăț a fost realizată din inițiativa lui Petru Rareș, în anul 1529. Chiar și vizitatorul neavertizat și lipsit de deprinderea de a descifra ansamblurile iconografice medievale va remarca fără întîrziere densa acumulare de imagini, ținuta lor gravă, rostirea picturală fermă servită de desenul sigur și de plinătatea acordurilor cromatice. Dar pentru a fi cunoscut și înțeles așa cum se cuvine, ansamblul pictural de la Dobrovăț reclamă un popas prelungit, căci nu puține sînt fațetele frumuseții sale și neașteptat de bogat programul său de gîndire. Chiar și la un examen sumar, se poate constata că la realizarea picturilor murale de aici au conlucrat doi meșteri înrudiți stilistic dar diferiți prin mijloacele proprii de expresie și prin valențele emoționale, meșterul principal rezervîndu-și partea cea mai importantă a lăcașului, respectiv naosul și absida altarului.

Ca de obicei într-un lăcaș de cult ortodox, iconografia picturilor din naos are un caracter demonstrativ, pe temeiul ierarhiei conținute de eclezia universală, a cărei ființă se întemeiază pe faptele și patimile lui Isus Hristos. În cupola semisferică a naosului — cupolă distrusă cu ocazia construirii turlei tîrzii,[15] și refăcută de restauratori —, a existat, potrivit herminiilor bizantine, figura lui *Isus Pantocrator*, adevărată cheie de boltă pentru întregul program iconografic. În pandantivii mici ai bolții, se află năframa sfintei fețe (la răsărit), ca simbol al patimilor, tronul pregătirii (la apus), ca simbol al judecății de apoi, în pandantivii mici, de nord și de sud fiind pictat cîte un serafim cu evantaie liturgice, așa-numitele ripide. În luneta de nord-est se află o reprezentare a *Bunei Vestiri* încadrată simbolic de profeții regi David și Solomon. Caracterul simbolic al acestei reprezentări

https://biblioteca-digitala.ro



este întărit de faptul că pe intradosul arcului diagonal învecinat se află un medalion cu *Cel vechi de zile*. În luneta de sud-est (a se remarca distribuirea scenelor pe sensul mișcării acelor unui ceasornic) se află reprezentarea *Nașterii lui Isus Hristos*, iar în luneta de sud-vest, *Prezentarea la templu* însoțită de medalionul lui Isus Emanuel situat în intradosul arcului diagonal învecinat. Pe ultima lunetă a bolții, în colțul de nord-vest, a fost înfățișat *Botezul*. În cei patru pandantivi mari, au fost reprezentați apostolii evangheliști Luca (N.E.), Ioan cu diacul Prohor (S.E.), Marcu (S.V.), Matei (N.V.). De remarcat că, spre deosebire de ansamblurile murale din epoca lui Ștefan cel Mare, în cadrul cărora evangheliștii erau așezați în pandantivii mici, în timp ce pandantivii mari erau rezervați, împreună cu lunetele învecinate, povestirii episoadelor din marile sărbători, la Dobrovăț compoziția iconografică este inversată, ceea ce implică o deplasare de accent a valorilor simbolice.

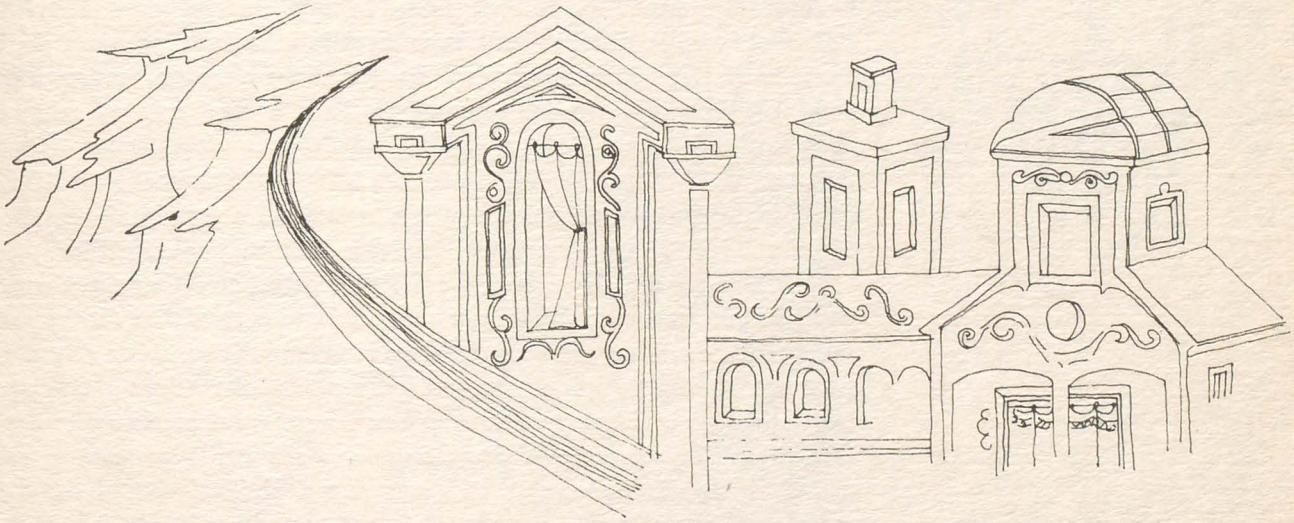
Marele arc vestic conține în extremități două imagini cu pronunțat caracter simbolic: *Ospeția lui Avraam* (către sud), ca demonstrare a divinității întreite din vechiul testament, și *Necredința lui Toma* (către nord), ca argument constituit al adevărului noii divinități. În zona centrală a arcului se află două scene: *Nașterea Maicii Domnului* și *Intrarea Mariei în biserică*. La prima vedere, prezența lor aici ar părea nejustificată, dar în fapt cele două compoziții sînt direct corelate cu marea compoziție a peretelui vestic, *Adormirea Maicii Domnului*, despre care va fi vorba ceva mai departe. Marele arc răsăritean, care este în același timp arcul triumfal al naosului către altar, conține reprezentarea *Înălțării*. Spre deosebire de ansamblurile murale din vremea lui Ștefan cel Mare, la care *Înălțarea* își găsea locul de obicei în partea apuseană a naosului, la Dobrovăț a fost preferată o variantă iconografică larg răspîndită în pictura murală balcanică al cărei prim reflex cunoscut în pictura din țările române se întîlnește la biserica domnească din Curtea de Argeș, în cel de al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

Coborînd la nivelul picturilor ce decorează pereții naosului — încăpere în care programul iconografic direct corelat cu formele arhitectonice are un pronunțat caracter demonstrativ —, vom nota în primul rînd vădita importanță acordată registrului *patimilor*. Ciclul narativ începe în colțul de sud-est, lîngă altar, se desfășoară pe peretele sudic, trece pe cel vestic și apoi pe cel nordic, în regim continuu cu aspect de friză, compartimentarea aparentă decurgînd din schimbările de planuri ale pereților. Prima imagine, situată deasupra intrării în diaconicon, este *Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor*, urmează *Prinderea lui Isus*, compoziție al cărui centru psihologic este sărutul trădător al lui Iuda. În continuare, pe suprafața curbă a absidei sudice, implicînd și glaful ferestrei, au fost reprezentate mai multe episoade al căror erou este apostolul Petru: *Tăierea urechii lui Malchus*, *Lepădarea în fața slujnicii*, *Lepădarea către ostași* și *Căința*, tema repetată a lepădării fiind pusă sub semnul simbolic al cocoșului. Este de observat că numărul mare de episoade nu are drept consecință fărămițarea

https://biblioteca-digitala.ro

suprafeței pictate, pentru că, spre asigurarea unității de compoziție a acesteia, maestrul a recurs la o foarte savantă distribuție a elementelor de cadru arhitectural, într-o viziune de-a dreptul scenografică.

În partea din dreapta a absidei, un grup de ostași trebuie înțeles ca făcînd parte din compoziția ce se desfășoară în continuare pe peretele sudic al naosului, fiind vorba despre escorta care îl conduce pe Isus pentru a fi judecat. Și aici, ceea ce la prima vedere pare a fi o singură compoziție constituie în fapt o cumulare de trei episoade, totul fiind proiectat pe fundalul unitar populat cu edificii a căror arhitectură fantezistă participă la efectele teatrale din primul plan. În partea stîngă, înfățișat într-o atitudine de umilință, se află Isus înconjurat de ostași și prezentat de un ofițer judecătorilor. În picioare, cu o



statură monumentală, dominînd compoziția și vrînd parcă să imprime acesteia sensul de simbol al nedreptății, este Caiafa care își sfîșie hainele de pe piept. Alături de el, așezat pe o lungă laviță, tronul comun al judecătorilor nedrepți, se află Ana, iar dincolo de acesta, Pilat care privește spre Isus și se spală pe mîini. Observînd că Pilat este înfățișat cu coroană, asemenea unui rege, s-ar putea crede că pictorul a implicat aici la modul abreviativ care îi este specific și judecata la Irod, judecată pe care nu o menționează decît evanghelia lui Luca. Avem, așadar, de-a face cu o compoziție care se încadrează pe deplin în așa-numitul „tip completiv", în care diferitele episoade se subordonează unei idei dominante pentru a o pune în valoare [16]. Alegîndu-l pe Caiafa ca model-simbol al judecătorului nedrept, meșterul picturilor de la Dobrovăț a creat o imagine în care se asociază diferitele tipuri ale complicității la nedreptate: furia dezlănțuită a lui Caiafa, masca de blîndețe a lașității lui Ana, abila detașare de răspundere a lui Pilat din Pont.

Pe peretele vestic, ciclul patimilor este împărțit în trei episoade reunite aparent într-o singură compoziție, pentru că lipsesc benzile

https://biblioteca-digitala.ro

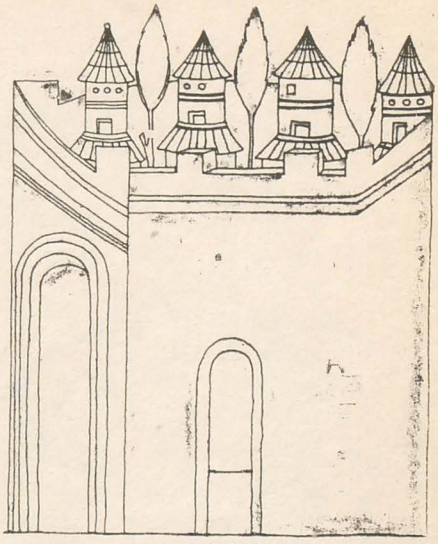
separatoare, dar avînd fiecare o certă personalitate. În partea stîngă, se află o impresionantă reprezentare a *batjocoririi lui Isus Hristos*, operă care prin calităţile sale artistice se situează în rîndurile celor mai reuşite din întreaga noastră pictură veche. Centrul compoziţional este ocupat de figura lui Hristos. Potrivit evangheliei lui Matei, Isus este înfăţişat îmbrăcat într-o mantie stacojie avînd în chip de sceptru un băţ de trestie, iar pe cap o coroană de spini pe care o îndeasă călăii. Subţire şi înaltă, dominînd ca prezenţă întreaga imagine, silueta lui Isus Hristos exprimă o teribil de tristă singurătate în mijlocul agitaţiei convulsionate a acelor care-l batjocoresc. În mod deosebit atrage atenţia grupul de măscărici din primul plan care sună din tobe şi trompete ţopăind în jurul condamnatului. Mişcările atît de variate sînt surprinse cu ştiinţa sigură a expresivităţii anatomice, desenul ferm dar variat şi coloritul bogat în efecte contribuind la forţa emotivă a ansamblului. Episodul imediat următor redă momentul în care Iuda primeşte de la farisei arginţii trădării. Aşezaţi sub un edicul cu colonete, în faţa unei mese hexagonale, fariseii îl aşteaptă pe Iuda a cărei mişcare ezitantă sugerează deja remuşcările apostolului trădător. În ultimul plan, agăţat de craca unui arbore, acelaşi Iuda este înfăţişat în momentul spînzurării, contorsionarea trupului, zbaterea nefirească a veşmintelor constituind modalităţi de transpunere plastică a dramei remuşcărilor.

Că pictorul de la Dobrovăţ are o particulară atracţie pentru compoziţiile cu caracter simbolic, mai puţin obişnuite, rezultă şi din importanţa pe care el o acordă episodului de interes biblic secundar al împărţirii veşmintelor. Ocupînd zona centrală a peretelui vestic, acest episod beneficiază de o tratare monumentală ce rezultă cu precădere din efectele volumelor arhitectonice, din larga mişcare curbă pe care o fac tronul şi estrada pe care se află aşezaţi trei slujitori care-şi dispută mantia stacojie a lui Hristos. Într-o epocă în care mişcările reformiste îşi disputau dreptul de adevărată interpretare a doctrinei creştine, această imagine pare a denunţa falsitatea moştenirii mantiei de deriziune. Că ne aflăm în faţa unei imagini cu conţinut simbolic rezultă nu numai din proporţiile neaşteptat de ample pe care le are ilustrarea acestui episod, ci şi din aşezarea sa în chiar centrul geometric al întregului perete vestic.

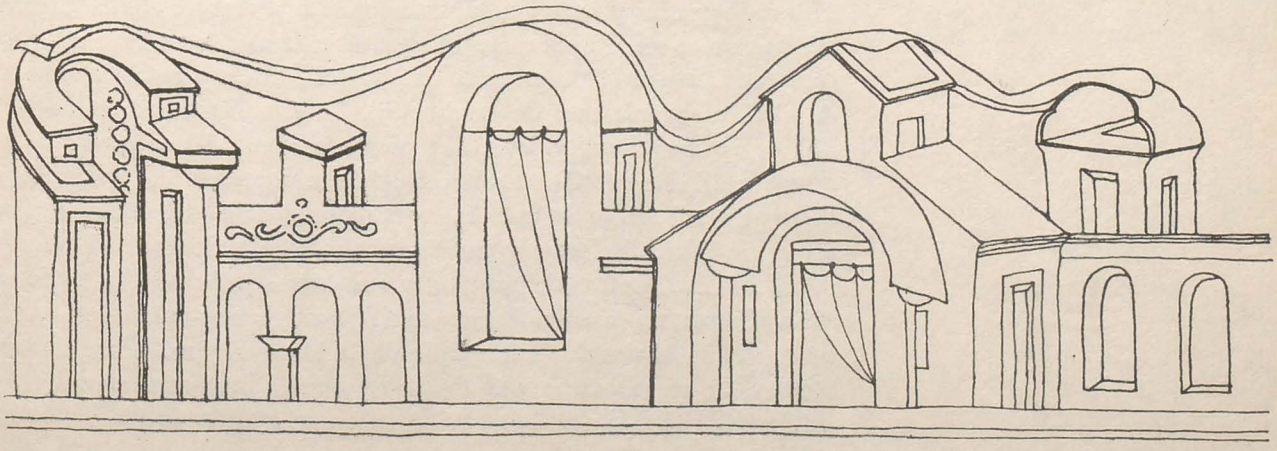
Ultima secţiune din registrul vestic al ciclului patimilor de la Dobrovăţ nu este altceva decît începutul lungii compoziţii a *Drumului crucii*, compoziţie care se continuă pe peretele de nord al naosului. Amplu desfăşurată, alcătuită fiind din trei grupuri distincte, compoziţia *Drumul crucii* are în faţă (respectiv în partea dreaptă a pridvorului) pe Simon Cirenenul care duce pe umeri o imensă cruce; el este urmat de o escortă militară, apoi de Isus, cu mîinile legate, încadrat de un grup numeros de ostaşi şi de farisei. Cortegiul este încheiat de un eşalon de călăreţi în fruntea cărora se află un personaj încoronat care duce în mînă un filacter pe care este înscrisă sentinţa de condamnare. Desfăşurarea în friză cu mai multe grupuri şi personaje pare să fi fost preferată de artist tocmai pentru a sugera mai convingător pămînteasca desfăşurare a suferinţei. Dimpotrivă, pentru imaginile *Urcarea pe*

https://biblioteca-digitala.ro

cruce și *Răstignirea* au fost alese compoziții condensate care conduc atenția către sensul profund, de dincolo de narațiune. Suprafața curbă a absidei nordice conține aceste două episoade din ciclul patimilor, clar delimitate între ele de o bandă roșie, delimitare la care pictorul de la Dobrovăț recurge foarte rar. Proiectat pe un complicat fundal de arhitectură, ce pare să sugereze zidurile crenelate întărite de tunuri ale Ierusalimului, compoziția *Urcarea pe cruce* pune odată mai mult în evidență talentul meșterului anonim. Cu trupul slăbit de privațiuni și cazne, Isus Hristos urcă cu dificultate scara supliciului tras de un călău și împins de un ostaș asupra căruia privirile condamnatului se întorc încărcate de mustrare. Între suprafața agitată a fundalului și prim-planul momentului ilustrat se creează o aparentă concurență în care trebuie să se recunoască o abilă invitație la lectură atentă. Căci tîlcul principal nu stă, cum lesne se poate înțelege, în fastuoasa podoabă a fundalului. Importanța acordată de artist diagonalei compoziționale ca și relația activă dintre decor și starea de sentiment păstrează pe meșterul de la Dobrovăț în zona de sensibilitate a artei baroce care în acea vreme își găsea variate moduri de manifestare în spațiul cultural european. Urmînd a reveni asupra acestei probleme, vom consemna deocamdată scena următoare a absidei nordice în care Iosif din Arimateea cere lui Pilat trupul lui Isus, pentru a-l coborî de pe cruce și a-l înmormînta. Întreaga scenă are o reculeasă măreție: îmbrăcat în veșminte imperiale, cu mantie roșie împodobită cu broderii și perle, avînd pe cap coroană regească, Pilat din Pont îl întîmpină pe Iosif așezat într-un tron cu baldachin și înconjurat de ostași. Gesturile sale sînt sigure și solemne, spre deosebire de Iosif care pășește cu timiditate în fața sa. Recunoaștem odată mai mult capacitatea de observare a meșterului de la Dobrovăț, puterea sa de a sugera stări și situații cu ajutorul unor momente de viață pe care, fără îndoială, el însuși le cunoscuse. Ultima compoziție din registrul patimilor înfățișează *Coborîrea de pe cruce*, imagine situată în imediata vecinătate a spațiului de răsărit al altarului.



Încununînd simbolic registrul patimilor, în conca absidei nordice se află reprezentarea lui Isus pe cruce.[17]. Simplă prin numărul



B.M.A.S.

https://biblioteca-digitala.ro

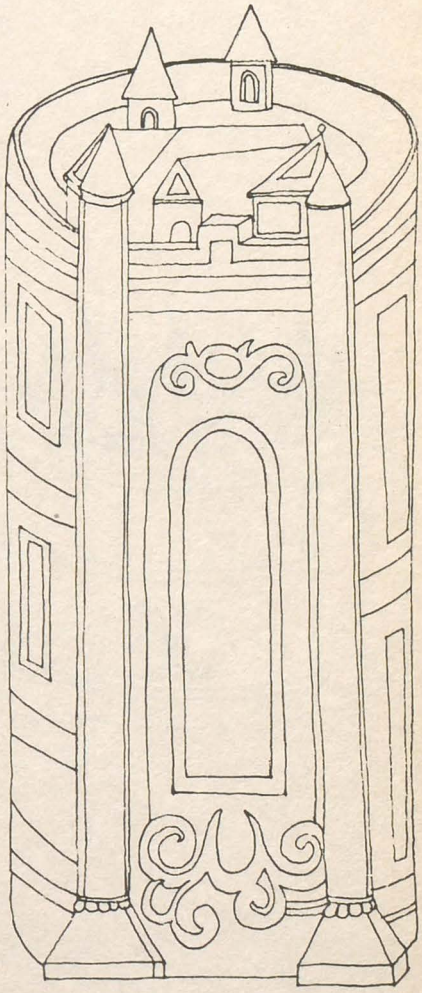
de personaje, dar bogată ca efect decorativ, datorită celor două rînduri de ziduri — albastru şi roşu —, ce alcătuiesc fundalul, compoziţia *Răstignirii* este dominată, în chiar centrul său, de crucea pe care este fixat trupul lui Isus. Meşterul de la Dobrovăţ a evitat efectele de contorsionată suferinţă pe care în epoca de amurg a Evului Mediu le căutau pictori ca Mathias Grünewald, prefigurînd retorismul teatral al barocului occidental. Mişcarea liniştită şi mai degrabă armonioasă a trupului lui Isus sugerează o împăcare cu suferinţa, împăcare ce poate fi descifrată şi pe figura de resemnată interiorizare a crucificatului. În partea superioară, crucea este încadrată de doi îngeri îndureraţi, de soare şi de lună ce simbolizează universul, iar în partea inferioară se află grupul Mariei (însoţitoarele sale sînt mai mult sugerate) şi grupul evanghelistului Ioan cu centurionul Longinus. Ocupînd un loc cu totul secundar în compoziţie, ceilalţi doi crucificaţi sugerează prin modul de reprezentare ideea mîntuirii (trupul este drept şi capul învăluit de o aureolă) şi ideea deznădejdii fără de sfîrşit (trupul este căzut şi capul înclinat, răsucit către sine). Următorul episod din povestirea biblică, respectiv *Învierea*, a fost reprezentată în varianta tipic ortodoxă a *Coborîrii la iad*, simbolizînd prin aceasta mîntuirea omenirii. La Dobrovăţ, această imagine a fost aşezată în continuarea registrului patimilor, dar nu în naos, ci în altar, soluţie care trebuie explicată în legătură cu atenţia specială pe care meşterul a acordat-o substanţei teologale a imaginilor.

Revenind în naos, este timpul să amintim că în conca absidei sudice se află o reprezentare a *Pogorîrii Duhului Sfînt*[18]. Folosind cu abilitate suprafaţa rotunjită pe care o avea la dispoziţie, pictorul a sugerat în primul rînd ideea de armonie a universului apostolic, universul fiind el însuşi personalizat sub chipul unui personaj încoronat ţinînd în mîini o năframă cu obştea umanităţii. Forma trilobată a cîmpului în care este figurată personificarea universului, formă cu vădit tîlc trinitar, ca şi tufele de flori care încadrează tronul, nuanţează valenţele demonstrative ale acestei imagini.

Pentru a încheia prezentarea registrelor superioare ale picturii din naosul bisericii fostei mînăstiri Dobrovăţ, este necesar să stăruim un timp asupra compoziţiei de mari proporţii ce reprezintă *Adormirea Maicii Domnului* şi care ocupă zona înaltă a peretelui vestic. Catafalcul pe care se află trupul neînsufleţit al Mariei este înconjurat de îngeri care cădelniţează şi de grupuri de apostoli, în timp ce de o parte şi de alta se apropie cete de credincioşi. În faţa catafalcului, chiar la mijloc, se desfăşoară episodul cu necredinciosul Iehonias căruia un arhanghel îi taie mîinile cu sabia. Deşi de mici proporţii, reprezentarea acestui episod atrage de îndată atenţia datorită decupării sale pe ecranul alb al catafalcului. Într-o vreme în care mişcările reformiste contestau cultul Maicii Domnului, punerea în evidenţă a pedepsirii lui Iehonias avea, desigur, un caracter demonstrativ şi, de reţinut acest fapt, tocmai pentru că în ansamblul iconografic de la Dobrovăţ modurile demonstrative de reprezentare sînt foarte frecvente. În partea superioară a compoziţiei sînt îngeri care zboară în ceruri participînd la cele două

https://biblioteca-digitala.ro

momente succesive morții și care, în gîndirea teologală ortodoxă, sînt atît de importante: primirea sufletului Mariei la pieptul lui Isus Hristos și apoi ridicarea lui în slavă. Reamintim că pe intradosul arcului mare învecinat sînt pictate două scene legate de ciclul Maicii Domnului: *Nașterea* și *Prezentarea la templu*. Este de la sine înțeles că meșterul Dobrovățului a avut în vedere constituirea unui ansamblu coerent care să facă pandant celui din absida altarului cu care se află față în față. Spre deosebire de alte compoziții în care elementele de recuzită scenografică sînt foarte abundente, în *Adormirea Maicii Domnului* accentul este deplasat pe reprezentarea de grupuri și mai ales pe implicarea sferelor cerești. Observînd că, în epoca lui Ștefan cel Mare, *Adormirea Maicii Domnului* a ocupat un loc secundar în compoziția iconografică a naosului, recunoaștem la Dobrovăț întoarcerea la un mai vechi model bizantino-balcanic care își găsise o primă rezolvare monumentală în pictura medievală românească la biserica Domnească din Curtea de Argeș. De aici încolo varianta compozițională de la Dobrovăț va face școală în pictura murală din Moldova, locul său aflîndu-se nestrămutat pe peretele vestic al naosului, în partea sa superioară.

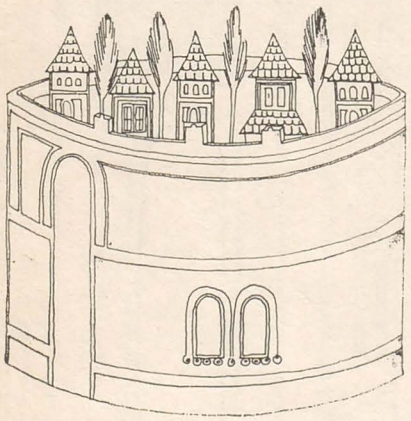


În timp ce cupola naosului și arcele învecinate au fost rezervate ierarhiei cerești și evangheliștilor, semnificînd prin aceasta biserica triumfătoare, dacă registrele superioare ale pereților au fost rezervate faptelor pămîntești ale lui Isus Hristos, ca temei recunoscut al credinței, registrul inferior este rezervat sfinților militari, ca simbol al bisericii luptătoare. De-a lungul pereților de sud, de vest și de nord pot fi văzuți sfinții militari Heraclie, Ilarie, Dimitrie, Nistor, Axentie, Evghenie, Mardarie, (peretele sudic) Nichita (peretele vestic), Mercurie, Teodor Tiron, Teodor Stratilat, Procopie, Gheorghe, Trifon, (peretele nordic). Reprezentați în picioare, îmbrăcați în armuri și purtînd însemne ale îndeletnicirii militare — sulițe, scuturi, arcuri, săgeți —, sfinții militari alcătuiesc un registru care, departe de a cădea în monotonia și stereotipia unor atitudini asemănătoare, prezintă o mare varietate de atitudini și de gesturi, principalul numitor comun fiind distincția ținutei. Înalți, cu membre subțiri, nervos desenate, sfinții militari au cu toții figuri de o nobilă expresie bărbătească. Fizionomiile lor nu lasă se deslușească bucuria brutală a triumfului, ci mai degrabă tristețea împovărătoare a unei grele misiuni. De o frumusețe antologică sînt grupul sfinților Axentie, Evghenie și Mardarie, sfîntul Mercurie și mai ales grupul celor doi sfinți Teodor. Aceștia din urmă și-au depus la pămînt scuturile, arcurile și tolbele cu săgeți, pentru a se închina, într-o mișcare simetrică, pruncului Isus. Ideea afrontării celor doi sfinți omonimi avea să fie reluată de aici încolo la multe picturi murale din Moldova; la biserica Sf. Gheorghe din Suceava, la biserica mînăstirii Coșula, devenind caracteristică în pictura murală din Moldova în secolul al XVI-lea.

Pe peretele de vest, în rîndurile sfinților militari aflăm și grupul celor doi sfinți împărați Constantin și Elena care duc între ei o cruce: crucea sub al cărei semn ar fi luptat și învins, în bătălia de la podul

https://biblioteca-digitala.ro

Milvius, Constantin (anul 312), bătălie după care, prin edictul din Milan (anul 313), împăratul a recunoscut libertatea de cult a creştinismului. Înveşmîntaţi în toată pompa imperială bizantină, cei doi sfinţi introduc în registrul sfinţilor militari ideea atît de dragă evului mediu, potrivit căreia autoritatea seculară este de obîrşie divină. Făcînd pandant celor doi împăraţi de cealaltă parte a uşii de intrare, în naos se află tabloul votiv cu grupul celor trei domnitori moldoveni: Ştefan cel Mare, Bogdan şi Petru Rareş. Prin situarea lor în rîndul sfinţilor luptători şi în directă relaţie cu sfinţii împăraţi, domnitorii moldoveni îşi sporeau prestigiul în ochii contemporanilor cărora mesajul acestor picturi li se adresa.



Pentru a completa spaţiile libere, meşterul pictor a imaginat o serie de teme iconografice auxiliare şi de motive ornamentale care laolaltă asigură o relativă unitate de expresie a decorului mural. Astfel, deasupra absidelor laterale ca şi în spaţiul dintre registrul median şi cel superior au fost introduse medalioane de sfinţi ierarhi, de mucenici şi de mucenice. Înainte de a percepe figurile care personifică aceste medalioane, înlănţuirea lor creează un armonios motiv decorativ, efectul fiind dublu: de pauză şi de legătură între registre. Analizînd medalion cu medalion, privitorul are ocazia să descopere o admirabilă galerie de portrete, efigii de o încîntătoare frumuseţe care lasă să se întrevadă plăcerea pictorului de a înfăţişa chipuri alese de oameni, intenţiei calofile fiindu-i asociată şi o caldă preţuire a omenescului. Spre deosebire de imaginile cu caracter simbolic în care realitatea este transfigurată pînă la abstractizare, galeria acestor medalioane permite să se vorbească despre un meşter care nu era străin de sensul vieţii, către care se orienta cultura vremii sale, amintindu-ne, prin aceasta, cortegiile de femei frumoase care peste puţină vreme vor participa la împodobirea pronaosului de la Părhăuţi [19] sau a celui de la Arbore [20]. Între registrul median şi cel inferior se află un brîu ornamental de-a lungul căruia repetiţia stereotipă a valului lasă loc unor savuroase invenţii de detaliu. Zona inferioară a pereţilor, de obicei decorată cu draperii, este acoperită cu o vastă compoziţie de inspiraţie vegetală interpretarea lăsînd să se întrevadă influenţa brocarturilor şi ţesăturilor somptuare de epocă. În glaful uşii dintre pronaos şi naos se află reprezentarea mîinii lui Dumnezeu care-i ţine pe cei mîntuiţi, deoparte şi de alta fiind înfăţişate figurile Mariei Egipteanca şi a lui Zosima.

În directă legătură cu iconografia naosului, dar avînd un caracter autonom pentru că pune accentul pe acele momente din viaţa lui Isus Hristos care au devenit temei pentru constituirea tainelor liturgice, altarul bisericii de la Dobrovăţ contribuie prin particularităţile sale de organizare compoziţională şi prin calităţile sale de expresie picturală la personalizarea unei valoroase realizări artistice şi la definirea unui mare artist. În zona centrală a bolţii în sfert de sferă cu care se încheie absida, se află o reprezentare a Maicii Domnului aşezată pe tron, cu pruncul pe genunchi, încadrată de către doi arhangheli. Elaborată la Constantinopol ca reacţie împotriva celor care contestau cultul Maicii Domnului, această imagine şi-a găsit locul de

https://biblioteca-digitala.ro

timpuriu în altar, reamintind neîncetat credincioşilor marea taină a Dumnezeului care s-a întrupat pe pământ pentru a mîntui semînţia omenească. În cadrul ansamblului iconografic de la Dobrovăţ, această imagine este aşezată în faţa amplei compoziţii ce înfăţişează *Adormirea Maicii Domnului*, de pe peretele vestic al naosului. Legătura simbolică dintre cele două imagini este evidentă, întărind convingerea că picturile de la Dobrovăţ au fost gîndite cu subtilă înţelegere a principiilor dogmatice. De o parte şi de alta a Maicii Domnului pe tron, pentru a întregi iconografia bolţii, se află *Schimbarea la faţă* (spre nord) şi *Intrarea în Ierusalim* (spre sud). Urmează un brîu cu reprezentări de serafimi, registrul median al pereţilor fiind rezervat temelor din ciclul cristologic: *Spălarea picioarelor* (către nord), *Cina cea de taină* (către sud) *Împărtăşania apostolilor cu pîine şi cu vin* (în zona centrală a hemiciclului, de o parte şi de alta a ferestrei axiale.) În compoziţia *Spălarea picioarelor*, cadrul fundal este deosebit de complicat, prezentînd o desfăşurare în trepte, cu forme arhitecturale agitate văzute din unghiuri de perspectivă diferite, ceea ce sporeşte efectul general de mişcare cu caracter teatral. Apostolii ocupă partea superioară a acestui spaţiu scenic, cîţiva se află în prim-plan, în atitudini variate, pregătindu-se să se descalţe. Isus Hristos este în partea stîngă, cu mînecile suflecate, şi pare să-i explice lui Petru semnificaţia acestei ceremonii de comuniune şi de umilinţă. Aşezat pe treapta de sus, apostolul Petru întinde piciorul gol către vasul cu apă — un recipient patrulobat suspendat pe un picior înalt —, iar cu mîna dreaptă ridicată în sus face un gest de uimită înţelegere.

Teatrală şi fastuoasă, *Cina cea de taină* oferă o rezolvare mult diferită faţă de cea obişnuită în pictura din Moldova secolului al XVI-lea. Cadrul general este, ca mereu la Dobrovăţ, complicat cu arhitecturi fanteziste deasupra cărora flutură valuri de pînză. De formă semielipsoidală, masa prezintă către privitori latura dreaptă care este prevăzută cu firide în care stau aşezate ulcioare şi recipiente pictate în „grisaille" [21]. În capul mesei, pe latura opusă privitorului, se află Isus la pieptul căruia şi-a plecat capul un apostol bătrîn cu barba şi pletele albe. Spre deosebire de cele mai multe reprezentări ale *Cinei de taină*, în varianta de la Dobrovăţ apostolul de lîngă Isus nu este Ioan, cu figura lui tînără şi imberbă, ci bătrînul Petru care tocmai făcea jurămintele de credinţă de care tot el, aşa cum i s-a prezis, avea să se lepede în noaptea ce a urmat. Aşezaţi în jurul mesei, ceilalţi apostoli formează un grup bine organizat din punct de vedere compoziţional, dar fiecare pare izolat în propriile sale gînduri. În partea stîngă a mesei (dreapta privitorului) Iuda, tînăr şi fără aureolă, îşi întinde mîinile către un vas şi către o bucată de pîine. Masa are un aspect sărbătoresc căci este populată cu numeroase vase şi sfeşnice, iar apostolii ţin în mînă pahare. Distribuţia accentelor de culoare şi lumină este foarte riguroasă şi credem a nu greşi atribuindu-i meşterului o intenţie simbolică. Într-adevăr, întreaga zonă centrală a compoziţiei este ocupată de suprafaţa galben luminoasă a mesei care devine astfel un simbol clar al comuniunii, semnificaţia sa fiind potenţată

https://biblioteca-digitala.ro

de mișcarea concentrică a aureolelor. În punctul cel mai înalt al acestei mișcări aflîndu-se figura lui Isus Hristos. Pentru a pune mai bine în evidență convergența elementelor luminoase, primul plan al compoziției este întunecat, întunecate sînt veșmintele apostolilor și de asemenea clădirea curbă din ultimul plan pe fondul căruia se proiectează chipul personajului principal.

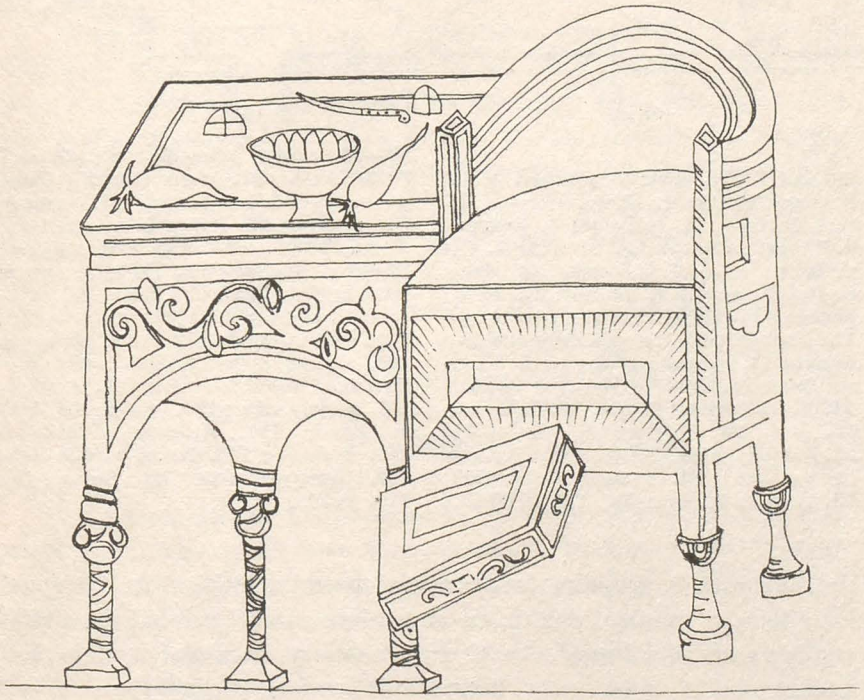
Cele două *Împărtășanii* au numeroase aspecte comune dar și unele particularități care le individualizează. Fundalurile arhitectonice sînt foarte bogate și agitate, legătura dintre complicatele edificii fanteziste care alcătuiesc cadrul fiind făcută de lungi eșarfe colorate care flutură sau se înfășoară formînd noduri. În ambele compoziții, Isus oficiază la un altar cu baldachin înconjurat de o draperie care sugerează aspectul închis, inițiatic, al ritualului. Mai compact în *Împărtășania cu pîine*, grupul apostolilor este desfășurat în monom în scena *Împărtășaniei cu vin*, ultimul dintre ei, Iuda, întorcînd capul pentru a scuipa cuminecătura. Această variantă iconografică de veche tradiție în pictura bizantino-balcanică a apărut pentru prima oară în mediul românesc aici la Dobrovăț, ulterior regăsindu-se deopotrivă în Moldova, în Muntenia și în Oltenia ca, de exemplu, la bolnița Coziei (1542—1543)[22]. Dintre particularitățile stranii la prima vedere ale *Împărtășaniei cu vin* este și aceea că Isus pare a se strecura pe sub perdeaua altarului, iar brațele sale trec de o parte și de alta a unei coloane de care se sprijină cu pieptul. Stîngăcia aparentă a acestui mod de reprezentare ascunde în fapt un tîlc de subtilă interpretare teologală căci în acest chip, Isus se contopește cu arhitectura altarului la care se slujește, acesta devenind el însuși o întrupare a divinității.

În extremitățile altarului făcînd legătura cu iconografia naosului se află *Pogorîrea la iad* (latura nordică, deasupra intrării în proscomidie) și *Rugăciunea de pe munte* (latura sudică, deasupra intrării în diaconicon).

Registrul inferior conține, ca de obicei, teoria marilor ierarhi și a diaconilor. De la nord spre sud, întîlnim figurile lui Spiridon, Grigorie, Ștefan diacon, Atanasie, Nichifor, Mitrofan, Ion al milelor, Chiril, Ion Gură de aur, Iacob fratele lui Dumnezeu, Vasile cel Mare, Grigore de Nazians, papa Silvestru, Grigore „dialogul", papa Martin, Gherman, Sofronie, diaconul Laurențiu, Nicolae și Epifanie. Poziția oarecum periferică a ierarhului Nicolae în acest cortegiu de mari ierarhi este compensată de prezența aceluiași într-un medalion deasupra ferestrei, la picioarele Maicii Domnului pe tron. Prin aceasta se întărește semnificația de apărător al ortodoxiei și al cultului Maicii Domnului pe care iconografia picturilor murale din Moldova avea să i-o atribuie în mod deosebit în epoca lui Petru Rareș[23]. În glaful ferestrei, la cheie, se află imaginea lui Ion Botezătorul reprezentat ca înger, iar în partea inferioară se află Isus prunc în patenă, străjuit de doi îngeri diaconi cu ripide care ocupă flancurile ferestrei. Revenind la teoria marilor ierarhi, vom observa că figurile acestora, deși destul de variate tipologic, sînt în general prelungi, cu fruntea puternic bombată și cu trăsături fine. Veșmintele liturgice — sacosuri și omofoare

https://biblioteca-digitala.ro

— prezintă pe lîngă efectul decorativ al crucilor mari (înscrise uneori în cercuri) o abundentă acumulare de perle la manșete, la gulere, pe umeri, la coroane și mitre. Toți ierarhii au capul descoperit, excepții făcînd papii Martin și Silvestru, care poartă coroane regale, și Ion al milelor care are o mitră triunghiulară de tip occidental. Ierarhii țin în mîini filactere cu inscripții liturgice și par angajați cu gravitate într-o scenă de ritual. Stăruind în fața particularităților de ordin stilistic — desen, gamă cromatică efecte de culoare, tipologie, etc. — este lesne de observat că teoria marilor ierarhi a fost realizată de un alt pictor decît cel căruia i se datorează picturile din zona superioară a altarului și din naos. Spre deosebire de meșterul principal, pictorul



ierarhilor cultivă o artă mai severă, desenul mai tăios și armoniile cromatice surdinizate părînd a sugera legături mai strînse cu mediul monastic.

În proscomidie, minusculă încăpere boltită practicată în grosimea zidului, se află următoarele imagini: *Isus în mormînt* între doi îngeri (dedesupt un pomelnic pictat care începe cu Ștefan cel Mare), *Jertfa lui Avraam*, iar pe boltă se află mielul mistic între serafimi. În diaconicon, pe peretele din fund, a fost înfățișat momentul în care Noe coboară din arcă, de o parte și de alta aflîndu-se arhanghelii Uriel și Rafael.

Părăsind spațiul răsăritean al bisericii Dobrovăț, ne vom îndrepta atenția asupra gropniței. Invenție a arhitecturii medievale românești

https://biblioteca-digitala.ro

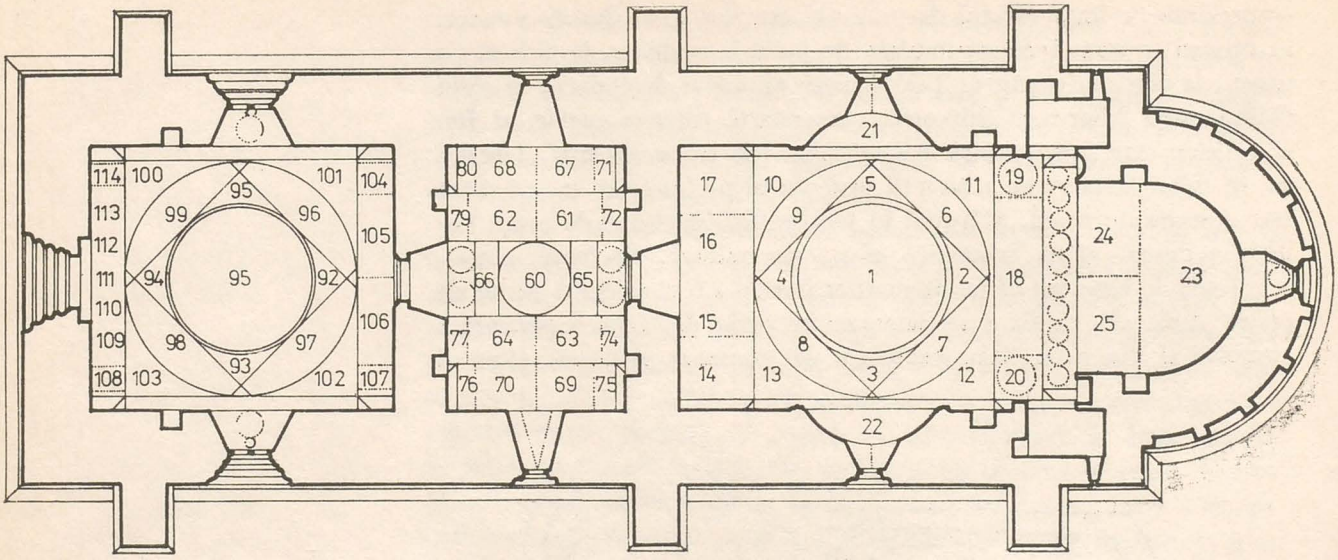


fig. I.
DOBROVĂȚ, releveul planului și al bolților. **NAOS: 1.** Pantocratorul (pictură distrusă); **2.** Năframa; **3.** Serafim; **4.** Tronul pregătirii; **5.** Serafim; **6.** Cel vechi de zile; **7.** Nașterea lui Isus; **8.** Isus Emanuel; **9.** Botezul; **10.** Evanghelistul Matei; **11.** Evanghelistul Luca; **12.** Evanghelistul Ion; **13.** Evanghelistul Marcu; **14.** Cina din Mamvri; **15.** Vestirea Anei; **16.** Nașterea Maicii Domnului; **17.** Necredința lui Toma; **18.** Înălțarea; **19.** Foca; **20.** Teofan; **21.** Răstignirea; **22.** Rusaliile. **ALTAR: 23.** Maica Domnului pe tron; **24.** Schimbarea la față; **25.** Intrarea în Ierusalim. **GROPNIȚA: 60—75** scene indescifrabile (sinaxar). **PRONAOS: 91.** Maria Orantă (pictură distrusă); **92.** îngerul; **93.** taurul; **94.** vulturul; **95.** leul; **96.** Isus ca înger al marelui sfat; **97.** Isus Emanuel între David și Solomon; **98.** Tronul pregătirii între profeții Ezechiel și Isaia; **99.** Mielul cu steag între doi profeți; **100.** melod; **101.** Iosif melodul; **102.** Ioan Damaschin **103.** Cosma melodul; **104.** patru profeți; **105.** Ioachim și Ana; **106.** Vizitația; **107.** patru profeți; **108.** profet; **109.** Iosif și Maria; **110.** Avacum și Miheea; **111.** Sofronie; **112.** Naum și Ghedeon; **113.** Binecuvîntarea lui Isaac (?); **114.** profet.

din Moldova [24], gropnița (sau camera mormintelor) a fost interpusă între naos și pronaos, poziție cu numeroase urmări privind atît desfășurarea ritualului liturgic cît și organizarea programelor iconografice. Inexistentă în arhitectura bizantino-balcanică, gropnița nu a fost supusă normelor de iconografie prevăzute în cărțile bizantine de pictură — așa numitele erminii — și tocmai aceasta explică de ce în general pictura acestei încăperi prezintă o mare varietate de program. În situația creată de dispariția monumentelor din secolul al XV-lea care fuseseră prevăzute cu gropnițe și ca urmare a integrării gropniței de la Neamț în spațiul naosului, prin suprimarea zidului despărțitor, gropnița de la Dobrovăț este cea mai veche păstrată în arhitectura ecleziastică din Moldova, interesul său documentar fiind sporit de faptul că tot aici se păstrează și cea mai veche decorație pictată. În pofida degradării picturilor de pe boltă, a distrugerii picturilor din glaful ferestrei nordice, a stricăciunilor provocate de repictări și spălările repetate, ansamblul mural al gropniței se păstrează mulțumitor, problemele pe care le ridică fiind din cele mai interesante.

Principala temă iconografică pentru care au fost rezervate mai mult de trei sferturi din suprafața totală a pereților este și sinaxarul,

https://biblioteca-digitala.ro

altfel zis ilustrarea celor 365 de zile din calendarul anual [25]. De jur împrejurul încăperii, pe șase și pe șapte registre de mică înălțime, se alătură minuscule imagini care evocă figurile și pătimirile principalilor sfinți patroni ai zilelor de peste an. Cu excepția cîtorva scene care prezintă un caracter mai complex — ca de exemplu aducerea moaștelor sfîntului Ioan Gură de Aur, cu aspect de mică procesiune, sau *Adormirea Anei* — cele mai multe reprezentări evocă martirizarea sfîntului venerat. Alteori, sfinții sînt înfățișați în picioare, ținînd în mînă fie o cruce, fie un rotulus, fie o evanghelie, iar veșmintele arată calitatea de mare ierarh, de călugăr sau de pustnic. Soluțiile compoziționale ale acestor mici imagini nu excelează prin inventivitate, în schimb, ele se citesc cu ușurință, figurile desenate decupîndu-se clar pe suprafața fondului întunecat.

Accentul pus pe scenele de martiriu situează sinaxarul de la Dobrovăț în categoria așa numitelor *martirioloage* sau *cărți de mucenicie*, variantă iconografică prețuită cu deosebire în pictura lăcașurilor sîrbești din secolul al XIV-lea [26]. Primul sinaxar de chip martiriologic pe care îl cunoaștem în fața noastră se păstrează la Cozia și datează din ultimul deceniu al secolului al XIV-lea [27]. În lipsa inelelor intermediare, este greu de reconstituit fie și ipotetic evoluția sinaxarului în pictura din țările române pe parcursul secolului al XV-lea. Faptul că la Dobrovăț se păstrează o redactare completă a ilustrării sinaxarului, coroborat cu observația că în cursul secolului al XVI-lea la mai multe monumente românești această temă a beneficiat de o particulară atenție — la Probota, Humor, Vatra Moldoviței, Voroneț, Tismana, Bucovăț, Sucevița [28] — justifică încheierea că integrarea sa în iconografia autohtonă se desăvîrșise pe deplin.

Registrul inferior al gropniței de la Dobrovăț se prezintă ca o amplă procesiune de sfinți cu figuri severe și ascetice, cu bărbi lungi, cu trupuri deșirate învesmîntate în sutane negre. Toți poartă filactere desfășurate, petele albe ale acestora introducînd în compoziția voit monotonă a procesiunii puternice accente de lumină care pun și mai mult în evidență severitatea de expresie a ansamblului. Asemănarea dintre figuri pare a fi intenționată, căci pictorul din gropnița Dobrovățului nu este în nici un caz lipsit de măiestrie, desenul său impunînd prin fermitate și precizie, în perfect acord cu coloritul sobru, cu armonii surdinizate. Inscripțiile pictate cu elegante caractere prelungi — asupra frumuseții inscripțiilor de la Dobrovăț vom reveni — permit identificarea cuvioșilor Ilarion, Iosif, Daniil, Acachie, Silvan, Ermolae și alții. Dar dintre toți atenția este reținută de figura cuviosului Varlaam, alături de care este reprezentat, sub povara unei grele coroane pe cap, Ioasaf. Este vorba deci despre reprezentarea celor doi eroi ai romanului moralizator de largă circulație în Europa medievală, scriere ce avea să fie înscrisă în rîndul cărților populare din țara noastră [29]. Pornind de la o veche povestire indiană despre drumul spre desăvîrșire al lui Buda, un cărturar grec, poate Ioan de la mînăstirea Sf. Sava de lîngă Ierusalim, a redactat acest roman pe seama căruia calendarul avea să fie îmbogățit cu două nume fictive de sfinți — căci

https://biblioteca-digitala.ro

ficțiunea a fost admisă în cele din urmă ca realitate — deschizînd totodată calea a numeroase reprezentări în pictura murală și de manuscris. Primul manuscris care conține povestirea despre Varlaam și Ioasaf considerată a fi fost copiată pe teritoriul țării noastre provine de la mînăstirea Neamț și este în general atribuit celei de a doua jumătăți a secolului al XV-lea [30]. În anul 1529 cînd au fost realizate picturile de la Dobrovăț, popularitatea acestei cărți trebuie să fi fost destul de mare, de vreme ce figurile lui Varlaam și Ioasaf au fost introduse în pictura unei biserici, ocupînd un loc de cinste lîngă ușa ce duce spre naos [31].

Deasupra aceleiași uși, se află și o foarte frumoasă reprezentare a *Rugăciunii* (Deisis), temă iconografică de veche tradiție în pictura bizantino-balcanică, considerată deseori un adevărat nucleu tematic al iconostasului, substratul său eshatologic implicînd și un sens moralizator bine cunoscut omului medieval. Prezentă la loc de cinste în pictura ctitoriilor lui Ștefan cel Mare — la Milișăuți, Voroneț și Sfîntu Ilie — reprezentarea *Rugăciunii* a adoptat în Moldova varianta aulică, cunoscută și sub denumirea de *regele regilor* [32]. În centrul imaginii așezat pe un tron somptuos decorat cu intarsii, se află Isus care ține în mîna stîngă evanghelia deschisă și binecuvîntează cu mîna dreaptă. Veșmintele sale bogat împodobite și bătute cu perle sînt o combinație între costumul imperial și cel de înalt sacerdot; pe cap poartă o mitră episcopală ornată cu perle. În partea dreaptă a Pantocratorului a fost înfățișată Maica Domnului într-o atitudine de rugă solemnă, căci ea este prezentă aici în calitate de intercesoare pentru mîntuirea umanității. Învești mîntată într-o mantie de tipul granatei bizantine și avînd pe cap o coroană imperială, Maria duce în mîna stîngă un filacter pe care este înscris textul invocării. Așa cum a observat bizantinologul Viktor Lazarev, veșmintele împărătești ale Maicii Domnului determină o modificare de conținut a rugăciunii care devine astfel o apologie indirectă a puterii autocrate [33]. Această variantă iconografică elaborată în ambianța sîrbească și răspîndită apoi la monumente din Balcani și din țările române își poate explica popularitatea în Moldova lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș tocmai prin eforturile pe care domnia le făcea pentru apărarea țării împotriva invadatorilor. Așadar, constituindu-se într-un protector al domniei, Maica Domnului devenea, în credința oamenilor timpului, un sprijinitor al politicii de luptă pe care domnul trebuia să o ducă împotriva forțelor semilunii, lupta pentru libertate fiind totodată o luptă pentru apărarea credinței strămoșești.

În stînga Atotțiitorului se află Ion Botezătorul care duce în mîna stîngă un filacter desfășurat, în timp ce cu dreapta face un gest de invocare. Grupul central este încadrat de arhanghelii Mihail și Gavril a căror prezență sporește semnificația solemnă a imaginii. Dedesubtul *Rugăciunii* se află o inscripție pictată care conține o rugă de mîntuire. Din nefericire, datorită stricăciunilor, textul nu mai poate fi descifrat în întregime, fiind definitiv pierdută tocmai partea care bănuim că se referea la ctitori [34].

https://biblioteca-digitala.ro

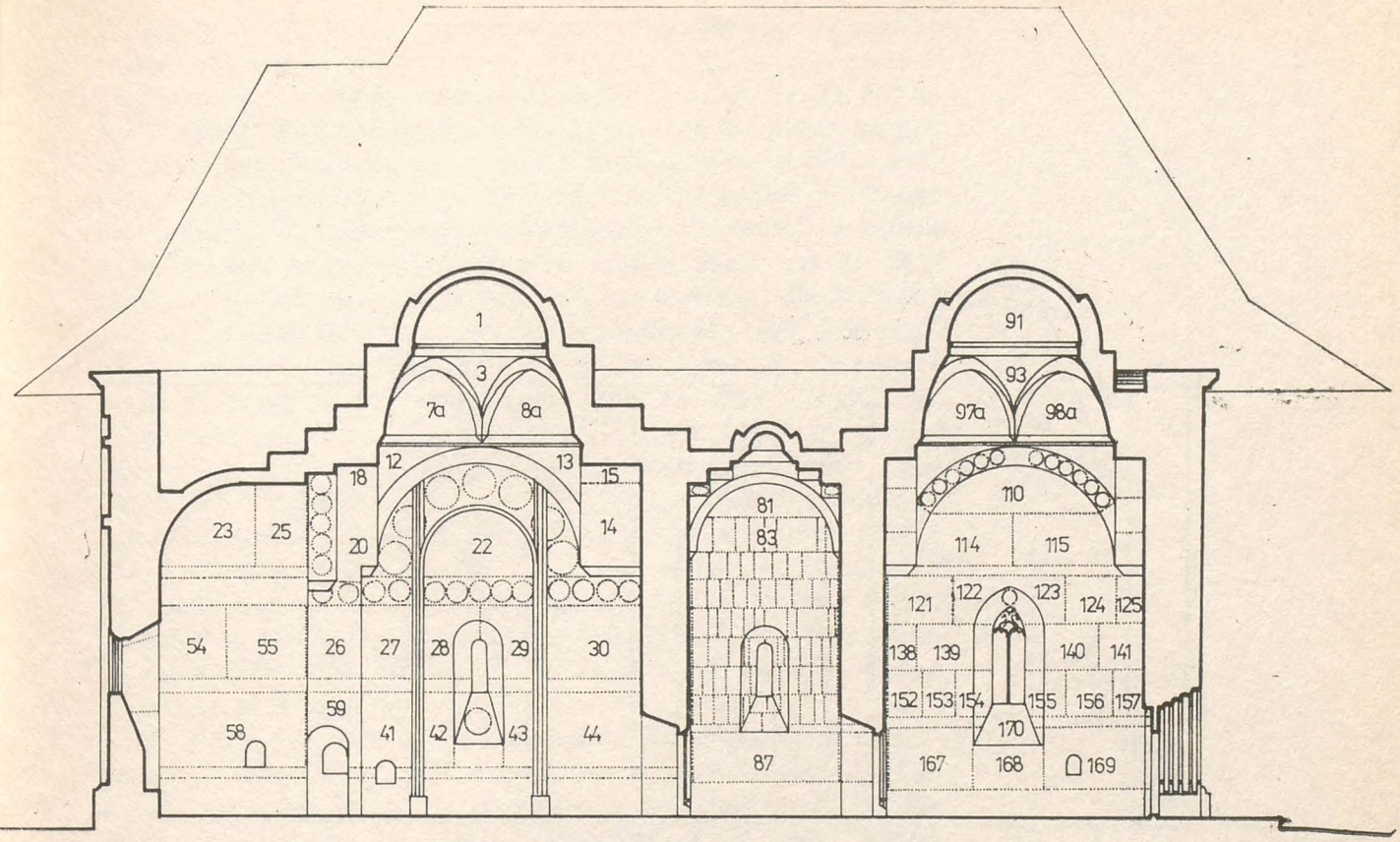
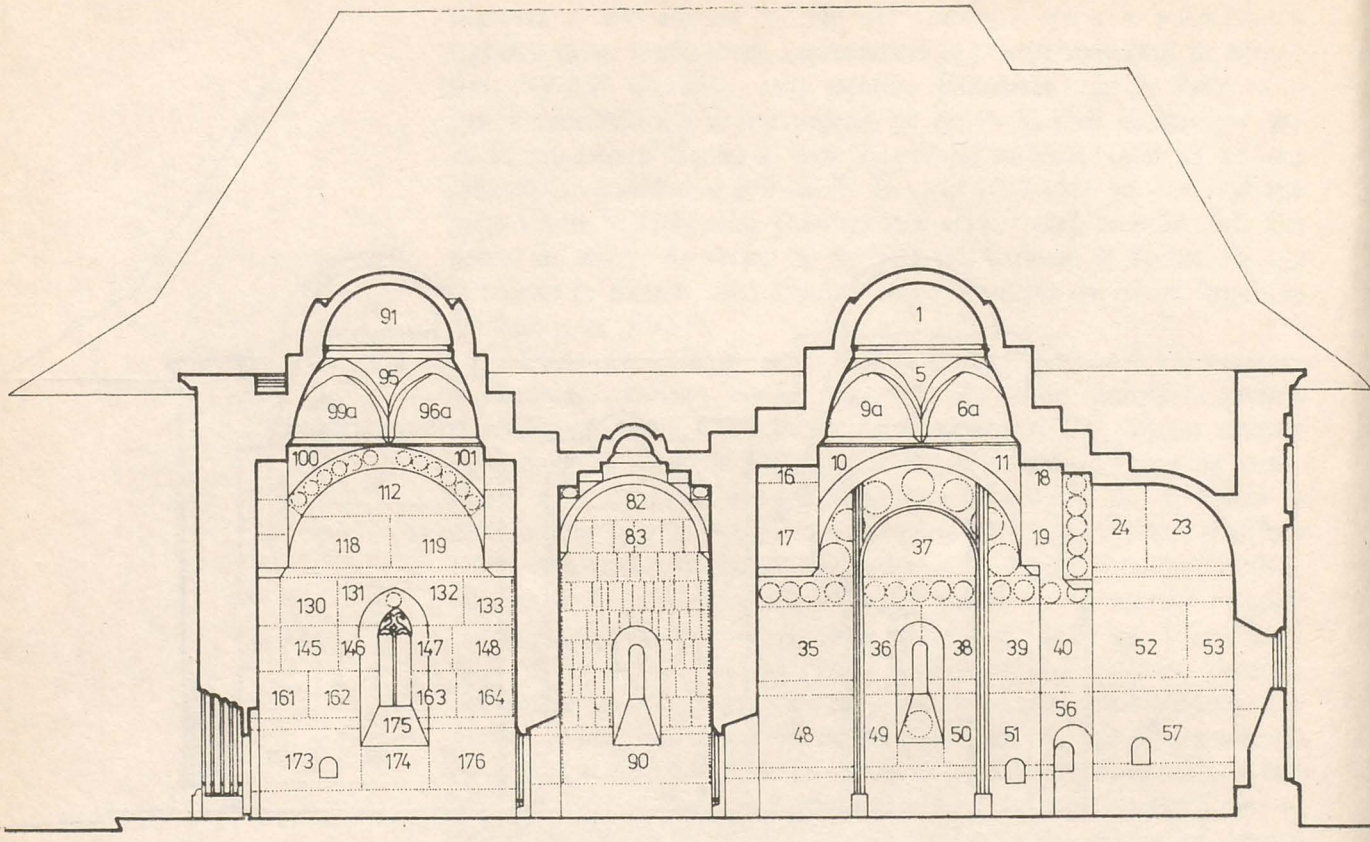


fig. II.
DOBROVĂȚ, secțiunea longitudinală cu releveul picturilor murale de pe pereții sudici. **NAOS: 1.** Pantocratorul (pictură distrusă); **3.** Serafim; **7a .** Nașterea lui Isus; **8a .** Prezentarea la templu; **12.** Evanghelistul Ion; **13.** Evanghelistul Marcu; **14.** Cina din Mamvri; **15.** Vestirea Anei; **18.** Înălțarea; **20.** Teofan; **22.** Rusaliile; **26.** Rugăciunea de pe munte; **27.** Prinderea lui Isus; **28.** Lepădarea lui Petru; **29—30.** Judecata la Caiafa, Ana și Pilat; **41.** sfinții militari Heraclie și Ilarie; **42.** S . Dumitru; **43.** S . Nistor; **44.** sfinții militari Axentie, Evghenie și Mardarie. *Altar:* Maica Domnului pe tron între arhangheli; **25.** Intrarea în Ierusalim; **54.** Împărtășania cu vin; **55.** Cina de taină; **58.** ierarhii Vasile cel Mare, Grigore de Nazianz, papa Silvestru, Grigore dialogul, papa Martin, Gherman, Sofronie; **59.** sf. Nicolae, Epifanie. **GROPNIȚĂ: 81.** picturi indescifrabile; **83.** (întregul perete) scene din menolog; **87.** zece sfinți călugări. **PRONAOS: 91.** Maria Orantă (pictură distrusă); **93.** taurul; **97a .** Maria în medalion adorată de îngeri și ierarhi; **98a.** Maria în picioare adorată de îngeri, episcopi și mulțime; **102.** Ioan Damaschin; **103.** Cosma melodul; **110.** Lapidarea Sf. Ștefan (?); **114.** Sinodul ecumenic din Constantinopol (381); **115.** Sinodul ecumenic din Efes (431); **121—125.** scene din viețile apostolilor; **138—141** și **152—157** scene din faptele și pildele lui Isus; **167.** Minunea sfîntului Sava; **168, 169, 170.** sființi cuvioși.

Spre deosebire de iconografia naosului a cărui compoziție urmează cu vădită fidelitate indicațiile generale ale erminiilor, pronaosul de la Dobrovăț surprinde prin numeroasele sale inovații tot atîtea prilejuri de a considera originalitatea de gîndire a mediului cărturăresc din Moldova, capacitatea sa de a elabora și concretiza programe proprii capabile să răspundă nevoilor spirituale ale epocii.

Programul iconografic al bolților este subordonat ideii de proslăvire a Maicii Domnului ca născătoare de dumnezeu. Pictura de pe cupola semisferică a fost distrusă cu ocazia construirii turlei dar este

https://biblioteca-digitala.ro



0 1 2 3 4 5m

fig. III.
DOBROVĂŢ. Secţiune longitudinală cu releveul picturilor murale de pe pereţii nordici. **NAOS: 1.** Pantocratorul (pictură distrusă); **5.** serafim; **6a.** Buna vestire; **9a.** Botezul; **10.** Evanghelistul Matei; **11.** evanghelistul Marcu; **16.** Naşterea Maicii Domnului; **17.** Necredinţa lui Toma; **18.** Înălţarea; **19.** Foca; **35.** Purtarea crucii; **36.** Urcarea pe cruce; **37.** Răstignirea; **38.** Nicodim cere trupul lui Isus; **39.** Coborîrea de pe cruce; **40.** Pogorîrea la iad; **48.** Mercurie, Teodor Tiron, Teodor Stratilat; **49.** Procopie; **50.** Gheorghe; **51.** Trifon, Flor (?). **ALTAR:** Maica Domnului pe tron între arhangheli; **24.** Schimbarea la faţă; **52.** Spălarea picioarelor; **53.** Împărtăşania cu pîine; **56.** Spiridon, Grigorie; **57.** Atanasie, Nichifor, Mitrofan, Ioan al milelor, Chiril, Ioan gură de aur, Iacob, fratele lui Dumnezeu. **GROPNIŢĂ: 82.** picturi indescifrabile; **83.** (întregul perete) scene din menolog; **90.** sfinţi călugări. **PRONAOS: 91.** Maria orantă (pictură distrusă); **95.** leul; **96a .** Maica Domnului în picioare adorată de îngeri şi episcopi; **99a.** Maica Domnului în picioare adorată de îngeri, episcopi, regi şi mulţime; **100.** melod; **101.** Iosif melodul; **112.** Iosif aruncat în fîntînă de fraţii săi; **118.** Sinodul ecumenic din Constantinopol (680—681); **119.** Sinodul ecumenic din Niceea (787); **130—133.** Scene din vieţile apostolilor; **145—147. 161—163.** Scene din faptele lui Isus; **148.** Sf. Gheorghe călare în luptă cu balaurul; **164.** Sf. Dumitru călare; **173, 174, 175.** sfinţi călugări; **176.** Scara lui Ioan de la Sinai.

neîndoielnic că pe ea s-a aflat chipul Mariei orante în varianta iconografică cunoscută şi sub numele de Vlaherniotissa, după numele bisericii cartierului Vlaherne din Constantinopol, unde a fost pictată întîia oară. Simbolizînd, deopotrivă, adevărul întrupării şi promisiunea mîntuirii prin medalionul lui Isus prunc pictat pe pieptul Mariei, această imagine ocupă de regulă bolta pronaosului şi s-a bucurat de o mare cinstire în Moldova lui Petru Rareş, admirabile compoziţii cu această temă fiind păstrate la Probota (1532), Humor (1535),

https://biblioteca-digitala.ro

Moldovița (1537), Voroneț (1550) etc. În pandantivii mici sînt reprezentate simbolurile apocaliptice ale celor patru evangheliști: *îngerul* lui Matei (est), *taurul* lui Luca (sud), *vulturul* lui Ioan (vest), *leul* lui Marcu (nord). Pe intradosul arcurillor diagonale au fost pictate imagini care, prin conținutul lor, fac o savantă legătură între vechiul și noul testament: Isus ca înger al marelui sfat între doi profeți cu filactere (nord-vest) [35], Isus Emmanuel în medalion binecuvîntînd cu ambele mîini încadrat de profetul David care duce în mîini Arca Sfîntă și profetul Solomon care ține în mîini macheta templului din Ierusalim (sud-est), Tronul Hetimasiei între profeții Ezechiel și Isaia (sud-vest), Mielul mistic cu un steag între doi profeți (sud-vest). Cele patru lunete învecinate arcurilor diagonale conțin tot atîtea imagini care au ca temă proslăvirea Maicii Domnului: Maria orantă cu pruncul în medalion pe piept încadrată de îngeri și episcopi (nord-est); Maria în medalion înconjurată de serafimi, îngeri și episcopi (sud-est); Maria în picioare adorată de îngeri, episcopi și credincioși (sud-vest); Maria în picioare între profeți, episcopi și credincioși (nord-vest). În completarea acestui grupaj de imagini care au ca numitor comun preamărirea Maicii Domnului, în pandantivii mari sînt reprezentați cei patru melozi: Iosif (nord-est), Ioan Damaschinul (sud-est), Cosma (sud-vest), și Teofan (nord-vest)[36].

Pe cele două arce mari de răsărit și apus se întîlnesc, în continuare, imagini care contribuie la ideea de legătură dintre vechiul și noul testament. Pe arcul vestic, urmărit de la nord spre sud, apar următoarele imagini: un profet, binecuvîntarea lui Isaac, profeții Ghedeon și Naum, Sofronie, profeții Avacum și Miheea, Zaharia și Elisabeta, un profet. Pe marele arc estic, urmărit de la nord la sud, se află patru figuri de profeți, Ioachim și Ana îmbrățișați la poarta de aur, *Vizitația* sau întîlnirea Elisabetei cu Maria și alte patru figuri de profeți [37]. Fiind mai înguste, arcele mari de nord și de sud nu conțin pe intradosul lor decît un motiv decorativ.

În partea superioară a pereților, înscriindu-se în rotundul arcelor mari, se află un registru îngust care cuprinde următoarele imagini: *Căința lui David* (est), *Lapidarea diaconului Ștefan* (sud), *Cei șapte adormiți din Efes* (vest), *Iosif aruncat în fîntînă de frații săi* (nord).

Următorul registru este rezervat în întregime reprezentării celor șapte sinoade ecumenice. Sinodul ecumenic de la Niceea, convocat în anul 325 de către împăratul Constantin cel Mare pentru a lua atitudine față de învățătura eretică a preotului Arie și a da o explicație clară credinței despre treime, se află singur pe peretele de răsărit, importanța ce i-a fost acordată în ansamblul celor șapte sinoade justificîndu-se prin aceea că de el se leagă prin excelență ideea dreptei credințe, a ortodoxiei. Pe peretele sudic sînt reprezentate alăturat sinodul de la Constantinopol, convocat de împăratul Teodosie în anul 381, și sinodul de la Efes, convocat de împăratul Teodosie al II-lea în anul 431. Pe peretele vestic sînt împreună sinodul de la Chalcedon, convocat de împăratul Marțian la anul 451, și sinodul al II-lea de la

https://biblioteca-digitala.ro

Constantinopol, convocat de împăratul Justinian în anul 553. Ultimele două sinoade, cel de la Constantinopol, convocat de împăratul Constantin al IV-lea Pogonatul, în anii 680—681, și sinodul de la Niceea, reunit în anul 787 la cererea împărătesei Irina, pentru restabilirea cultului icoanelor, ocupă peretele nordic. Observînd că reprezentarea celor șapte sinoade s-a bucurat de un oarecare prestigiu în pictura bizantino-balcanică din secolul al XIV-lea, pe fondul recrudescenței ortodoxe sub semnul mișcării isihaste, și reamintind faptul că în Țara Românească această reprezentare apăruse prima oară la Cozia (1394), înțelegem că la Dobrovăț ne aflăm în fața unui element iconografic cu caracter antireformist și nu va surprinde dacă de aici încolo tema celor șapte sinoade va reveni cu regularitate în decorarea ctitoriilor din Moldova.

În continuare, iconografia pronaosului de la Dobrovăț cuprinde o neașteptată combinație de imagini, numeroase fiind acelea care reclamă o particulară atenție. Pe peretele răsăritean, imediat sub reprezentarea sinodului ecumenic de la Niceea, se află o impresionantă ilustrare a *liturghiei dumnezeiești*, echivalent simbolic al sacrificiului și înmormîntării a lui Isus Hristos. Compoziția are aspectul unui larg cortegiu de diaconi, de heruvimi, de îngeri, de ierarhi și de împărați, la mijloc un grup de îngeri purtînd epitaful cu trupul răstignitului. Inspirată de ritualul ortodox al sacrificiului și de înțelesul dat treimii, reprezentarea *liturghiei dumnezeiești* poate fi considerată ca o transpunere în pictură a procesiunii darurilor, ceea ce în biserica ortodoxă se numește „Marea intrare". Constituită iconografic în secolul al XIV-lea, pe fondul remodelărilor de dogmă impusă de mișcarea isihastă, *Liturghia dumnezeiască* se întîlnește deopotrivă la muntele Athos, în despotatul Moreei, la Mistra, în Serbia și în Macedonia, locul obișnuit pentru reprezentarea sa fiind turla naosului. În Moldova, apare pentru prima oară la Dobrovăț și faptul că a fost pictată în pronaos trebuie pus în legătură cu ambițioasa încărcătură teologală pe care acest monument a avut-o. Ulterior, *Liturghia dumnezeiască* a mai fost reprezentată la biserica Sf. Gheorghe din Suceava (1535), la biserica mînăstirii Sucevița (ante 1596) și Dragomirna (circa 1610).

Registrul următor al peretelui răsăritean conține cinci compoziții toate legate de misterul morții și învierii lui Isus Hristos: îngerul arată celor trei Marii mormîntul gol, Maria vestește apostolilor învierea, Isus și Maria Magdalena („Nu mă atinge"), Isus se arată apostolilor în timp ce medalionul său în lumină este purtat de îngeri deasupra acestora, femeile sfinte și apostolii privesc la giulgiul rămas în mormîntul gol străjuit de arhangheli, Cina din Emaus.

Prima imagine a registrului următor prezintă o foarte savantă ilustrare a troparului de Paști. În partea superioară, la centru, se află un medalion luminos cu o stea în opt colțuri — simbol al luminii increate atît de prețuită de teologia isihiastă [38] — se află Isus binecuvîntînd; în dreapta sa, într-un medalion mai mic, este Maica Domnului încoronată, iar în stînga, tot într-un medalion, sfîntul Ion

https://biblioteca-digitala.ro

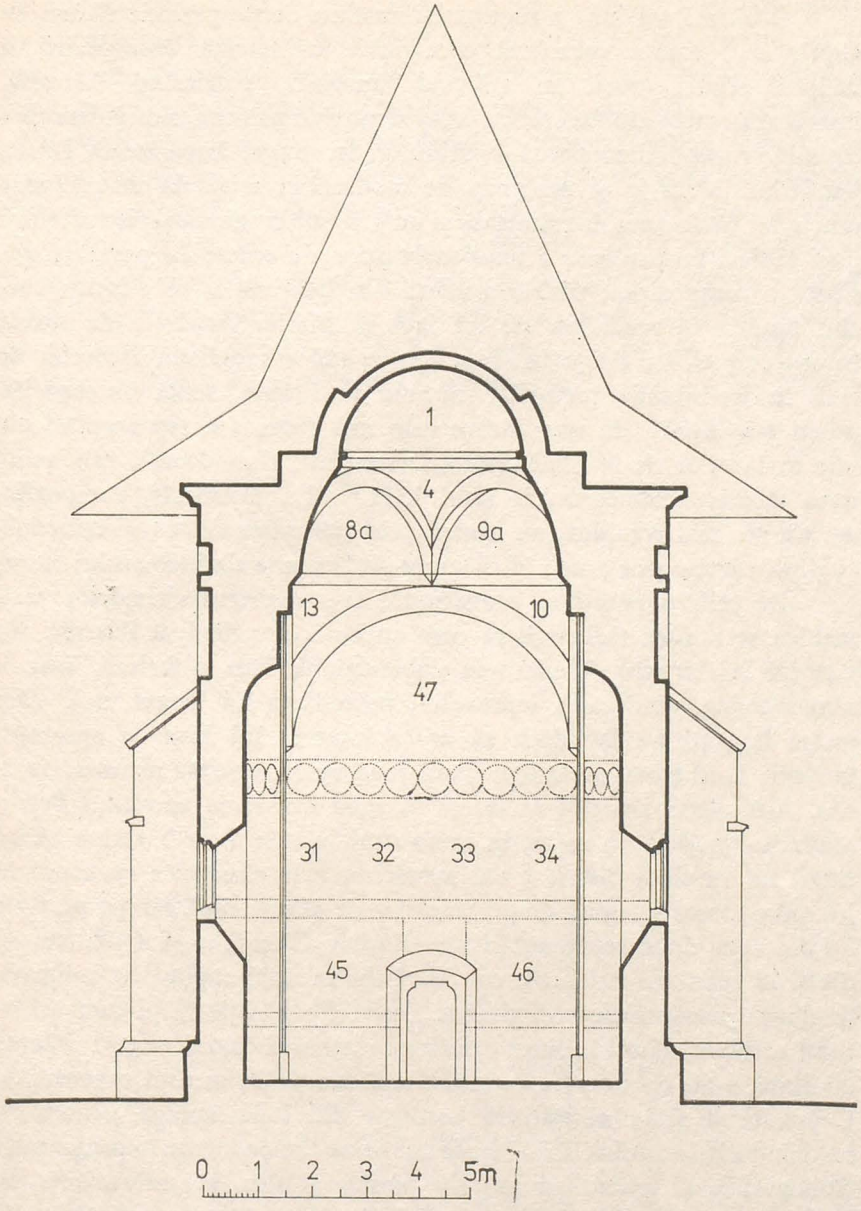


fig. IV.
DOBROVĂŢ. Releveul picturilor murale de pe peretele vestic al naosului: **1.** Pantocratorul (pictură distrusă); **4.** Tronul pregătirii; **8a**. Prezentarea la templu; **9a**. Botezul; **13.** evanghelistul Marcu; **10.** evanghelistul Matei; **31.** Încoronarea cu spini; **32.** Iuda primind arginţii trădării, spînzurarea lui Iuda; **33.** Împărţirea veştmintelor; **34.** Drumul crucii; **45.** tabloul votiv; **46.** sfinţii Constantin şi Elena **47.** Adormirea Maicii Domnului.

Înaintemergătorul; deoparte şi de alta, cete de arhangheli, iar în partea inferioară, mai multe grupuri de credincioşi, de profeţi, de apostoli, de mari ierarhi şi mucenici, totul echivalînd cu un cîntec de slavă datorat Atotţiitorului. Deasupra uşii de trecere din pronaos în gropniţă, în chiar centrul de atenţie al întregului perete se află icoana de hram a bisericii, *Pogorîrea Sfîntului Duh*. Compusă conform indicaţiilor din cărţile de pictură, icoana de hram prezintă pe cei doisprezece apostoli aşezaţi pe o bancă dispusă în semicerc, sugerînd astfel sintronul unui altar, la picioarele lor găsindu-se figura simbolică a universului, în costum şi cu coroană de împărat, ducînd la pieptul său într-o eşarfă chipurile simbolice ale seminţiei omeneşti şi personaje încoronate, aluzie la neamurile pămîntului şi la căpeteniile lor.

https://biblioteca-digitala.ro

O ultimă secțiune a registrului analizat de pe peretele răsăritean cuprinde o foarte complexă compoziție consacrată descoperirii și înălțării sfintei cruci. În mijlocul imaginii, patriarhul Macarie, îmbrăcat în sacos alb decorat cu cruci și purtînd pallium, ridică deasupra capului crucea redescoperită a patimilor. În stînga, împărăteasa Elena, patriarhul Macarie și un grup de credincioși asistă la dezgroparea crucii, iar în dreapta, împărăteasa și un grup de credincioși sînt martorii unei învieri miraculoase a unui mort atins de cruce. În partea superioară a compoziției, părînd a asista din înălțime la cele întîmplate, sînt figurile în medalion ale lui Isus și Mariei încadrate de steaua în opt colțuri, iar deoparte și de alta se află arhanghelii. Deosebit de rară în iconografia picturilor murale medievale, tema descoperirii crucii beneficiază de una dintre cele mai frumoase reprezentări ale sale în biserica de la Sîntă-Mărie-Orlea (jud. Hunedoara), prin mîna unui meșter necunoscut, la anul 1311 [39]. La Dobrovăț, compoziția are un aer mai complex, nu numai prin alăturarea celor trei episoade, ci și prin integrarea crucii în sistemul de însemne ale increatului etern.

Pe ceilalți pereți ai pronaosului sub registrul sinoadelor ecumenice se succed trei registre care cuprind în principal ilustrări ale faptelor lui Hristos (vindecarea slăbănogului, Isus și fariseii, Isus și samariteanca, vindecarea leprosului, necredința lui Toma etc). Mai multe imagini nu fac decît să evoce lucrarea lui Isus cu apostolii, într-una fiind arătat și evanghelistul Ioan aplecat asupra manuscrisului său. Alte cîteva imagini se referă în mod expres la apostolul Petru, arătîndu-l pășind pe mare, în momentul în care Isus îi spune că pe capul lui va clădi biserica, sau martirizat prin răstignire cu capul în jos. Alte cîteva imagini conțin ilustrări ale sinaxarului, iar pe peretele nordic apar două reprezentări ale sfinților Gheorghe și Dumitru cel dintîi în luptă cu balaurul, cel de al doilea străpungînd cu sulița pe împăratul necredincios Maximian. De veche tradiție în pictura orientului ortodox, sfinții militari călări, ca simbol al luptei pentru dreapta credință, s-au bucurat de o particulară atenție în mediul monastic al Cappadociei și în mînăstirile basiliene din Italia sudică, pentru ca, începînd din secolul al XIV-lea, să ocupe un loc de frunte în programele iconografice al picturilor murale românești din Transilvania [40]. În picturile murale din Moldova, prima lor reprezentare monumentală se înregistrează la Dobrovăț și faptul trebuie reținut pentru că de aici încolo sfinții militari călări vor ocupa un loc de seamă pe fațadele bisericilor din epoca lui Petru Rareș, la Humor, Moldovița, Voroneț sau la Arbore, monument la care au fost ilustrate numeroase scene episoade din ciclurile lor legendare [41].

Registrul inferior al pronaosului bisericii Dobrovăț—din nefericire afectat de igrasie — prezintă o defășurare de un neașteptat interes iconografic. Potrivit canoanelor din cărțile de pictură, acest registru este rezervat unui cortegiu de sfinți cuvioși și pustnici, invitația la meditație și umilință conținută în această temă reamintind că vreme îndelungată pronaosul a păstrat în economia spațiului unei biserici ortodoxe un caracter introductiv, fiind în directă legătură cu treapta

https://biblioteca-digitala.ro

noviciatului. Şi la Dobrovăţ există un asemenea cortegiu de sfinţi dar desfăşurarea sa este întreruptă şi concurată de compoziţii cu o semnificaţie deosebită. Pe peretele răsăritean (de la nord la sud) pot fi văzuţi: Marcu schimnic, Onufrie schimnic, un sfînt cu filacter, arhanghelii Mihail şi Gavril încadrînd protector trecerea către încăperea mormintelor, apostolii Petru şi Pavel de a căror lucrare este în mod curent legată ideea ortodoxiei şi un sfînt militar care nu este altul decît sfîntul Ion cel Nou de la Suceava. Se ştie că moaştele acestui sfînt martirizat de către tătari au fost aduse la Suceava, prin grija şi iniţiativa domnitorului Alexandru cel Bun, fiind instalate în catedrala noii mitropolii a Moldovei care abia fusese recunoscută de către patriarhia ecumenică din Constantinopol. Dincolo de aspectul

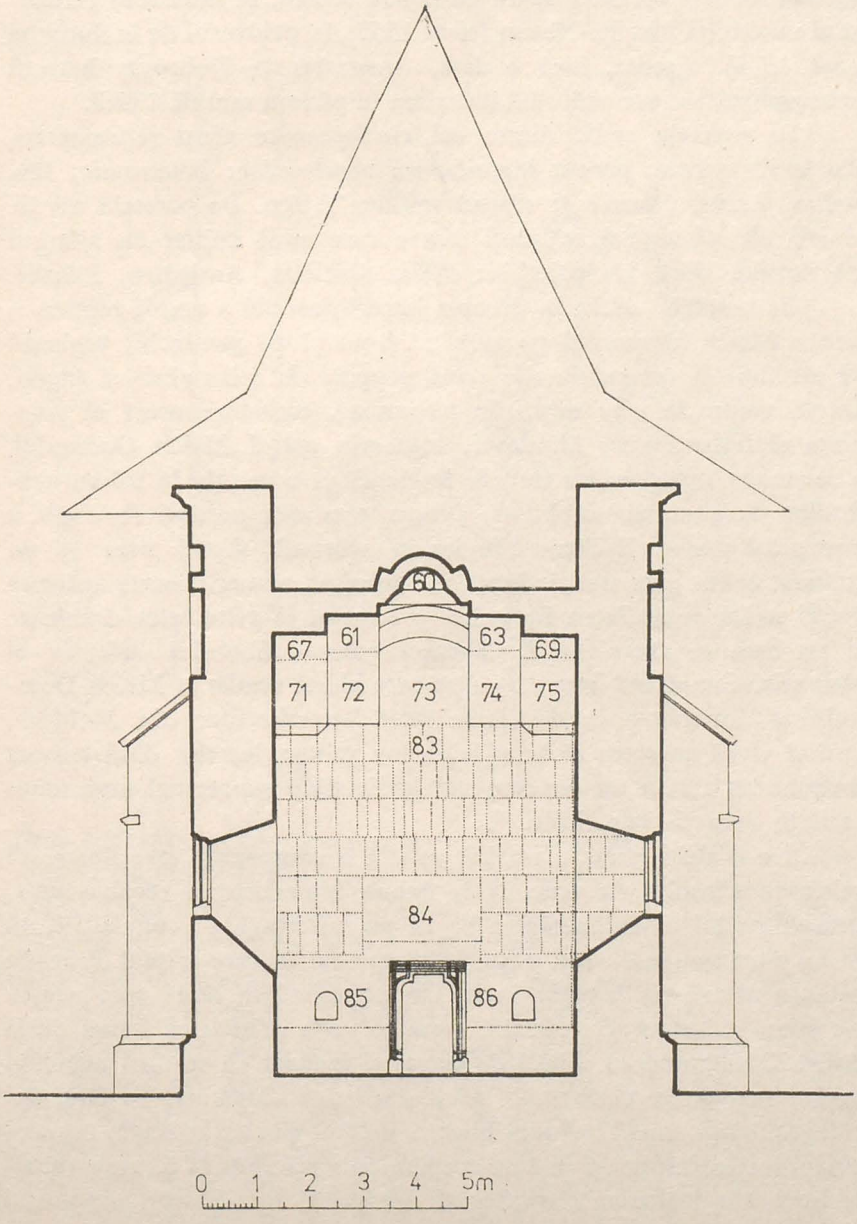


fig. V.
DOBROVĂŢ. Releveul picturilor de pe peretele estic al gropniţei: **60—75** picturi indescifrabile; **83.** (tot peretele) scene din menolog; **84** Rugăciunea (Deisis); **85—86** sfinţi călugări.

https://biblioteca-digitala.ro

religios al evenimentului, aducerea moaştelor sfîntului Ion cel Nou la Suceava şi recunoşterea acestui sfînt ca patron al Moldovei dobîndea, în mentalitatea teologală specifică Evului Mediu, valoarea unui act de afirmare politică, legitimînd pentru contemporani calitatea de stat independent a voievodatului dintre Carpaţi şi Nistru. Racla de argint în care au fost depuse moaştele sfîntului şi care este decorată cu scene din viaţa şi pătimirile acestuia realiza încă în secolul al XV-lea o primă ilustrare a textului hagiografic ce pare că fusese redactat de cărturarul Grigorie Ţamblac [42]. Dar prima apariţie în pictura murală din Moldova a picturii sfîntului Ion cel Nou este aceasta de la Dobrovăţ, fiind prefaţată astfel o rapidă şi autoritară prezenţă iconografică în ansamblurile ce vor fi pictate în deceniile ce au urmat: la Voroneţ (1547) unde legenda lui Ion cel Nou apare pe faţada sudică, în interiorul paraclisului mînăstirii Bistriţa-Neamţ (circa 1555), în pridvorul de la Sucevita (ante 1596). Aşadar, încă o dată, constatăm la Dobrovăţ inovaţii iconografice care vor rodi fără întîrziere în pictura murală a ţării.

Pe peretele sudic dintre cei cincisprezece sfinţi reprezentaţi, inscripţiile pictate permit identificarea următorilor: Patermutie, Ilie, Ştefan, Lazăr, Diasti? şi sfîntul militar Trifon. Pe peretele nordic se află alţi cincisprezece sfinţi dintre care unul militar cu ajutorul inscripţiilor fiind identificabili: Neia, Spiridon, Antipatru, Paladie.

Pe peretele vestic, în dreapta intrării, se află o amplă reprezentare a Maicii Domnului pe tron cu pruncul pe genunchi, vegheată de serafimi şi preamărită de două grupuri de arhangheli şi îngeri. Într-o vreme în care mişcările reformiste, care începuseră să ameninţe şi liniştea ţării Moldovei, contestau cultul Maicii Domnului, o asemenea reprezentare trebuie înţeleasă ca o reacţie în folosul tradiţiilor de credinţă autohtonă, pentru păstrarea unităţii de cuget a întregului popor. Exclusiv religios în aparenţă, faptul avea şi un substrat politic pentru că, în lupta ce o angajase cu turcii pentru apărarea vetrei strămoşeşti, Petru Rareş era preocupat să evite orice dezbinare şi tot ceea ce ameninţa să slăbească puterea frontului defensiv al ţării sale. Cunoscînd importanţa pe care imnul acatist al Maicii Domnului a dobîndit-o în decorarea faţadelor ctitoriilor din Moldova, curînd după pictarea Dobrovăţului, ne putem întreba dacă această imagine nu a avut un caracter anticipativ fiind simptomul unui fenomen în curs de constituire [43].

De cealaltă parte a intrării se află o compoziţie care ilustrează minunea sfîntului Atanasie de la Athos, întemeietorul recunoscut al monahismului de la Sfetagora [44]. În partea stîngă a compoziţiei, un mare grup de credincioşi asistă la momentul în care sfîntul Atanasie binecuvîntează un hambar înalt, cu acoperişul în două ape, pentru a-i spori strînsura. De cealaltă parte se vede mînăstirea Lavra de la Athos înconjurată cu ziduri de cetate şi întărită cu turnuri avînd în mijloc mai multe construcţii şi caracteristicii chiparoşi. În faţă, doi călugări susţin macheta unei biserici a cărei siluetă avîntată, cu acoperiş compartimentat şi cu brîu median, face referinţă la formele caracteristice ale arhitecturii româneşti de epocă. Într-adevăr, acoperişul

https://biblioteca-digitala.ro

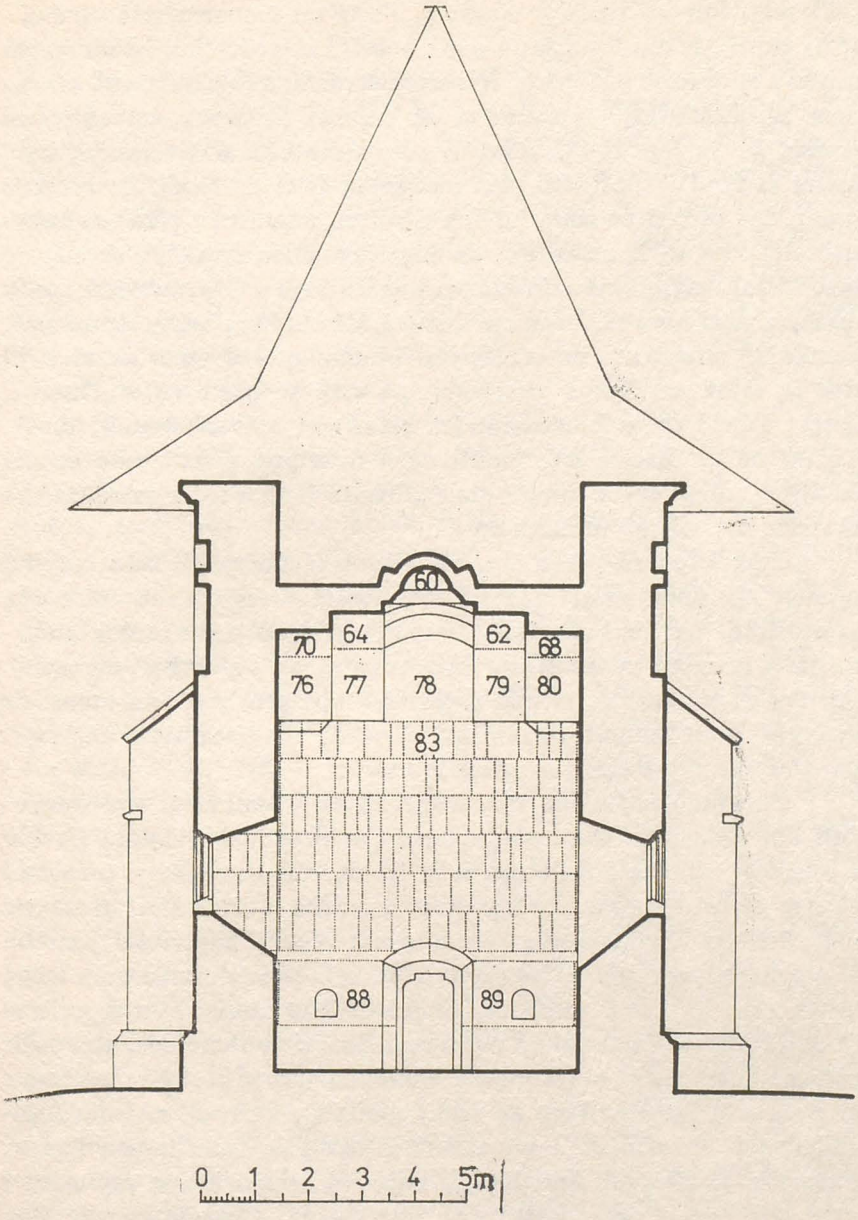


fig. VI.
DOBROVĂŢ. Releveul picturilor murale de pe peretele vestic al gropniţei: **60—80.** picturi indescifrabile; **83.** (tot peretele) scene din menolog; **88—89.** sfinţi călugări.

compartimentat pentru fiecare parte a construcţiei unei biserici era curent în Moldova, în timp ce brîul median se întîlneşte în acea vreme în Ţara Românească. Deasupra întregii compoziţii, o inscripţie pictată lămureşte că este vorba despre „Minunea sfîntului Atanasie care binecuvîntează hambarul plin de grîu şi îl înmulţeşte ..... "

Pe peretele nordic în treimea sa răsăriteană, registrul inferior al picturilor cuprinde o compoziţie consacrată lui Ion Sinaitul — zis şi „Scărarul" sau Climax [45] — autorul unui celebru text moralizator redactat în mînăstirea Sf. Ecaterina de pe muntele Sinai. Ion Scărarul ţine în mîna stîngă un lung filacter pe care trebuie să ne imaginăm înscris textul învăţăturii sale şi priveşte scara pe ale cărei trepte urcă spre cer trei călugări, pe care îi întîmpină cu bunăvoinţă Isus Hristos·

https://biblioteca-digitala.ro

Dedesubt, într-un peisaj muntos, pîndeşte un monstru care simbolizează iadul, iar din fundal, un mare număr de credincioşi îşi îndreaptă privirile spre scara virtuţilor. În partea dreaptă, a fost înfăţişată mînăstirea Sf. Ecaterina, cu ziduri şi cu turnuri de cetate, cu chiparoşi semeţi, iar în faţa ei doi călugări susţin macheta unei biserici, unul dintre ei fiind identificabil prin inscripţie, Ioan de Raifa. Pe peretele sudic, faţă în faţă cu scara lui Ion Sinaitul, zugravul a pictat minunea sfîntului Sava de la mînăstirea de lîngă Ierusalim, mînăstire care apare în fundalul imaginii, avînd în faţă pe călugării Sava şi Gherman care susţin macheta unei biserici. În partea dreaptă, sfîntul Sava asistat de un mare număr de călugări şi de credincioşi binecuvîntează vasul cu ulei. El ţine în mînă un filacter desfăşurat pe care se poate citi: „Domnul nostru Isus Hristos binecuvîntează acest ulei în vase înmulţindu-l". Textul de pe filacter este întărit de o inscripţie pictată care se află în partea superioară a compoziţiei: „Sfîntul Sava a făcut minunea şi a binecuvîntat uleiul înmulţindu-l".

Cum lesne se poate observa cele trei compoziţii care cuprind minuni ale unor sfinţi călugări sînt foarte asemănătoare între ele, în economia lor fiind acordată o importanţă egală momentului taumaturgic şi imaginii mînăstirii în vecinătatea căreia s-a săvîrşit miracolul. Rezultă cu claritate de aici că zugravul a fost preocupat nu numai de evocarea unui anumit eveniment, ci şi de cinstirea unor mînăstiri de recunoscut prestigiu în orientul ortodox.

Ocupîndu-se într-un studiu special de grupul celor trei compoziţii din pronaosul Dobrovăţului, marele bizantinolog André Grabar a subliniat calitatea lui de unicat în iconografia ortodoxă şi consideră că este vorba despre o inovaţie proprie mediului cărturăresc şi artistic din Moldova din deceniile ce au urmat căderii imperiului bizantin în stăpînirea otomană [46]. Remarcînd că cele trei mînăstiri erau înalte locuri sacre ale lumii ortodoxe, André Grabar continuă cu aprecierea că după căderea imperiului creştin mai rămîneau libere doar teritoriile ocupate de mînăstiri în fruntea lor aflîndu-se tocmai acelea reprezentate la Dobrovăţ. Procedeul era de veche tradiţie, pentru că, încă din Antichitate era obiceiul de a reprezenta lumea prin locurile privilegiate. Exemplu, la sfîrşitul Antichităţii, imperiul roman a fost reprezentat prin cele patru mari oraşe ale sale: Roma, Constantinopol, Alexandria şi Treves. În cazul Dobrovăţului, absenţa Constantinopolului şi a reşedinţelor marilor patriarhate [47] aflate în stăpînirea otomană reflectă noua realitate a orientului creştin care, lipsit fiind de imperiul său politic, continua să subziste prin comunitatea spirituală ale cărei „capitale" erau recunoscute în mînăstirile de la Sinai, Ierusalim şi Athos. Acesta este de altfel motivul pentru care André Grabar îşi intitula studiul amintit: „*Un ciclu al « capitalelor » creştine în arta moldavă în secolul al XVI-lea*". În continuarea observaţiilor sale, André Grabar subliniază faptul că, după căderea Constantinopolului, fondul de artă religioasă acumulat în Bizanţ a continuat să germineze, vreme de secole, în ţările ortodoxe. Cum era şi firesc, s-au produs şi modificări şi inovaţii care au afectat, deopotrivă, arhitectura ca şi

https://biblioteca-digitala.ro

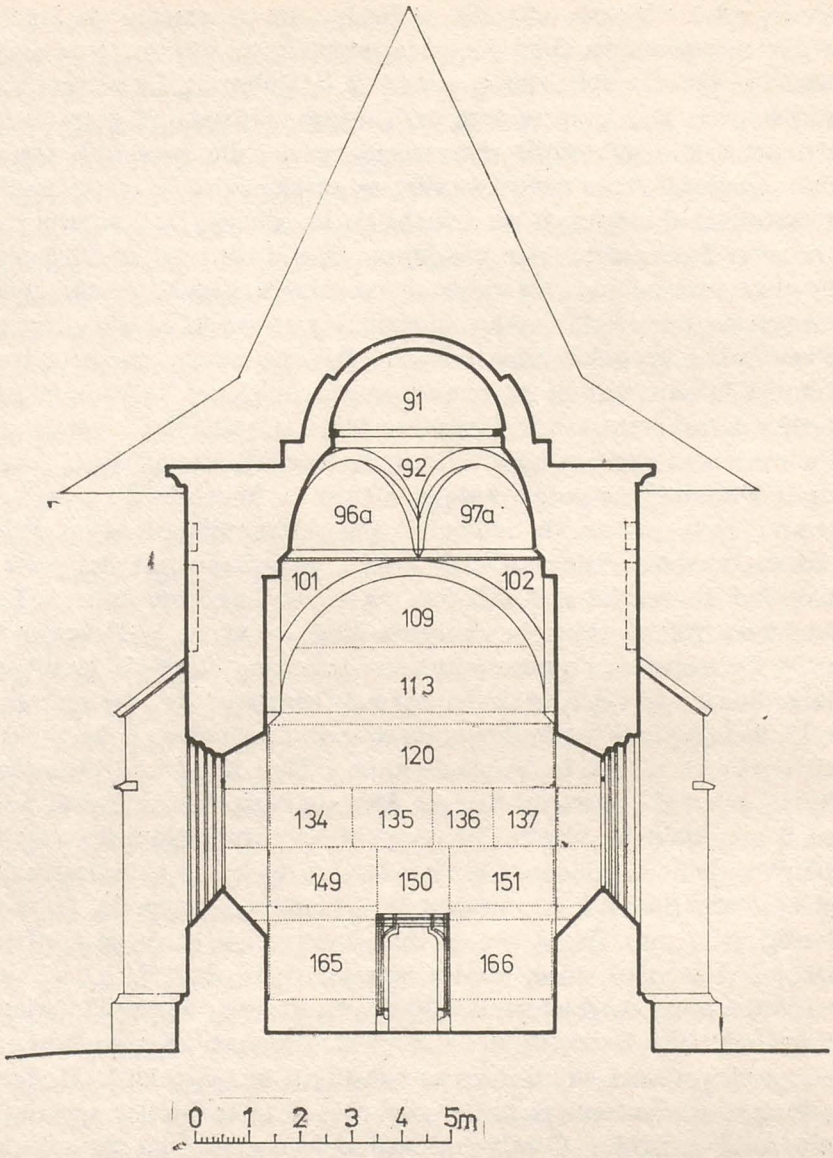
iconografia religioasă, una din țările în care fenomenul de înnoire a fost mai accentuat fiind Moldova, semnificativ în acest sens dovedindu-se ciclul „capitalelor creștine" de la Dobrovăț. Că autorul picturilor de la Dobrovăț nu avea decît o idee aproximativă despre felul de cum arătau mînăstirile reprezentate rezultă din stereotipia imaginilor, singurul reper pentru localizarea aproximativă în spațiul mediteranean fiind chiparoșii cu monahalele lor siluete. Dacă autorul picturilor ar fi cunoscut măcar una dintre cele trei mînăstiri, ar fi încercat, fie și mecanic să sugereze cît de cît asemănarea, ceea ce nu este cazul. Caracterul de simplă evocare simbolică mai rezultă și din prezența stereotipă a grupului celor doi călugări care susțin macheta unei biserici în care trebuie să se recunoască un chivot al ecclesiei, în realitatea sa permanentă și nezdruncinată. Considerînd o dată mai mult noutatea iconografică a celor trei reprezentări de mînăstiri ilustre de la Dobrovăț, ne putem întreba, alături de André Grabar, dacă nu cumva acele vedute ale muntelui Sinai, Ierusalimului și muntelui Athos cu multele sale mînăstiri, vedute, pictate sau mai ales gravate începînd din secolul al XVIII-lea, nu au fost imaginate întîia oară în Moldova, primul exemplu cunoscut fiind acesta de la Dobrovăț [48].

Un temeinic argument în acest sens este oferit de faptul că, în ordine cronologică, al doilea exemplu cunoscut de reprezentare a celor trei „capitale" se întîlnește tot în mediul românesc, la Tîrgoviște. Cu ocazia vizitei sale în cetatea de scaun a Țării Românești, întîmplată în ianuarie 1654, diaconul Paul de Alep constată că în pridvorul palatului mitropolitan „pereții sînt acoperiți cu picturi minunate « reprezentînd » animale de uscat și de mare, cu o vedere a Ierusalimului și a mînăstirilor lui, a muntelui lui Dumnezeu, muntele Sinai în întregime, a muntelui Athos cu cele două zeci și patru de mînăstiri ale lui și a mării, toate acestea sînt înfățișate clar" [49].

Revenind asupra ansamblului de picturi care decorează interiorul fostei mînăstiri Dobrovăț este timpul să constatăm că la realizarea sa au participat mai mulți meșteri constituiți într-o echipă. Meșterul principal este autorul picturilor din naos și al registrelor superioare din absida altarului. Coroborînd analiza iconografică cu cea stilistică se conturează limpede personalitatea unui pictor care beneficia de o formație complexă, fiind deopotrivă un cărturar la curent cu subtilitățile teologale ale timpului dar și un artist viguros, cu fantezie bogată, capabil să instituie o viziune proprie atît asupra ansamblului cît și asupra părților componente ale imaginilor pictate. Pornind de la structura iconografică statornicită la ctitoriile lui Ștefan cel Mare, maestrul anonim de la Dobrovăț a propus cîteva soluții noi care, de la el încolo, se vor institui în model pentru generațiile următoare de pictori din Moldova. Menționăm în primul rînd deosebita atenție acordată ciclului patimilor, acumularea de-a dreptul shakespeariană de episoade, uriașul cortegiu al drumului crucii în care se contrapun în mod simbolic fastul sărbătoresc al purtătorilor de nedreptate și suferința umilită a celui condamnat fără vină. Așezarea *Răstignirii* în conca absidei nordice și a *Rusaliilor* în conca absidei de sud, precum

https://biblioteca-digitala.ro

fig. VII.
DOBROVĂŢ. Releveul picturilor murale de pe peretele estic al pronaosului: **91.** Maica Domnului orantă (pictură distrusă); **92.** Îngerul; **96a.** Maica Domnului orantă cu pruncul în medalion adorată de îngeri şi episcopi; **101.** Iosif Melodul; **102.** Ioan Damaschin; **109.** Căinţa lui David (?); **113.** Sinodul ecumenic din Niceea (325); **120.** Divina Liturghie; **134.** Îngerul arată miroforelor mormîntul gol, vestirea apostolilor; **135.** Nu mă atinge; **136.** Miroforele şi apostolii în faţa mormîntului gol; **137.** Cina din Emaus; **149.** Troparul de Paşte; **150.** Pogorîrea duhului sfînt; **151.** Înălţarea crucii; **165.** trei sfinţi pustnici, arhanghelul Mihail; **166.** arhanghelul Gavril, apostolii Petru şi Pavel, sf. Ion cel nou de la Suceava.



şi pictarea *Adormirii Maicii Domnului* pe peretele vestic al naosului fac evidentă preocuparea pentru tîlcurile simbolice ale fiecărei imagini şi totodată permit crearea unor accente majore în economia generală a ansamblului. Dar, mai presus decît atît, îl putem recunoaşte pe maestrul anonim de la Dobrovăţ în preocuparea sa pentru obţinerea unor efecte dramatice, pentru care scop el recurge deopotrivă la mijloacele compoziţiei, ale tensiunilor cromatice, ale aparatului scenografic şi, nu în ultimul rînd, la exaltarea atitudinilor şi expresiilor personajelor ce participă la spectacolul biblic desfăşurat în imagini succesive. Plăcerea naraţiunii care se lasă descifrată mai ales în episoade ca *Lepădarea lui Petru*, *Batjocorirea lui Isus*, *Drumul crucii*, etc. este compensată de capacitatea de sinteză în care, mai întotdeauna, intervine atracţia aceluiaşi artist pentru asocierile simbolice ca de exemplu în tripla judecată a lui Isus la Caiafa, Ana şi Pilat.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe fondul albastru mohorît, fiecare imagine, fiecare figură se detaşează cu intensitate — o intensitate surdă şi chiar ameninţătoare, dar care nu evadează niciodată în zgomotos sau în discursiv. Ambianţa scenografică, de-a dreptul agitată, cu multe construcţii fanteziste şi draperii care flutură în fundal, ar putea lăsa impresia înşelătoare a unui manierism teatral în care declarativul obstinat ar ţine loc de substanţă emoţională. De fapt, decorul imaginilor de la Dobrovăţ trebuie înţeles ca un fel de comentariu colateral al evenimentelor povestite în prim planul aceloraşi imagini, evenimente a căror înţelegere reclamă o răbdătoare citire în trepte, de la treapta aparenţelor imediate pînă la aceea a simbolurilor de taină. Practicînd un desen incisiv, dar totodată subtil, care ştie să treacă de la traseele colţuroase — pe care le preferă — la cele rotunde şi învăluitoare, maestrul de la Dobrovăţ şi-a creat o tipologie proprie caracterizată prin personajele cu siluete prelungi, cu membre slabe, uneori de-a dreptul scheletice. Mînuind cu abilitate compoziţiile de grup, cu puţine sau cu multe personaje, el ştie să valorifice puterea de comunicare a atitudinilor şi gesturilor, atît pentru a sugera stările sufleteşti, cît şi pentru a direcţiona atenţia către personajele principale. Purtînd marca unei indicibile nobleţi, personajele sfinte exprimă întotdeauna valori umane pozitive, indiferent dacă sînt surprinse într-un moment de suferinţă, de tristeţe sau de meditaţie. Dimpotrivă, tiranii, fariseii şi călăii sînt redaţi cu expresii mai degrabă stereotipe, lipsa de armonie interioară fiind lăsată pe seama gesturilor şi atitudinilor care acuză întotdeauna o anumită înţelenire şi răceală de suflet.

Figurile sînt în general ovale, rotundul obrazului fiind uneori accentuat prin contrastul cu nasul fin şi prelung. Mai ales în cazul galeriei de sfinţi militari, se poate recunoaşte preferinţa maestrului de la Dobrovăţ pentru figurile nobile şi frumoase, observaţie valabilă deopotrivă pentru medalioanele cu sfinte în care caz se poate vorbi chiar despre o atitudine calofilă.

Nu vom neglija în arta maestrului de la Dobrovăţ plăcerea detaliilor. Într-adevăr, fie că este vorba despre brîurile ornamentale în care străvechiul motiv al valului este cu rafinament interpretat şi îmbogăţit cu frunze şi muguri, luînd astfel aspectul unui val vegetal, fie că este vorba despre decoraţia fundalurilor de arhitectură, cu surprinzătoarele lor acumulări de edificii, sau despre împodobirea veşmintelor, pretutindeni se recunoaşte o adevărată plăcere a observaţiei convertită în fast şi naraţiune ornamentală.

Fie că este considerat un perete întreg cu numeroasele lui scene şi încă cu şi mai numeroasele lui personaje care apar în acestea, fie că se consideră o singură scenă, pretutindeni este evidentă ştiinţa şi capacitatea de organizare compoziţională, puterea de a stăpîni părţile într-un ansamblu coerent. În spaţiul fiecărei imagini, elementele componente — figuri, clădiri decorative, draperii, etc. — sînt distribuite în mod echilibrat, cu vădita preocupare de a polariza atenţia, cu ajutorul sensurilor de mişcare, spre o anumită figură şi, prin aceasta, spre o anumită valoare morală sau simbolică. Ordonarea compoziţională

https://biblioteca-digitala.ro

este sporită prin aranjamentul petelor de culoare ca şi prin raporturile de închis-deschis, raporturi în care lesne poate fi recunoscut procedeul ecranelor. Dar toate aceste elemente de ştiinţă compoziţională nu ar ajunge la efectul dorit dacă meşterul de la Dobrovăţ nu ar fi deopotrivă un admirabil desenator şi un subtil colorist. Dacă despre desen au fost făcute între timp mai multe observaţii în legătură cu arta culorii trebuie să spunem că maestrul de la Dobrovăţ se individualizează prin varietatea procedeelor şi prin muzicala modulare a acordurilor. Dacă, de exemplu, în *Batjocorirea lui Isus*, artistul se mulţumeşte să folosească numai roşu, ocru, galben şi un gri cenuşiu cu tente verzui, în alte compoziţii, ca în *Împărtăşania apostolilor*, paleta sa este mult

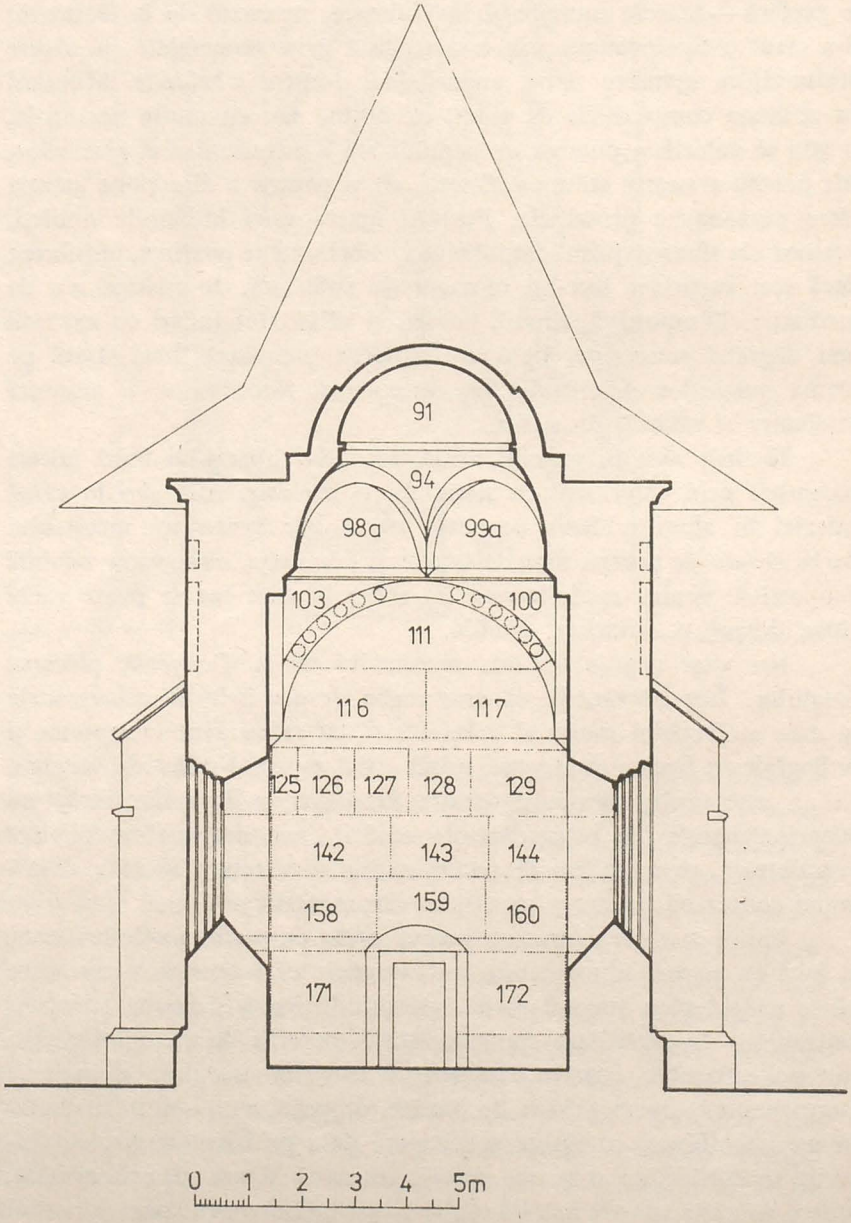


fig. VIII.
DOBROVĂŢ. Releveul picturilor murale de pe peretele vestic al pronaosului: **91.** Maica Domnului orantă (pictură distrusă); **94.** vulturul; **98a**. Maica Domnului în picioare adorată de îngeri, episcopi, regi şi mulţime; **99a**. Maica Domnului în picioare adorată de profeţi, episcopi şi credincioşi; **100.** melod; **103.** Cosma melodul; **116.** Sinodul ecumenic din Calcedon (431); **117.** Sinodul ecumenic din Constantinopol (553); **125—129.** Scene din vieţile apostolilor; **142—144. 158—160** scene din faptele lui Isus; **171.** Maica Domnului pe tron între arhangheli; **172.** Minunea lui Atanasie de la Athos.

https://biblioteca-digitala.ro

mai bogată, fără a deveni însă exuberantă și nici exagerat de sonoră. Dimpotrivă, sînt preferate acordurile surdinizate și nu surprinde nici faptul că destul de des se recurge la efectele de monocromie uneori de tipul „grisaille", ca în *Cina cea de taină*.

Secondîndu-l pe meșterul principal, autorul teoriei de sfinți ierarhi din altar și a picturilor din pronaos practică o pictură mai severă, austeritatea tipologiei și a efectelor cromatice fiind calități definitorii pentru a vorbi despre o pictură tip monastic. Personajele sale au fețe prelungi, uscățive, interiorizarea căutată conducînd spre o anumită stereotipie a expresiilor. Partea cea mai caracteristică din picturile realizate de acest meșter este cortegiul de sfinți cuvioși din gropniță și din pronaos, în fapt niște călugări îmbrăcați în lungi sutane mohorîte, cu fețe emaciate și bărbi prelungi, cu priviri severe, în deplin acord cu rigiditatea atitudinilor, la efectul hieratizant al marelui ansamblu contribuind ritmica egală a filacterelor desfășurate. În compozițiile pe o temă dată, meșterul din pronaos nu este lipsit de mobilitate, printre altele fiind de prețuit siguranța cu care unele imagini trec de pe un plan pe altul al pereților, un sesizant efect de distrugere și refacere a unei forme fiind obținut în glafurile ferestrelor, glafuri a căror retragere în adîncime pare mult diminuată datorită intervenției decorului mural. În compozițiile din ciclul cristologic, distribuția personajelor este clară și sugestivă, dar trebuie observată zgîrcenia cu care sînt folosite elementele de fundal, deseori scenele desfășurîndu-se pe suprafața neutră a fondului albastru. Atunci cînd a fost încercată sugerarea vecinătății unui oraș sau — ca în cazul scenelor din registrul inferior—a unei mînăstiri, rețetele sînt stereotipe, departe de fantezia nestăvilită a maestrului din naos.

La decorarea gropniței, cea mai importantă contribuție trebuie pusă tot pe seama meșterului din pronaos care a pictat aici procesiunea sfinților cuvioși și frumoasa imagine a *Rugăciunii*. Tot lui îi mai pot fi atribuite însemnate părți ale sinaxarului, a cărui întregire poate fi pusă pe seama unui al treilea meșter care a știut să se integreze în viziunea sa severă, lipsită de retorism, cu game cromatice mohorîte.

Ajuns aici, cititorul s-ar putea întreba dacă, cu adevărat, ansamblul de picturi murale de la Dobrovăț merită importanța care i se acordă, după cum se va putea întreba dacă mediul cultural și artistic al Moldovei din primii ani ai domniei lui Petru Rareș era copt pentru a da la iveală o operă profund originală și atît de bogată în inovații de ordin iconografic și stilistic. Nu este, desigur, locul aici să supunem unei analize critice toate elementele care pot demonstra adevărul că, încă din secolul al XV-lea, opțiunile și exigențele cărturarilor și artiștilor din Moldova justificau apariția și realizarea unor opere de majoră împlinire. Este îndestulător să reamintim faptul că Alexandru cel Bun patrona un climat cultural pe cît de divers pe atît de pretențios și că puținele opere păstrate din timpul său — broderii, manuscrise, miniaturi — fac evident demersul către calitatea de excepție. Manuscrisele

https://biblioteca-digitala.ro

caligrafiate de Gavril Uric au smuls aprecieri superlative din partea specialiștilor care au remarcat deopotrivă corectitudinea gramaticală, indiciu de subtilă cunoaștere a limbii, și frumusețea scrierii și a elementelor ornamentale de savantă elaborare [50]. Adăugînd înalta ținută artistică a miniaturilor în plină pagină, cu reprezentarea evangheliștilor, nu va surprinde dacă o operă precum tetraevanghelul doamnei Marina, copiat de Gavril Uric în anul 1429, contează printre capodoperele manuscriselor de epocă [51]. În legătură cu rodnica activitate a lui Gavril Uric se mai cere amintit faptul că în anul 1446 învățatul caligraf copia „Scara lui Ion Sinaitul" asupra căruia vor reveni și alți copiști din vremea lui Ștefan cel Mare, precum Vasile de la Putna (1472) [52]. Nu va surprinde deci dacă, la Dobrovăț, Scara lui Ion Sinaitul a devenit un motiv iconografic de mare importanță avînd simultan o dublă funcțiune: în primul rînd una moralizatoare, fiind vorba despre ilustrarea învățăturii despre treptele virtuților, în al doilea rînd una de întărire a încrederii în dreapta credință prin evocarea locului sacru al mînăstirii Sfînta Elena de la Sinai.

Recursul la tradițiile cărturărești și la arta caligrafiei din Moldova [53] nu este lipsit de temei aici la Dobrovăț unde, alături și în directă legătură cu frumusețea picturilor, trebuie citată frumusețea inscripțiilor. Caracterele utilizate pentru inscripțiile pictate sînt subțiri și înalte, acuzînd o rafinată eleganță, iar calitatea gramaticală a textelor dă mărturie despre faptul că autorii ansamblului de la Dobrovăț nu erau simpli practicieni ai penelului, ci autentici cărturari cu temeinică pregătire. Rememorînd strălucitele realizări artistice din epoca lui Ștefan cel Mare, observațiile privind calitățile de ordin artistic și cărturăresc de la Dobrovăț se legitimează pînă la capăt și dau temei convingerii că pictorii care au lucrat aici au săvîrșit o operă de excepție, care se baza pe tradițiile constituite ale culturii și artei din Moldova acelor ani, prefațînd în mod fericit rodnica domnie a lui Petru Rareș.

DANII ȘI ODOARE DOMNEȘTI

Pentru vizitatorul pasionat, domneasca ctitorie a Dobrovățului își sporește interesul ca loc de artă dacă, alături de arhitectură și de pictura murală, se iau în considerare și alte tipuri de lucrări care de-a lungul timpului au fost adunate aici. Voind a împodobi și înzestra noua sa ctitorie, Ștefan cel Mare i-a dăruit numeroase odoare, dintre care doar cîteva s-au păstrat pînă în zilele noastre. O atenție specială este reclamată de frumosul epitrahil cu patrusprezece medalioane polilobate în cîmpul cărora au fost reprezentate busturi de sfinți care țin în mîna stîngă un rotulus iar cu mîna dreaptă binecuvîntează [54]. Spațiile libere dintre medalioane sînt decorate cu motive vegetale stilizate (combinații de semipalmete), la efectul vegetal al compoziției ornamentale contribuind și faptul că medalioanele sînt înlănțuite între ele asemenea unui vrej cu dublă împletire. În partea inferioară a epitrahilului au fost înfățișați cei doi ctitori, Ștefan cel Mare și doamna

https://biblioteca-digitala.ro

Maria Voichița, înveșmîntați în granața imperială și avînd pe cap coroane, iar în mîna stîngă cîte o cruce, însemn care vine să întărească, fie și pe această broderie liturgică, poziția de apărător al creștinătății pe care marele domnitor și-a asumat-o, eroica sa luptă proteguind pentru mai multe decenii continentul european împotriva invaziei otomane. Pentru a pune în evidență calitatea aulică a celor doi donatori, portretele lor au fost înfățișate sub arcade sprijinite pe colonete. Poalele epitrahilului sînt decorate cu un motiv vegetal format din vrejuri și frunze pe o schemă de inspirație orientală. Brodat cu fir de aur și argint pe fond de mătase albastră cu marcarea contururilor cu fire de mătase roșie, epitrahilul de la Dobrovăț este o adevărată capodoperă a broderiei medievale românești, valoarea sa intrinsecă și frumusețea sa artistică lăsînd să se întrevadă interesul pe care Ștefan cel Mare îl acorda noii sale ctitorii.

Tot pentru mînăstirea Dobrovăț a fost început un epitaf a cărui broderie avea să fie terminată după moartea lui Ștefan cel Mare prin grija lui Bogdan al III-lea și a mamei sale Maria Voichița [55]. Considerat, pe bună dreptate, a fi una dintre cele mai reprezentative broderii ce se păstrează din epoca lui Ștefan cel Mare, epitaful de la Dobrovăț (1,50 × 1,80 m) a fost executat din fir de aur și argint de asemenea din fire de mătase colorată pe un fond de mătase albastră (distrus în cea mai mare parte). În mijlocul compoziției, se află Isus mort întins pe piatra roșie de la Efes cu nimb cruciger și brațele încrucișate pe piept. La creștet, el este plîns de Maica Domnului și de două mironosițe iar la picioare se află Iosif din Arimateea și Nicodim. În partea superioară sînt trei îngeri îngenuncheați, cel din mijloc într-o vădită atitudine de jeluitor, iar cei din extremități cu evantaie liturgice. În partea inferioară se află încă doi îngeri jeluitori și alți doi îngeri cu evantaie liturgice, iar colțurile epitafului sînt ocupate de imaginile simbolice ale celor patru evangheliști. Inscripția dedicatorie, cu elegante caractere care reamintesc arta manuscrisului din Moldova, este brodată pe marginile epitafului formînd un cadru decorativ. Frumusețea epitafului de la Dobrovăț rezultă în primul rînd din știința organizării compoziționale și din ritmica gravă impusă personajelor care îl alcătuiesc. Dispuse pe un traseu elipsoidal în jurul pietrei de la Efes, toate figurile care participă la închegarea ansamblului compozițional au atitudini și expresii solemne, cu mișcări ce se înlănțuiesc în ritmul liniștit al unei cîntări de jale. Nimic colțuros, nimic țipător, nici cea mai mică urmă de durere strigată. Misterul morții este înconjurat cu reculeasă înțelepciune, tristețea-i gravă conținută nedemonstrativ. Toate aceste calități de concepție pe care pictorul autor al cartonului a știut să le inculce epitafului de la Dobrovăț sînt admirabil puse în valoare de arta brodării, prin finețea execuției și prin subtilitatea sugerării diferitelor materiale care intră în compunerea ansamblului. Cromatica este sobră, dar de o tandră noblețe, integrîndu-se perfect și nuanțînd reculeasa meditație în fața morții.

Din vremea primilor întemeietori datează și lespedea așezată pe mormîntul Nastasiei, soția lui Bogdan al III-lea, răposată în anul

https://biblioteca-digitala.ro

1512 [56]. Concepută asemenea celor mai multe pietre funerare din vremea lui Ștefan cel Mare, avînd o bordură alcătuită din inscripția funerară și în cîmpul din mijloc un motiv decorativ de inspirație vegetală, lespedea Nastasiei întărește calitatea de necropolă domnească pe care a avut-o pentru scurtă vreme gropnița de la Dobrovăț. Spunem pentru scurtă vreme pentru că în anul 1515 a fost înhumat aici un boier, medelnicerul Mihu, iar doi ani mai tîrziu, Bogdan al III-lea avea să fie înmormîntat la Putna alături de tatăl său. De atunci nici un alt personaj domnesc nu a mai fost depus la Dobrovăț.

În secolul al XVI-lea, istoria Dobrovățului ne este puțin cunoscută pentru că, după importanta danie făcută de Petru Rareș pentru împodobirea bisericii cu picturi murale, în anul 1529, nici un alt document nu mai dă vreo știre despre viața lăcașului. Spre sfîrșitul secolului, familia boierească Movilă s-a îngrijit de viața mînăstirii, construind pe latura de sud o biserică-paraclis de plan dreptunghiular, fără cupolă [57]. Simplitatea formelor acestui modest edificiu este pusă în evidență și de lipsa de podoabă a fațadelor, pe a căror întindere albă intervin doar accidentele celor trei ferestre, două la naos și una la absida altarului. La anul 1607, într-o nișă adîncită în peretele sudic din interiorul paraclisului a fost așezat mormîntul lui Pavel Movilă, fiul domnitorului Simion Movilă. Identificarea mormîntului este înlesnită atît de o inscripție pictată pe arhivolta nișei cît și de inscripția care mărginește lespedea funerară, mic juvaer de sculptură decorativă de la începutul celui de al XVII-lea veac. Inscripția comemorativă, cu elegante caractere excizate este întreruptă la colțurile pietrei de stele cu aspect floral. Cîmpul pietrei este împodobit cu un fel de cupă vegetală alcătuită din semipalmete stilizate, în mijlocul ei aflîndu-se stema Moldovei — capul de bour cu steaua între coarne — și o cruce înflorită. Intervenția crucii în decorația unei lespezi funerare din Moldova ar putea fi explicată printr-o contaminare cu arta lespezilor funerare din Țara Românească, un exemplu stimulator putînd fi lespedea de pe mormîntul lui Neagoe Basarab. Știind că Simion Movilă a domnit temporar în scaunul de la Tîrgoviște și că în preajma anului 1600 convergențele artistice dintre Țara Românească și Moldova au fost frecvente [58], contaminarea motivistică apare ca fiind justificată. Pe de altă parte, faptul că crucea pare a fi înflorită se cere explicat prin preluarea simbolului de veche tradiție al crucii înțeleasă ca arbore al vieții.

Pe peretele din fund al nișei a fost pictat portretul răposatului nevîrstnic. Îmbrăcat într-o somptuoasă mantie cu mîneci și avînd pe cap o coroană, el ține în mîna dreaptă o floare de garoafă, din înaltul cerului fiind plîns de un înger și binecuvîntat de o mînă ce iese din nouri. Impresionant prin gingășia sentimentului de jale și deopotrivă prin frumusețea execuției, micul portret funerar păstrat în paraclisul de la Dobrovăț se numără printre puținii martori de pictură murală din Moldova începutului de secol al XVII-lea. Orientarea către deco-

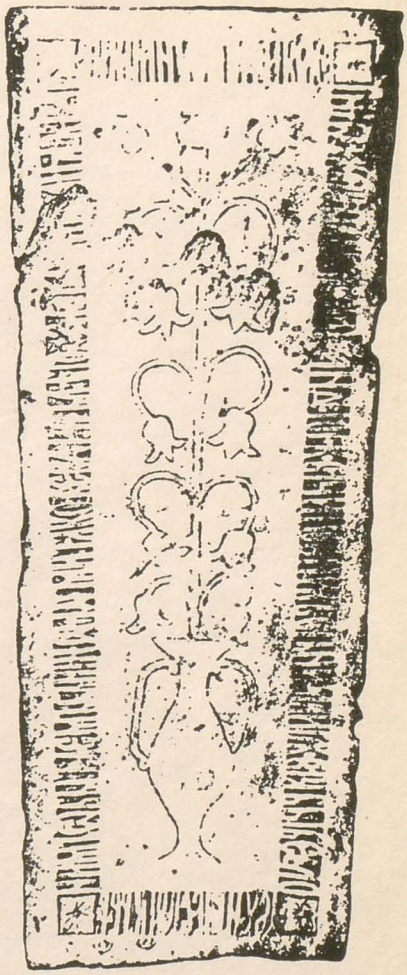
https://biblioteca-digitala.ro

rativ caracteristică pentru pictura vremii poate fi descifrată în minuțioasa grijă pentru redarea detaliilor vestimentare și mai ales în panoul pictat deasupra nișei, panou împodobit cu un dens decor vegetal într-o viziune de-a dreptul barocizantă.

Din epoca Movileștilor ar putea să dateze și crucea răstignirii care încununează iconostasul, o prea frumoasă operă de sculptură decorativă întregită de imaginea pictată a lui Isus și de medalioanele celor patru simboluri ale evangheliștilor la extremitățile crucii [59].

În anul 1651, domnitorul Vasile Lupu a închinat mînăstirea Dobrovățului mînăstirii Zografu de la muntele Athos. Puțină vreme mai tîrziu, la 14 iunie 1663, un document consemnează că hatmanul Nicolae Racoviță se angajase să înzestreze mînăstirea cu următoarele lucrări: „o pivniță de piatră și o casă pe pivniță și să acopere și biserica cea mică; și le-au făcut dumnealui aceste toate și le-au gătit" [60]. Dar, neîndoielnic, hatmanul și familia sa au făcut și alte lucrări, inclusiv la biserica cea mare, dobîndind astfel calitatea de ctitori și drept de îngropăciune în domnescul lăcaș. Cu aceasta se deschide un nou și interesant capitol în istoria artistică a Dobrovățului căci pietrele de mormînt ale familiei Cehan-Racoviță se numără printre cele mai reprezentative ale veacului al XVII-lea. Cele mai vechi, lespezile de pe mormintele lui Cehan Racoviță (1664) și Tofana, mama lui Nicolae Hatmanu (1665) au, potrivit tradiției, marginile împodobite cu inscripția comemorativă cu litere excizate. Noutatea compozițională rezultă din faptul că jumătatea superioară a cîmpului central este ocupată de continuarea inscripției comemorative dispusă în cinci rînduri. Jumătatea inferioară a cîmpului este ocupată de un vas cu flori, interpretarea acestui element ornamental fiind de vădită inspirație orientală. Din anul 1674 datează piatra de mormînt a Ecaterinei Racoviță, operă care se întoarce către soluțiile tradiționale, avînd cîmpul central împodobit cu un motiv vegetal înlănțuit, amintind de vechile brocarturi, iar pe margini se află inscripția comemorativă. Un ultim grup de pietre, realizate toate de un singur meșter, păstrează soluția inscripției marginale aducînd noutatea împodobirii cîmpului central pe întreaga sa suprafață cu reprezentarea incizată a unui vas înalt cu două toarte din care se ridică un lujer prelung ale cărui flori au, simbolic, corolele înclinate spre pămînt. Acest model de piatră funerară cu ecouri decorative orientale va fi deseori imitat în secolul al XVIII-lea, compoziția sa devenind caracteristică într-o epocă în care influențele stambuliote se împleteau cu cele ale barocului tîrziu [61].

În anul 1743, o nouă lucrare arhitectonică s-a inserat în ansamblul mînăstiresc al Dobrovățului. Cu cheltuiala monahului Macarie Hrisoverghi, pe latura de răsărit a incintei a fost construit un turn de poartă, de fapt o construcție cu funcții multiple: străjer al curții, paraclis și clopotniță. De plan dreptunghiular întărit cu contraforturi diagonale de colț, parterul găzduiește gangul intrării al cărei larg portal cu arc semicircular este construit din bolțari de piatră sprijiniți pe două baze scurte care la partea inferioară prezintă obișnuitele labe



https://biblioteca-digitala.ro

de urs menite să dirijeze circulația. Deasupra portalului de intrare se află pisania săpată în piatră.

„Intru numele Domnului H(Hristo)s începutu-s-au acest turn a se zidi din temelie după cum se vede în lontru cu paraclis hramul Sf(în)ului Mare Mucenic Gheorghie, în dzilele luminatului Domnu Ioan Constantin Niculae Voievod, cu toată cheltuiala și osîrdie Sf(i)nți-(ei) sale Chir Macarie Hrisoverghi monah, pentru vecinica sa pomenire: fost-au sîrguitori cu osteneala; dum(nealui) Ștefan Ruse Velpăh(arnic) cu giupăneasa dum(nealui) Marie Sturdza; leat 7251 (1743), mart 5" [62].

Gangul intrării este boltit în semicilindru întărit la mijloc de un puternic arc dublou. În partea dreaptă, imediat după intrare, o ușă mică se deschide spre exterior permițînd accesul la turnulețul cu scară în spirală care conduce către etajele superioare. Începînd cu primul etaj turnul își schimbă planul din dreptunghiular în octogonal, primele două nivele fiind decorate la exterior cu colonete pe muchii, fiecare panou dreptunghiular de pe fațetele turnului avînd cîte o dublă arcadă polilobată sprijinită la mijloc pe o consoletă. Decorul cu arcaturi polilobate, curent în Moldova secolului al XVIII-lea, pare să fi apărut prima dată la biserica Precista din Focșani, construită în anii 1709—1716, regăsindu-se apoi la numeroase monumente, la Fîstici (jud. Vaslui, 1721), la Plopeni (jud. Botoșani, 1753), la biserica Răducanu din Tîrgu Ocna (1762) etc. Încăperea de la primul etaj, vechea locuință a paznicilor turnului, este prevăzută cu o boltă în felii și cu mici ferestre de tragere a căror prezență nu lasă nici o îndoială asupra funcției defensive. La cel de al doilea etaj se află paraclisul prevăzut cu o mică absidă adîncită în grosimea peretelui și cu o minusculă cupolă semisferică în partea centrală. Cel de al treilea etaj și ultimul este încăperea clopotelor prevăzută pe fiecare dintre cele opt laturi, exceptînd-o pe aceea de nord la care accede scara în spirală, cu largi ferestre de sunet, încheiate la partea superioară cu arcuri semicirculare.

Din secolul al XVIII-lea pare să dateze și frumosul iconostas al paraclisului. Executat din lemn de tisă, iconostasul prezintă o compoziție devenită clasică în țările române: partea inferioară, zisă și a intrărilor, cuprinde registrul celor patru icoane împărătești încadrate cu colonete de lemn decorate cu învolburate vrejuri vegetale. Ușile împărătești, singurele păstrate, sînt acoperite cu motive vegetale în a căror densă alcătuire se recunoaște o adevărată voluptate a ornamentului, sensul baroc al abundenței fiind filtrat de rafinamentul ordonator al compozițiilor orientale, tratarea plată a ornamentelor mărunte înlesnind comparația cu o somptuoasă broderie cu fir de aur. Deasupra registrului intrărilor se află o grindă lată pe a cărei față se desfășoară un dens decor vegetal cu frunze de stejar, între vrejurile vegetale fiind rezervate cartușe cu reliefuri figurative: *Atotțiitorul*, *Evanghelia*, *Cădelnița*, *Semănătorul* și *Salvarea lui Petru din valuri*. Urmează registrul prăznicarelor cu mici icoane așezate pe arcaturi cu colonete: *Intrarea Maicii Domnului în biserică*, *Nașterea lui Isus*, *Botezul*, *Sfîntul Ioan*

https://biblioteca-digitala.ro

Botezătorul, Schimbarea la față, Samariteanca, Învierea fiicei lui Iair, Vindecarea paraliticului, Vindecarea celui cuprins de demon, Învierea fiului văduvei, Înălțarea, Pogorîrea Duhului Sfînt, Adormirea Maicii Domnului, Vindecarea orbului, Învierea lui Lazăr, Mironosițele [63]. Ultimul registru de icoane este rezervat temei *Rugăciunii* avînd la mijloc icoana Atotțiitorului încadrat de Maica Domnului și de sfîntul Ion Înaintemergătorul, precum și de cei doisprezece apostoli. Și aceste icoane sînt încadrate în arcaturi cu colonete încît întregul iconostas pare a fi fațada unui edificiu, decorată cu firide pictate. De o parte și de alta a Crucii răstignirii, care, așa cum s-a arătat, provine de la un iconostas mai vechi, au fost așezate icoanele libere ale Maicii Domnului și evanghelistului Ioan.

Următorul moment important din istoria artistică a Dobrovățului se așază în anul 1851 cînd egumenul Acachie a luat inițiativa ridicării celor trei turle pe biserica mare, tot atunci fiind mărit paraclisul al cărui naos a fost de asemenea încununat cu o turlă. În vederea măririi paraclisului, a fost suspendat peretele apusean, iar zidurile laterale au fost prelungite către vest cu cîțiva metri, realizîndu-se astfel un amplu pronaos luminat de o parte și de alta de cîte două largi ferestre cu arcade semicirculare. Fațadele noului pronaos au fost decorate cu o modenatură de inspirație neoclasică în a cărui alcătuire se recunosc și îndepărtate amintiri ale fațadelor de la mînăstirea Golia din Iași. De o parte și de alta a ferestrelor, pilaștri înguști susțin arcade deasupra cărora există un brîu, care trece și pe latura de vest, făcînd legătură cu registrul superior ritmat de semicolonete. Bunăvoința noului ctitor a fost trădată de gustul îndoielnic al acestei decorații, intervențiilor săvîrșite din inițiativa lui, gust reprezentativ, totuși, pentru acei ani de ezitări eclectice de la mijlocul secolului trecut.

RESTAURAREA

După secularizarea averilor mînăstirești, decretată de Alexandru Ioan Cuza în anul 1863, instituția monastică a Dobrovățului a fost desființată, venerabilul lăcaș devenind pe rînd depozit și închisoare, pentru ca, în cele din urmă, pe locul casei egumenești să fie construită o școală, biserica mare și paraclisul rămînînd pe seama parohiei sătești. În anul 1974, Direcția Monumentelor Istorice și de Artă, luînd în considerare faptul că biserica mînăstirii Dobrovăț era singura ctitorie de la Ștefan cel Mare păstrată întreagă pe întinsul județului Iași [64], a hotărît restaurarea ei și aducerea la formele originale, potrivit modelului oferit cu atîta claritate de tabloul votiv. Cercetările arheologice care au precedat întocmirea proiectului au fost efectuate de către Voica și Nicolae Pușcașu, permițînd restabilirea vechiului nivel de călcare [65]. Șeful de proiect al restaurării, arhitectul Nicolae Diaconu, a prevăzut suprimarea celor trei turle adăugate de egumenul Acachie și executarea unui acoperiș unitar, cu streșini largi care protejează prețiosul monument, contribuind totodată la solemna lui expresivitate. După îndepăr-

https://biblioteca-digitala.ro

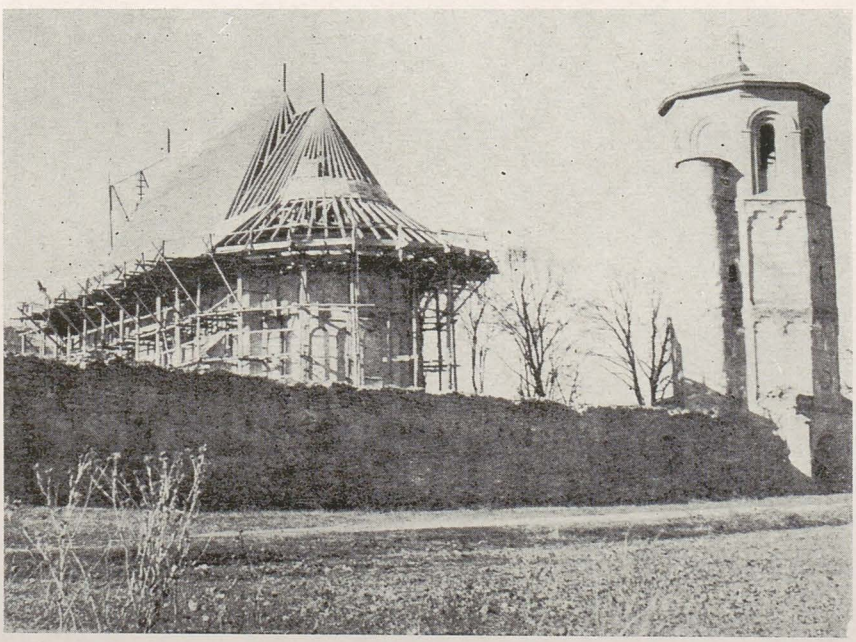
tarea resturilor de tencuieli datînd din secolul trecut, au fost executate tencuieli subţiri — „la piele" — care permit să se străvadă materialele de construcţie asigurînd faţadelor o robustă vibraţie. Prin coborîrea nivelului de călcare la cota sa iniţială (căci între timp pămîntul din jurul monumentului se ridicase cu aproape un metru), edificiul a cîştigat în măreţie şi, în acelaşi timp, a fost pus la adăpost de umiditatea care lungă vreme a afectat sănătatea picturilor murale interioare. Micile fragmente de pictură exterioară au fost consolidate, ele fiind singurii martori păstraţi din decorul mural care odinioară îmbrăcase cel puţin o parte din faţadele edificiului [66]. La interior, consolidarea picturilor din zona bolţilor a fost efectuată de pictorul restaurator Dan Mohanu [67]. Nu este inutil să remarcăm aici frumuseţea de excepţie a lemnăriei acoperişului, lucrare pentru a cărei realizare s-au întrecut meşterii dulgheri restauratori Gheorghe Bălan şi alţii.

Readusă la înfăţişarea originală, biserica mînăstirii Dobrovăţ împreună cu construcţiile înconjurătoare, constituie un punct obligatoriu de vizită pentru iubitorul de artă ce poposeşte în părţile Iaşului. Pentru că, aşa cum am încercat să arătăm pînă aici, la Dobrovăţ se împlinesc cîteva din cele mai semnificative experienţe ale arhitecturii din epoca lui Ştefan cel Mare şi tot aici se afirmă întîia oară maturitatea artistică a epocii lui Petru Rareş. Marele ansamblu mural de la Dobrovăţ prefigurează numeroase direcţii iconografice ale picturii murale din Moldova secolului al XVI-lea, calitatea lor artistică îngăduind să se vorbească despre cel pe care de aici încolo îl vom putea numi *maestrul anonim de la Dobrovăţ*. Menţionarea sa, fie şi sub vaga formulă de *meşter anonim* reprezintă cel mai potrivit omagiu pe care acum — după mai bine de patru veacuri — îl putem aduce admirabilului artist prin a cărui operă a fost inaugurată epoca de strălucire a muralismului din Moldova lui Petru Rareş, operă de referinţă pentru întreaga istorie a artei româneşti.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

2, 3



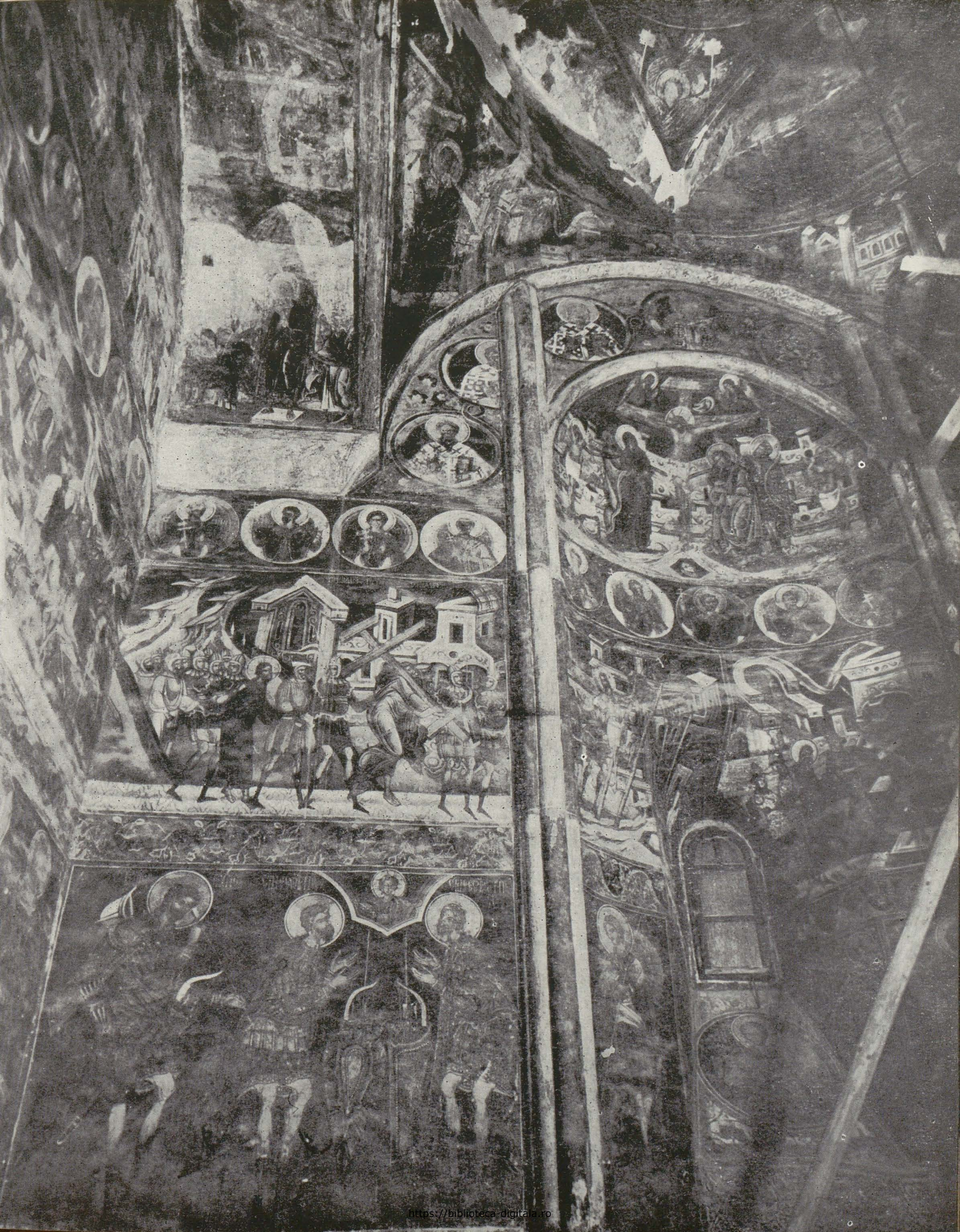
1. DOBROVĂŢ; biserica Pogorîrea Sfîntului Duh, vedere dinspre sud-vest.

2. Fosta mînăstire Dobrovăţ, vedere generală înainte de restaurarea bisericii.

3. DOBROVĂŢ; biserica Pogorîrea Sfîntului Duh, vedere dinspre sud-est, în timpul lucrărilor de restaurare.

4. DOBROVĂŢ; naos, latura nordică.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

5. *Prinderea lui Isus* (detaliu).

6. DOBROVĂȚ; naos, peretele vestic.

7. DOBROVĂȚ; naos, latura sudică.

8. *Rugăciunea din grădină;* naos, peretele sudic.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

9. *Prinderea lui Isus* (detaliu, *Apostolul Petru taie urechea lui Malchus*) naos, peretele sudic.

10. *Lepădarea lui Petru* (detaliu), naos, absida sudică.

11. *Lepădarea lui Petru* (detaliu), naos, absida sudică.

12. *Judecata lui Isus* naos, peretele sudic.

https://biblioteca-digitala.ro

13. *Judecata lui Isus* (detaliu), naos, absida sudică.

14. *Judecata lui Isus* (detaliu: Caiafa) naos, peretele sudic.

15. *Judecata lui Isus* (detaliu: Ana), naos, peretele sudic.

16. *Judecata lui Isus* (detaliu, Pilat din Pont), naos, peretele sudic.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

15,
16

https://biblioteca-digitala.ro

17. *Încoronarea cu spini*, naos, pertele vestic.
18. *Încoronarea cu spini* (detaliu), naos, peretele vestic.
19. *Spînzurarea lui Iuda*, naos, peretele vestic.
20. *Iuda primind arginții trădării*, naos, peretele vestic.
21. *Drumul crucii* (detaliu), naos, peretele vestic.
22. *Urcarea pe cruce*, naos, absida nordică.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

19,
20

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

21,
22

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

23,
24

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

23. *Iosif din Arimateea la Pilat din Pont*, naos, absida nordică.

24. *Răstignirea*, naos, absida nordică.

25. *Sf. Mercurie*, naos, peretele nordic.

26. *Sfinții împărați Constantin și Elena*, naos, peretele vestic.

27. *Ștefan cel Mare*, naos, peretele vestic; tabloul votiv.

28. *Ștefan cel Mare. Bogdan al III-lea, Petru Rareș*, naos, peretele vestic; tabloul votiv.

https://biblioteca-digitala.ro

29. *Sfintele Sofia și Varvara*, naos, peretele vestic.
30. Naos, motiv decorativ.
31. *Pogorîrea la iad*, naos, peretele nordic.
32. *Cina de taină*, altar.
33. *Spălarea picioarelor*, altar.

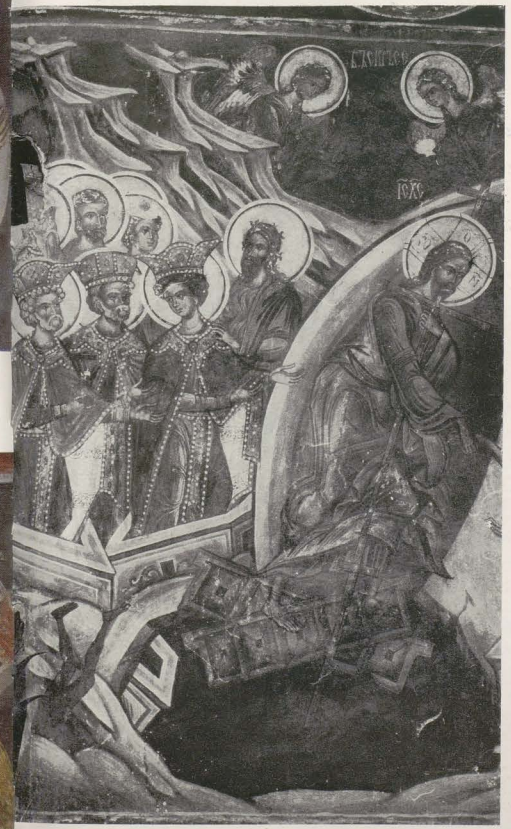
29

30

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

29. *Sfintele Sofia și Varvara*, naos, peretele vestic. **29**
30. Naos, motiv decorativ.
31. *Pogorîrea la iad*, naos, peretele nordic.
32. *Cina de taină*, altar.
33. *Spălarea picioarelor*, altar. **30**



31, 32

https://biblioteca-digitala.ro

33,
34

https://biblioteca-digitala.ro

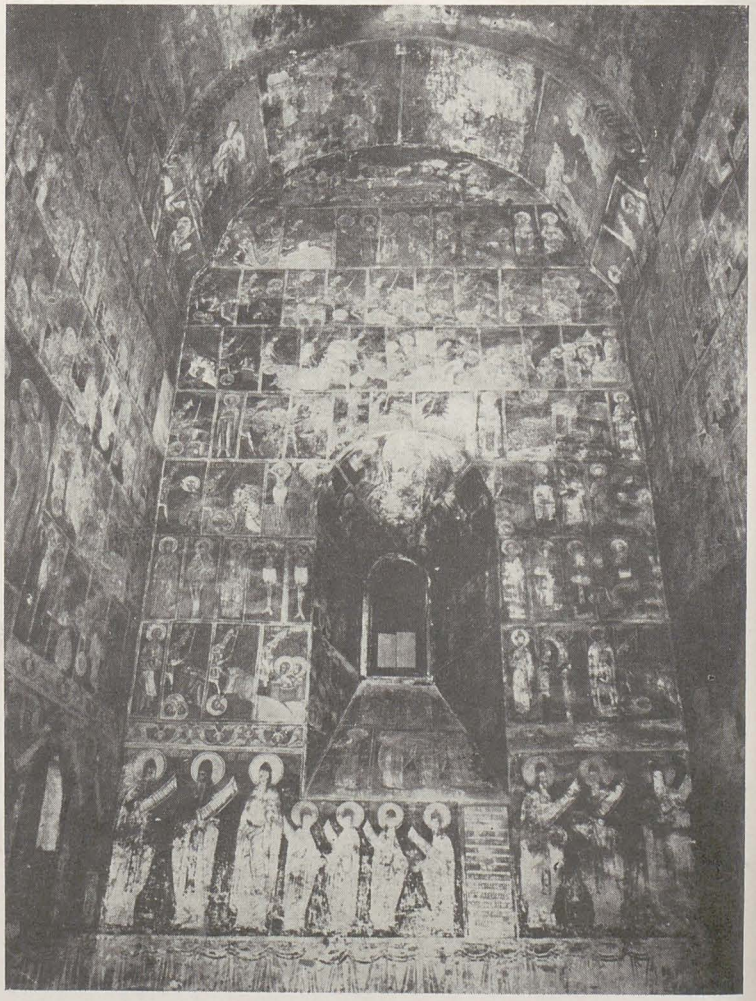
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

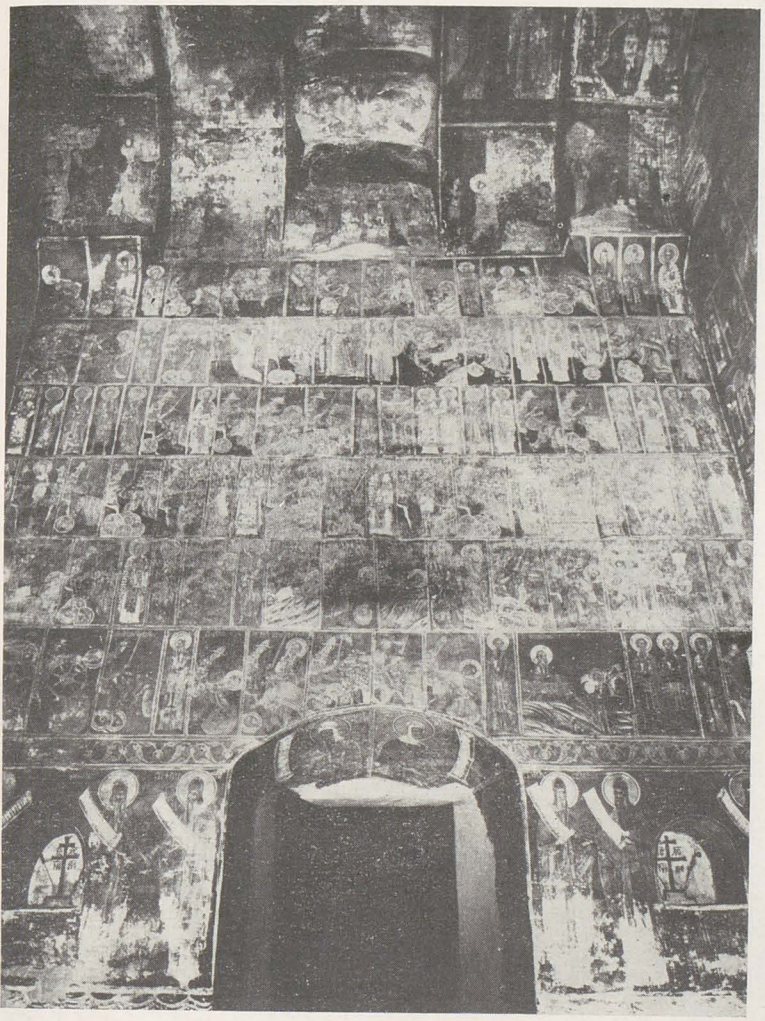
38



39

34. *Împărtășania apostolilor cu pîine*, altar.
35. *Papa Silvestru*, altar.
36. *Sf. Vasile cel Mare, sf. Grigore de Nazianz*, altar.
37. *Împărtășania apostolilor cu vin*, altar.

https://biblioteca-digitala.ro

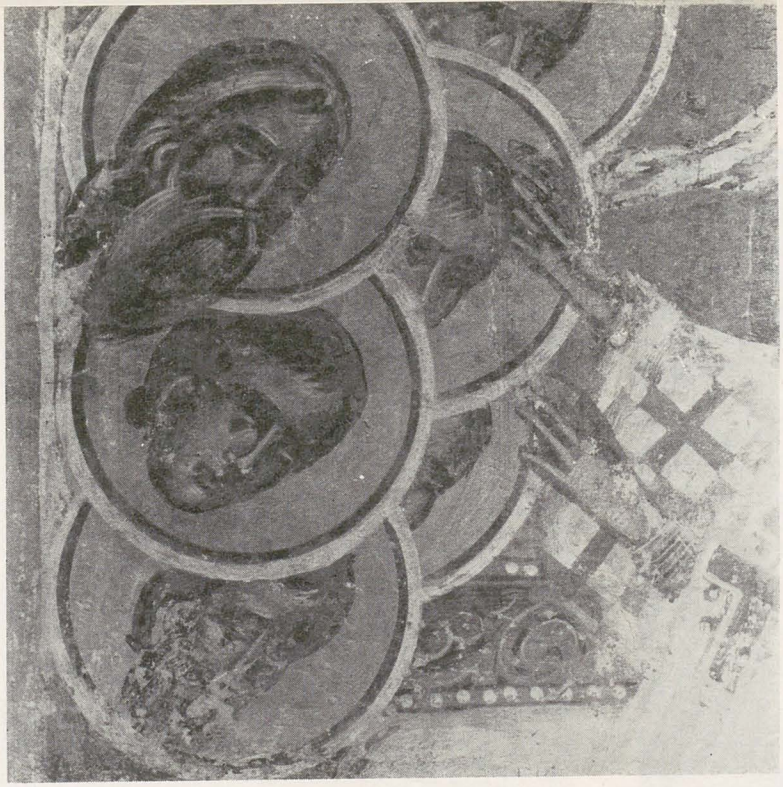


40

41

38. Gropnița; peretele estic.
39. Gropnița; peretele sudic.
40. Gropnița; peretele vestic.
41. Gropnița; peretele nordic.

https://biblioteca-digitala.ro



42. *Sinaxar* (martiriul sf. Ermolae, detaliu) gropniţa.
43. *Rugăciunea*, gropniţa.
44. *Rugăciunea* (detaliu), gropniţa.
45. *Rugăciunea* (detaliu), gropniţa.
46. *Rugăciunea* (detaliu), gropniţa.

42, 43

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

45,
46

https://biblioteca-digitala.ro

47.
Sinaxar (Martiriile sfinților Diomid, Miron, Flor și Laur), gropnița.

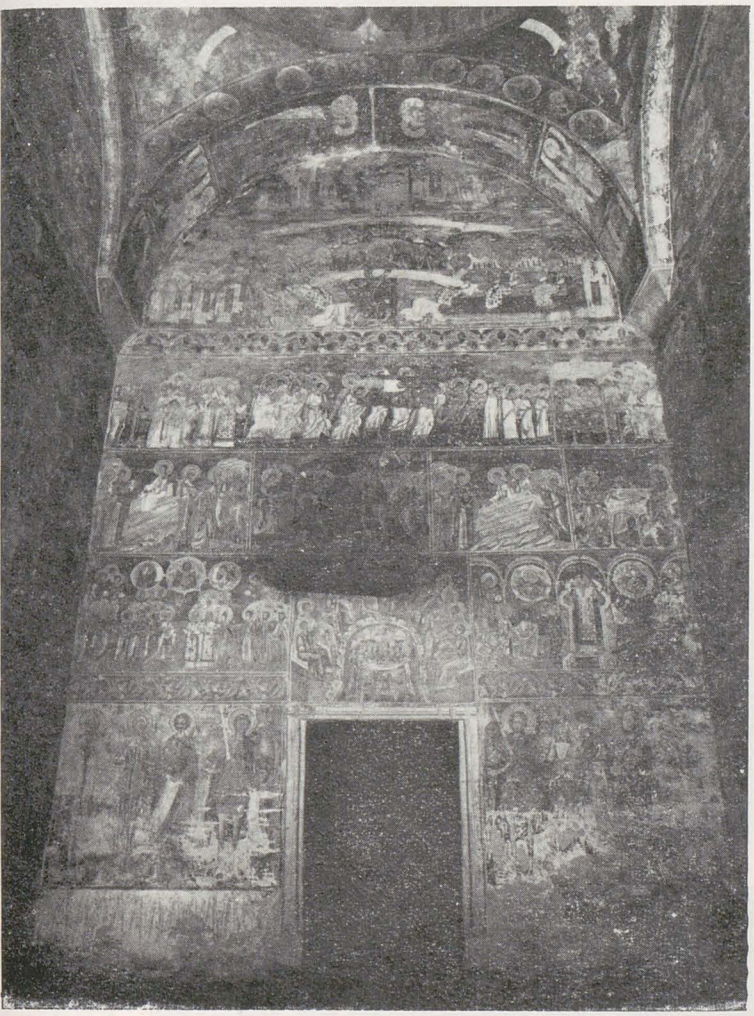
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

48,
49

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



51

51. Pronaos, peretele estic.

52. Pronaos, peretele vestic.

52

48. *Sinaxar* (sf. Ilie), gropnița.

49. *Sinaxar* (adormirea sfintei Ana), gropnița.

50. *Sinaxar* (prohodirea Sf. Ștefan) gropnița.

https://biblioteca-digitala.ro

53

54

https://biblioteca-digitala.ro

55

53. Pronaos, peretele sudic.

54. Pronaos, peretele nordic.

55. *Vindecarea orbului* (detaliu) pronaos, peretele vestic.

56. *Binecuvîntarea pîinilor și peștilor*, pronaos, peretele vestic.

56

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

58, 59

https://biblioteca-digitala.ro

60

61

https://biblioteca-digitala.ro

62, 63

62. *Isus și oamenii legii*, pronaos, peretele sudic.
63. *Apostolii Petru și Ioan la mormînt*, pronaos, peretele sudic.
64. *Troparul de Paște*, pronaos, peretele estic.
65. *Sf. Dumitru*, pronaos, peretele nordic.
66. *Isus arătîndu-se apostolilor*, pronaos, peretele estic.

57. *Isus și samariteanca la fîntînă* (detaliu), peretele sudic.
58. *Isus și apostolul Petru*, pronaos, peretele vestic.
59. *Isus și apostolul Petru*, pronaos, peretele vestic.
60. *Pescuitul miraculos*, pronaos, peretele vestic.
61. *Necredința lui Toma*, pronaos, peretele sudic.

https://biblioteca-digitala.ro

64

65

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

67

67. *Minunea sfîntului Petru de la Athos*, pronaos, peretele vestic.

68. *Scara lui Ioan Sinaitul*, pronaos, peretele nordic.

69. *Isus iscodit de legiuitor*, pronaos, peretele nordic.

68

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

71, 72

70. *Liturghia îngerească*, (detaliu) pronaos, peretele estic.

71. *Vindecarea orbului*, pronaos, peretele vestic.

72. *Vindecarea celor doi orbi*, (detaliu) pronaos, peretele nordic.

73. « *Nu mă atinge* », pronaos, peretele estic.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

74. *Plîngerea lui Isus*, pronaos, peretele sudic.

75. *Cina din Emaus*, pronaos, peretele sudic.

76. *Femeile la mormînt. Anunțarea apostolilor*, pronaos, peretele estic.

74, 75

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

78

77. *Isus după înviere*, (« nu mă atinge », în fața apostolilor), pronaos, peretele estic.

78. *Femeile și apostolii la mormînt*, pronaos, peretele estic.

79. *Vindecarea leproșilor*, pronaos, peretele nordic.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

78

77. *Isus după înviere*, (« nu mă atinge », în fața apostolilor), pronaos, peretele estic.

78. *Femeile și apostolii la mormînt*, pronaos, peretele estic.

79. *Vindecarea leproșilor*, pronaos, peretele nordic.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

80

80. *Sf. Ana și Maria prunc.* pronaos, peretele nordic.

81. *Maica Domnului și Isus prunc*, pronaos, peretele nordic.

82. *Sf. Gheorghe*, pronaos, peretele nordic.

81

https://biblioteca-digitala.ro

83

84

https://biblioteca-digitala.ro

80

80. *Sf. Ana și Maria prunc.* pronaos, peretele nordic.

81. *Maica Domnului și Isus prunc*, pronaos, peretele nordic.

82. *Sf. Gheorghe*, pronaos, peretele nordic.

81

https://biblioteca-digitala.ro

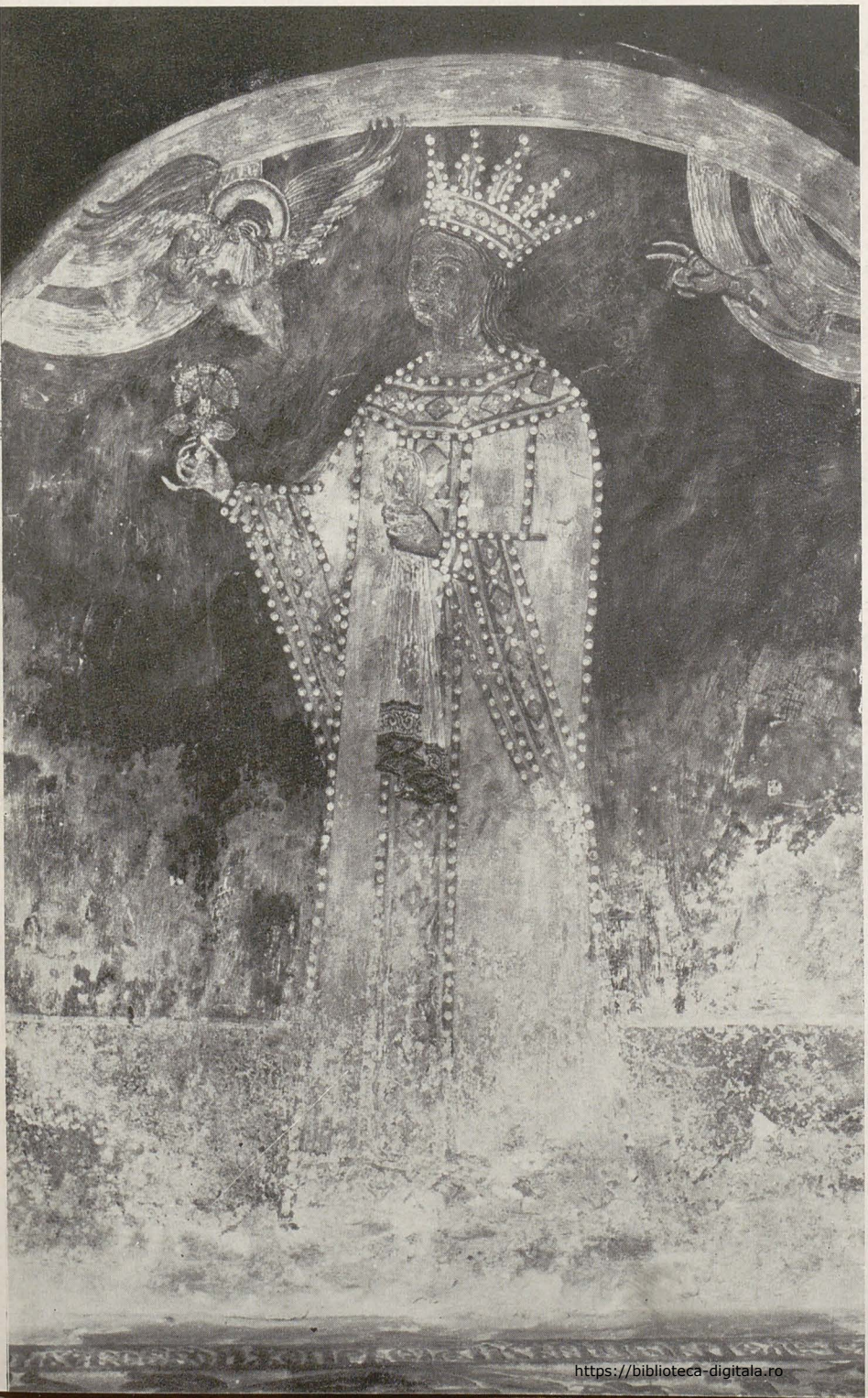
https://biblioteca-digitala.ro

83. *Pogorîrea Duhului Sfînt*, pronaos, peretele estic.

84. Epitaful de la Dobrovăț.

85. *Petru Movilă*, portret funerar în paraclis.

86. Epitrahilul de la Dobrovăț.



85, 86

https://biblioteca-digitala.ro

1 Nicolae IORGA, *Inscripții din bisericile României*, II, București, 1908, p. 206; G. BALȘ, *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1928, p. 128; Sorin ULEA, *Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț*, în „Studii și cercetări de istoria artei", VIII, 1961, nr. 2, p. 484. La bibliografia Dobrovățului se mai cer adăugate și următoarele titluri: I. D. ȘTEFĂNESCU, *Les peintures du monastère de Dobrovăț*, în *Mélanges offerts à Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 181—196; *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958, p. 190—195, 422—423; N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 253—255.

2 Deși nu sînt însoțite de inscripții, identificarea celor trei personaje nu comportă îndoieli, fiind acceptată tacit de N. IORGA și explicit de Sorin ULEA *(loc cit*, p. 484, nota 3).

3 S. ULEA, *loc cit*, p. 485.

4 De străveche obîrșie asiriană, granața fusese adoptată la curtea imperială bizantină, fiind cel mai luxos tip de mantie de ceremonie. Largă și lungă pînă la călcîie, granața se caracterizează prin mînecile foarte largi în partea inferioară, de asemenea prin somptuoasa broderie de aur cu perle care înconjură gîtul și o bordează pînă jos. (Corina NICOLESCU, *Istoria costumului de curte în țările române*, București, 1970, p. 123—124).

5 Pe învelitoarea de mormînt a lui Ieremia Movilă (1606) este figurată o biserică a cărei fațadă este împodobită cu reprezentările *Cinei din Mamvri* și *Pogorîrea la iad*, lăsînd să se înțeleagă că autorul acestei broderii avea în minte exemplul bisericilor pictate la exterior, atît de caracteristice în Moldova secolului XVI.

6 Pînă în prezent, cel mai dens studiu istoric asupra Dobrovățului a fost publicat de Voica Maria PUȘCAȘU, *Biserica Dobrovăț — date istorice*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1977, nr. 1—3, p. 159—174; idem, *Mînăstirea Dobrovățului — date istorice*, II, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1978, nr. 5—6, p. 521—534. Vezi și Al. I. GONȚA, *Două mînăstiri din Moldova din secolul al XV-lea pe valea Dobrovățului dispărute*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1960, nr. 1—2, p. 121—126.

7 *** *Documente privind istoria României*, veacul XV, vol. II, București 1954, doc. 282, p. 300.

8 N. IORGA, *op. cit*, p. 206; G. BALȘ, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București, 1926, p. 118; *** *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958, p. 190.

9 În legătură cu sistemul de boltire moldovenesc, s-a constituit o bibliografie destul de bogată, nu lipsită de interpretări contradictorii. J. STRZYGOWSKI *(Die bildende Kunst des Ostens*, Leipzig, 1916, p. 46) și Virgil VĂTĂȘIANU *(Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 641—646) sînt de părere că arcele diagonale utilizate în Moldova derivă din grinzile de colț din sistemul tavanelor-bolți al construcțiilor de lemn. G. BALȘ *(Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 14, 188—189) și Grigore IONESCU *(Istoria arhitecturii în România*, București, 1963, p. 239—241) consideră că este vorba despre o soluție originală, înrudită cu exemple asemănătoare din Armenia. Originalitatea sistemului de boltire din Moldova este în mod special subliniată de André GRABAR, *L'art du moyen âge en Europe orientale*, Paris, 1968, p. 102.
La rîndu-ne, reamintind că tehnica de construcție și pietrăria profilată a monumentelor din epoca lui Ștefan cel Mare poartă amprenta indubitabilă a stilului gotic, nu credem că mai poate fi cu temei invocată asemănarea cu unele monumente armenești, mai ales că acestea sînt mult

https://biblioteca-digitala.ro

mai vechi şi, în condiţiile istorice date, nu mai puteau să exercite vreo influenţă oarecare tocmai în Moldova. Nici despre o contaminare cu soluţii din arhitectura din lemn nu poate fi vorba, căci aceasta ar însemna să li se atribuie unor experimentaţi meşteri ai construcţiilor în piatră o gîndire de-a dreptul paseistă, ceea ce nu este cazul dacă se ţine seama de puterea de creaţie novatoare investită în ctitoriile lui Ştefan cel Mare. S-ar părea că ne aflăm în faţa unei soluţii cu substrat simbolic, după cum sugerează Constantin MARINESCU, *The byzantine concept-of Divine Light as reflected in romanian post-byzantine art and architecture*, comunicare la *Congresul internaţional de studii bizantine*, Viena, 1981.

10 La origine, profilatura portalului era mult mai bogată, fiind probabil asemănătoare cu aceea a portalului bisericii Sf. Gheorghe din Suceava (1514—1522) (Mira VOITEC-DORDEA, *Reflexe gotice în arhitectura Moldovei*, Bucureşti, 1976, fig. 59). La Dobrovăţ, portalele interioare au fost mutilate, prin lărgire, în secolul trecut.

11 Nu este exclusă posibilitatea ca cele trei monumente — Arbore, Reuseni, Dobrovăţ — atît de asemănătoare între ele, să fi fost construite de acelaşi grup de zidari. (vezi G. BALŞ, *Bisericile lui Ştefan cel Mare*, p. 111 şi urm).

12 Şi acest portal a fost lărgit în secolul trecut, pierzînd astfel mulurile interioare.

13 O clară prezentare a tipologiei bisericilor din timpul lui Ştefan cel Mare, cu sublinierea originalităţii tipului mixt de plan, la Grigore IONESCU, *op. cit*, p. 220, şi urm.

14 În acest sens sînt concludente fragmentele de tencuială originală descoperite, în vara anului 1982, pe faţadele bisericii Sf. Gheorghe din Suceava, edificiu datînd din anii 1514—1522.

15 Construirea turlelor pe naos şi pronaos a avut loc în anul 1851; a se vedea mai departe.

16 În legătură cu temenul de „completiv", opus celui „distinctiv", vezi W. von HARTEL şi Fr. WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, Viena, 1897, p. 8; M. ALPATOV, *L'icône byzantine du Crucifiement dans la cathédrale de la Dormition à Moscou et les emprunts à Byzance dans les icônes russes*, în *L'art byzantin chez les slaves*, II-ème recueil dédié à la mémoire de Th. USPENSKY, I, Paris, 1932, p. 195—211; de asemenea, Maria Ana MUSICESCU, *Pictura din altarul şi naosul Voroneţului*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1964, p. 395.

17 S. Ulea observă, cu justeţe, că *Răstignirea* a fost pentru prima oară aşezată în conca absidei nordice la Dobrovăţ, ideea fiind reluată apoi la toate ansamblurile de pictură murală din epoca lui Petru Rareş (în volumul colectiv *Istoria artelor plastice în România*, I, Bucureşti, 1968, p. 361).

18 Făcînd un sugestiv pandant cu imaginea *Răstignirii*, din conca absidei nordice, *Pogorîrea Duhului Sfînt* a fost pictată în conca absidei sudice prima oară la Dobrovăţ, odată cu aceasta fiind inaugurat un sistem iconografic urmat de meşterii zugravi din timpul lui Petru Rareş. (S. ULEA, nota precedentă).

19 W. PODLACHA, *Wandmalereien in den griechisch-orientalischen Kirchen in der Bukowina*, în *Bulletin de la Société polonaise pour l'avancement des sciences*, 1911, p. 37—51; Paul HENRY, *Les églises de la Moldavie du nord dès origines à la fin du XVI-e siècle*. Paris, 1930, p. 140—141; I. D. ŞTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'àu XIX-e siècle*, Paris, 1928, p. 101—103; Bogdana IRIMIA, *Semnificaţia picturilor murale de la Părhăuţi*, în *Monumente istorice şi de artă*, 1976, nr. 1, p. 57 şi urm.; V. DRĂGUŢ, în *Pictura românească în imagini*, Bucureşti, 1970, p. 49—50.

20 V. DRĂGUŢ, *Dragoş Coman maestrul frescelor de la Arbore*, Bucureşti, 1969, p. 29, fig. 9, 76.

21 Reprezentările în tehnica „grisaille" (monocromă în tonuri de gri) au fost des folosite în pictura bizantino-paleologă din sec. XIV — XV, mai ales pentru elementele ornamentale de inspiraţie antică. În ţările române, un prim exemplu se întîlneşte în cadrul marelui ansamblu mural care decorează biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeş. (cca 1362—1366).

22 M. A. MUSICESCU în volumul colectiv *Istoria artelor plastice*, Bucureşti, I, 1968, p. 266).

23 În legătură cu semnificaţia reprezentării legendei sf. Nicolae în pictura ortodoxă şi cu precădere în pictura exterioară din Moldova, V. DRĂGUŢ, *Pictura murală din Ţara Românească şi Moldova şi raporturile sale cu pictura Europei de sud-est în cursul secolului al XVI-lea*, în *Buletinul monumentelor istorice*, 1970, nr. 4, p. 30; idem, *Humor*, Bucureşti, 1973, p. 39—40 (nota 67).

24 Gropniţa pare să fi apărut prima oară la biserica mînăstirii Probota ctitorită de Ştefan cel Mare, în anii 1457—1465 (Lia BĂTRÎNA şi Adrian BĂTRÎNA, *Date noi cu privire la prima ctitorie datorată lui Ştefan cel Mare: mînăstirea Probota*, în *Mitropolia Moldovei şi Sucevei*, 1977, nr. 7—9, p. 592). Ulterior, gropniţa va reapărea şi la alte ctitorii ale domnescului ctitor, la Putna (1469), la Neamţ (1497) şi la Dobrovăţ (1504), pretutindeni fiind vorba despre mari biserici mînăstireşti.

25 Sinaxarul, ca temă iconografică privind ilustrarea calendarului, se mai numeşte şi menolog.

26 Pavle MIJOVIĆ, *Ménologe. Recherches iconographiques*, Belgrad, 1973, p. 223—234.

27 I. D. ŞTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX-e siécle*, Paris, 1932, p. 68—75; Pavle MIJOVIĆ, *op. cit.*, p. 350—360.

28 Pînă în prezent nu s-a încercat un studiu monografic asupra ilustrării calendarului în pictura murală din ţările române, deşi calitatea artistică şi interpretările iconografice specifice ar justifica cu prisosinţă o atare întreprindere.

29 N. CARTOJAN, *Cărţile populare în literatura românească*, I, Bucureşti 1974, p. 291—310, cu observaţia că domnitorul Neagoe Basarab a preluat pasaje întregi din romanul *Varlaam şi Ioasaf* pentru cartea sa de *Învăţături* (p. 309). În legătură cu prezenţa şi răspîndirea romanului *Varlaam şi Ioasaf* în ţările române, Dan Horia MAZILU, *Varlaam şi Ioasaf. Istoria unei cărţi*, Bucureşti, 1981.

30 D. H. MAZILU, *op. cit*, p. 58.

31 Cea mai veche reprezentare cunoscută a celor doi sfinţi Varlaam şi Ioasaf în pictura românească datează din cel de al doilea deceniu al secolului al XVI-lea. Este vorba despre o icoană cu dublă faţă de la biserica mînăstirii din Curtea de Argeş, ctitoria lui Neagoe Basarab; icoană care pe una din feţe are imaginea unui sfînt militar ecvestru, iar pe revers grupul sfinţilor Alexie, Varlaam şi Ioasaf. (Emil LĂZĂRESCU, *O icoană puţin cunoscută din secolul al XVI-lea şi problema pronaosului bisericii mînăstirii Argeşului*, în „Studii şi cercetări de istoria artei" — seria arta plastică, 1967, nr. 2, p. 199; idem, *Biserica mînăstirii Argeşului*, Bucureşti, 1967, p. 28). Icoana de la Argeş trebuie pusă în legătură cu larga popularitate de care s-a bucurat romanul moralizator în epoca lui Neagoe Basarab, popularitate confirmată şi de faptul că în cartea sa de *Învăţături către fiul Theodosie*, domnitorul cărturar l-a citat de mai multe ori, tot el sfătuind „două slugi" ale sale să se călugărească sub numele de Varlaam şi Ioasaf (E. TURDEANU, *Varlaam şi Ioasaf. Istoricul*

https://biblioteca-digitala.ro

și filiațiunile redacțiunilor românești, în *Cercetări literare*, 1934, p. 1—46; Dan ZAMFIRESCU, *Studiu introductiv la învățăturile lui Neagoe către fiul său Theodosie*, București, 1970, p. 38—40, 46.

Revenind în Moldova, vom reține faptul că în gangul turnului de poartă al mînăstirii Neamț se păstrează o detaliată ilustrare a romanului Varlaam și Ioasaf. Afectate de repictări în anul 1830, imaginile acestui ciclu narativ au fost atribuite epocii lui Ștefan cel Mare (I. D. ȘTEFĂNESCU, *Le roman de Barlaam et Joasaph illustré en peinture*, în *Byzantion*, VII,1932, p. 347—369). Pe baza observațiilor directe, considerăm că în realitate picturile de la Neamț aparțin epocii lui Petru Rareș. De remarcat abundența decorului arhitectonic, într-o viziune asemănătoare cu aceea de la Dobrovăț, de asemenea reprezentările de biserici cu siluete și ornamentații specific moldovenești: turle cu baze etajate, acoperiș articulat, decor cu firide și ocnițe, ferestre și portale cu profile gotice.

32 S. ULEA, în *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 354.

33 idem, p. 354—355.

34 Un minuțios studiu de epigrafie asupra inscripției în cauză a fost efectuat de colega Monica Breazu căreia îi mulțumim și pe această cale.

35 I. D. ȘTEFĂNESCU identifică aici pe „cel vechi de zile" între Moise și Aaron *(L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938, p. 58—99).

36 De observat că totalitatea imaginilor care însoțesc figura Mariei orante exprimă, în esență, aceeași idee a preamăririi pe care o conține și *Imnul acatist* căruia pictorii epocii lui Petru Rareș îi vor acorda o deosebită atenție desfășurîndu-l pe fațadele principalelor ctitorii.

37 În loc de Zaharia și Elisabeta, I. D. ȘTEFĂNESCU identifică *Binecuvîntarea lui Isaac*, iar în loc de Ioachim și Ana identifică pe Zaharia și Elisabeta (op. cit., p. 98—99).

38 O particulară atenție pentru simbolismul medieval al stelei în opt colțuri, la Constantin MARINESCU, *The byzantin concept of Divine Light as reflected in romanian post-byzantine art and architecture*, comunicare la *Congresul internațional de studii bizantine*, Viena, 1981. Pe baza unui foarte bogat material ilustrativ, C. Marinescu demonstrează că steaua în opt colțuri a fost utilizată atît de creștini cît și de musulmani ca simbol la luminii eterne și ca atribut al divinității.

39 I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 223—239; Virgil VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 397—402, V. DRĂGUȚ, *Pictura murală din Transilvania (sec. XIV — XV)*, București, 1970, p. 11—17; idem, *Picturile bisericii din Sîntă Mărie Orlea — cel mai vechi ansamblu mural din țara noastră*, în *Buletinul Monumentelor Istorice* 1971, nr. 3, p. 61—74.

40 Vasile DRĂGUȚ, *Strei sîngeorgiu. Observații preliminare privind picturile murale*, în *Monumente Istorice și de Artă*, 1978, nr. 1, p. 39—42.

41 La Humor (1435) și la Moldovița (1537), pe latura sudică a stîlpului din colțul sud-vestic al pridvorului, apar imaginile ecvestre ale sfinților Gheorghe, Dumitru, Mercurie și Nestor; la Arbore (1541), pe fațada vestică, legendele sfinților Gheorghe și Dumitru prilejuiesc repetata ilustrare a temelor ecvestre, iar la Voroneț (1547), imaginea de mari dimensiuni a sfîntului Gheorghe, călare, în luptă cu balaurul, ocupă un loc de seamă pe fațada sudică. Nu este lipsit de utilitate să remarcăm faptul că în Țara Românească, cu doar un deceniu înaintea pictării Dobrovățului, sfinții militari călări constituiau o temă iconografică centrală în decorarea pronaosului -necropolă al bisericii mînăstirii Curtea de Argeș. Într-adevăr, icoanele cu dublă față așezate între cele douăsprezece coloane ale pronaosului aveau pe una din fețe imagini ale sfinților militari călări. Anterior, paraclisul Buna Vestire al mînăstirii Snagov fusese înzestrat cu uși de lemn a căror parte inferioară cuprinde reprezentările ecvestre ale sfinților militari Gheorghe și Dumitru, executate în basso-relief (1453).

42 Episcop MELCHISEDEC, *Viața și scrierile lui Grigore Țamblac*, București, 1884. În *Sbornicul* de la mînăstirea Neamț (azi la Biblioteca Academiei R.S. România, mss. slav nr. 164), copiat de Gavril Uric în 1439, există și legenda vieții sf. Ioan cel Nou de la Suceava, a cărei redactare i-a fost atribuită lui Grigorie Țamblac. (Dan ZAMFIRESCU, cu argumente demne de luat în seamă, contestă această atribuire; *Prezența europeană a culturii românești*, în vol. colectiv *Permanența patriei*, București, 1975, p. 346). Despre racla de argint a sf. Ion cel Nou, cu analiza desfășurării iconografice, Teodora VOINESCU, *Cea mai veche operă de argintărie din Moldova*, în „Studii și cercetări de istoria artei", 1964, nr. 2, p. 265—289.

43 Aceeași imagine apare în pronaosul bisericii fostei mînăstiri Humor pe peretele vestic.

44 Începuturile monahismului de pe muntele Athos se pierd în legendă, fiind invocată schimnicia lui Petru care ar fi trăit cincizeci de ani într-o peșteră (sec. VI —?). În anul 963, Atanasie a întemeiat mînăstirea Lavra, odată cu aceasta fiind inaugurată seria de lăcașuri monastice care au făcut din mica peninsulă muntoasă un puternic centru spiritual al orientului ortodox.

45 Climax în limba greacă înseamnă scară, echivalentul slav fiind leastavița.

46 André GRABAR, *Un cycle des «capitales» chrétiennes dans l'art moldave du XVI^e siècle*, în *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 21, 1972, Viena, p. 125—130.

47 Într-adevăr, dacă ar fi dorit să ilustreze lumea orientului creștin prin intermediul vechilor „scaune" patriarhale, pictorul de la Dobrovăț ar fi putut înfățișa Constantinopolul, Alexandria, Antiohia, Ierusalimul.

48 A. GRABAR, *op. cit*, p. 128.

49 *Călători străini despre țările române*, VI, București, 1976, p. 119.

50 G. MIHĂILĂ, *Studii de lingvistică și filologie*, Timișoara, 1981, p. 48—58; Sorin ULEA, *Gavril Uric. Studiu paleografic*, în „Studii și cercetări de istoria artei", 1981, p. 35—62.

51 Sorin ULEA, *Gavril Uric, primul artist român cunoscut*, în „Studii și cercetări de istoria artei", 1964, nr. 1, p. 235—263. Facem precizarea că cercetările ultimelor decenii au îmbogățit cunoștințele referitoare la vechii maeștri ai artei românești anteriori lui Gavril Uric, astfel: zugravul Teofil de la Streisîngeorgiu (1313—1314), zugravul Grozie de la Strei (cca 1375), zugravul Mihu de la Crișul Alb (1376).

52 *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958, p. 379, de asemenea p. 439.

53 În legătură cu arta caligrafiei din Moldova s-a acumulat o bogată bibliografie, parțial implicată în notele anterioare. Cea mai recentă lucrare de referință este datorată lui G. POPESCU-VÎLCEA, *Miniatura românească*, București, 1981.

54 N. IORGA, *Les arts mineurs en Roumanie*, II, București, 1936, p. 21, fig. 79; *Repertoriul monumentelor* ... p. 308—309; Maria Ana MUSICESCU, *Broderia medievală românească*, București, 1969, p. 35—36, fig. 51—52.

https://biblioteca-digitala.ro

55 N. IORGA, *op. cit.*, p. 82; *Repertoriul monumentelor* ... p. 311—313; M. A. MUSICESCU, op. cit., p. 35, fig. 50.

56 În legătură cu semnificația înmormîntării la Dobrovăț a doamnei Nastasia, vezi Voica Maria PUȘCAȘU, *Biserica Dobrovăț — date istorice*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1977, nr. 1—3, p. 173—174.

57 Gh. MIHOCI, *Paraclisul lui Simion Movilă de la Dobrovăț*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1977, nr. 1—3, p. 174—193.

58 Vasile DRĂGUȚ, *Arta românească*, I, București, 1982, p. 247—250.

59 În mod greșit, imaginea vulturului, simbolul apocaliptic al evanghelistului Ioan, a fost interpretată ca stemă a Movileștilor (Gh. Mihoci, *op. cit.*, p. 190—191), fără să se observe că extremitățile crucii au și celelalte simboluri ale evangheliștilor.

60 N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 279, nota 33.

61 Inscripțiile pietrelor funerare de la Dobrovăț au fost publicate de N. IORGA, *Inscripții din bisericile României*, II, 1908, p. 207—209; fotografiile lor au fost publicate de G. BALȘ, *Bisericile și mînăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, p. 567—568, fig. 975—980.

62 N. IORGA, *Inscripții* ... II, 1908, p. 205—206.

63 După cum lesne se poate observa, icoanele au fost amestecate, ordinea lor fiind tulburată.

64 Biserica Sf. Nicolae din Iași, ctitorită de Ștefan cel Mare în 1491—1492, a fost dărîmată și reconstruită în secolul trecut de arhitectul Lecomte du Nouy; iar biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău (1492) a fost desfigurată de falsa restaurare a fațadelor în anii 1906, 1931.

65 Rezultatele cercetărilor arheologice efectuate în anii 1974—1975 de către Voica Maria PUȘCAȘU și Nicolae PUȘCAȘU nu au fost publicate nici pînă în prezent.

66 Cele mai multe fragmente, executate într-o bună tehnică de frescă, se păstrează în zona cornișei.

67 Dan MOHANU, *Pictura murală a bisericii mînăstirii Dobrovăț și urgențe în restaurare*, în *Monumente istorice și de artă*, 1977, nr. 1, p. 82—86.

https://biblioteca-digitala.ro

Dobrovăţ —un ancien monument d'art moldave

Situé à environ 30 km de la ville de Iaşi, à la périphérie du village homonyme, l'ancien monastère de Dobrovăţ compte parmi les ensembles monastiques les plus importants de Moldavie, ses origines se perdant dans la nuit des temps. Après être devenu monastère princier vers la fin du XV^e siècle, le monastère de Dobrovăţ a bénéficié des largesses du voïévode Etienne le Grand, grâce auxquelles l'église a été reconstruite au cours des années 1503—1504.

A la différence des fondations antérieures de l'illustre prince, l'église du monastère de Dobrovăţ, qui est placée sous le vocable de la Descente du Saint Esprit, frappe par la monumentalité sévère de la composition architecturale et par la sobriété de sa décoration extérieure. Comme plan et structure, l'église appartient au type dit « mixte », création caractéristique des maîtres d'œuvre du temps. Extérieurement, l'édifice se présente comme une nef rectangulaire terminée à l'est par une abside demi-circulaire. A l'intérieur, l'espace est compartimenté par des murs transversaux en pronaos, chambre des tombeaux et naos, prolongé à l'est par l'abside du sanctuaire. Dans les murs latéraux (sud et nord) du naos sont creusées des absides qui, avec l'abside voisine du sanctuaire, dessinent en plan un triconque. Le système des voûtes exprime clairement la hiérarchie complexe de l'espace intérieur. Le naos et le pronaos adoptent la structure caractéristique des églises moldaves, avec des arcs étagés en bais au-dessus desquels s'élève une calotte hémisphérique, tandis que la chambre des tombeaux — une création de l'architecture autochtone, elle aussi — a recours à une succession d'arcs étagés parallèles aux murs, au-dessus desquels s'élève une minuscule calotte hémisphérique.

La décoration architecturale de l'extérieur est réduite aux hautes arcades aveugles qui entourent l'abside et à une frise de niches à arcades demi-circulaires creusées à la partie supérieure des murs, sous la corniche. Les encadrements des fenêtres sont rectangulaires, de dimensions réduites et aux profils de type gothique, ainsi que le portail à arc brisé aux profils en retrait qui, sur le côté ouest, protègent l'entrée dans l'église. L'appareil massif, en pierres de carrière façonnées seulement dans la zone des angles, semble avoir été crépi à l'origine et recouvert d'une peinture représentant un appareil régulier, solution assez répandue en Moldavie à cette époque, attestée à l'église de l'Ascension du monastère de Neamţ, à l'église Saint-Georges de Suceava et, plus tard, à Humor, Coşula et Bistriţa. L'église du monastère de Dobrovăţ, qui est étroitement apparentée du point de vue typologique aux églises de Reuseni et d'Arbre, datant toutes les deux des premières années du XVI^e siècle, est la première grande église de monastère dépourvue de tour sur le naos, modèle qui sera imité, avec certaines variations, à l'église de Humor.

En 1529, deux ans à peine après son avènement au trône de la Moldavie, Petru Rareş a eu soin que tout l'intérieur de l'église de Dobrovăţ soit décoré de peintures murales, geste certainement chargé de significations politiques. Le tableau votif de Dobrovăţ, qui est situé sur la paroi est du naos et est considéré comme un chef-d'œuvre de la peinture du temps, représente Petru Rareş à côté de son père Etienne le Grand et de son frère Bogdan. Sachant que Petru Rareş était bâtard, on comprend aisément que le tableau votif de Dobrovăţ avait la signification d'un véritable acte de reconnaissance. Repré-

https://biblioteca-digitala.ro

senté exactement comme son père, Etienne le Grand, et son frère, Bogdan, qui l'avaient précédé sur le trône, dans une tenue tout aussi splendide, Petru Rareş apparaissait aux regards de ses contemporains comme prince de sang et le digne successeur des deux autres personnages. Cette démonstration politique est servie par des moyens artistiques d'un raffinement impressionnant. Dessinées avec une virtuosité d'enlumineur — n'oublions pas qu'il s'agit d'une peinture à fresque, donc exécutée du premier jet sur le crépi humide — les images des trois voïévodes se détachent majestueusement de l'abondance et de la minutie des accessoires. Vêtus d'amples manteaux aux manches bouffantes, les trois personnages portent de hautes couronnes princières. La représentation fidèle des costumes et des parures dépasse en intérêt la conscience professionnelle qu'elle atteste de la part des peintres: elle répond à un but bien déterminé, à savoir de rappeler que les princes roumains portaient ces attributs parce qu'ils se considéraient parmi les successeurs de droit de l'Empire byzantin, récemment tombé sous la domination turque.

Les peintures de Dobrovăţ, qui sont d'une grande densité et complexité iconographiques, se situent dans les grandes lignes de la tradition constituée par les fondations d'Etienne le Grand, mais non sans apporter maintes innovations qui seront fructifiées à l'époque artistique suivante. Les registres supérieurs du naos sont réservés aux scènes essentielles du cycle de la Passion, ayant pour clef de voûte du Nouveau Testament l'image du Christ Pantocrator encadré par les représentations des quatre évangélistes. Le registre inférieur est occupé par les saints militaires, qui encadrent de manière significative le tableau votif dont nous venons de parler.

La voûte du sanctuaire montre l'image traditionnelle de la Vierge trônant, avec l'Enfant Jésus sur ses genoux et encadrée par deux archanges. De part et d'autre se trouvent les compositions aux profondes significations symboliques de la *Transfiguration* et de l'*Entrée dans Jérusalem*. Le registre supérieur des parois de l'abside montre les moments du Nouveau Testament qui se sont convertis en mystères liturgiques, le *Lavement des pieds* et la *Cène*, en relation directe avec lesquels sont représentées la *Communion au pain* et la *Communion au vin des apôtres*.

Oeuvre évidente d'un grand artiste, les peintures du naos et du sanctuaire de Dobrovăţ sont impressionnantes par les qualités du dessin, par la richesse du coloris, dominé par des tonalités sonores, ainsi que par la noblesse des traits des personnages et par la verve de la composition. Tout en interprétant et en développant les éléments du vocabulaire artistique d'ancienne tradition byzantine-paléologue, le maître anonyme des peintures de Dobrovăţ n'est pas étranger aux innovations, qui révélaient dès le début du XVI^e^ siècle l'influence du monde artistique d'Occident. Pourtant, au-delà de toute cette expérience artistique basée sur le fonds tant byzantin qu'occidental, ce qui est à noter ici en premier lieu, aussi bien en matière d'iconographie que de style, c'est le lien ininterrompu avec l'époque antérieure, d'épanouissement artistique, d'Etienne le Grand.

La chambre des tombeaux renferme une illustration détaillée du *Ménologe*, thème iconographique introduit à Dobrovăţ pour la première fois en Moldavie et qui jouira désormais d'une grande faveur. Au-dessus du passage donnant accès au naos se trouve une belle représentation de la *Déisis* (la Prière), avec la Vierge couronnée, mode d'interprétation qui confère à ce thème le caractère d'une apologie indirecte du pouvoir princier. Le registre inférieur de la chambre des tombeaux est occupé par des représentations de saints personnages, y compris *Barlaam et Joasaph*, les héros du roman moralisateur homonyme bien connu, présents pour la première fois dans le programme iconographique d'une église de Moldavie.

L'ensemble de peinture qui décore le pronaos de l'église de l'ancien monastère de Dobrovăţ s'impose par la richesse et la complexité de son programme. Certaines représentations sont du reste peu habituelles dans ce compartiment, par exemple la *Liturgie céleste* ou les scènes du cycle christologique, réservées en général au naos. D'autres, telles que les *Conciles œcuméniques* ou certaines scènes des « Actes des apôtres », y ont été placées dans le but évident d'exalter la pureté de la croyance, à cette époque où la Moldavie était pleinement engagée dans la lutte contre la Réforme. Cette attitude militante est confirmée par la représentation des saints militaires à cheval, thème qui sera souvent repris et intégré

https://biblioteca-digitala.ro

à la peinture extérieure de certaines églises, comme celles de Humor, Moldovița et Voroneț. L'innovation la plus remarquable offerte par l'ensemble iconographique du pronaos de Dobrovăț est la représentation, à une grande échelle, du miracle de saint Sabbas à Jérusalem, de celui de saint Pierre l'Athonite et de la vision de Jean Climaque au Mont Sinaï. Ainsi que l'a fait remarquer le célèbre byzantiniste André Grabar, il s'agit de la représentation symbolique des capitales spirituelles de l'Orient chrétien, soumises alors à la domination ottomane. Tout comme son père Etienne le Grand, sous le règne duquel avait été peinte la *Cavalcade des saints militaires* de Pătrăuți, Petru Rareș recourait à la peinture religieuse afin de mobiliser spirituellement les Moldaves dans leur lutte inégale contre les forces de l'Empire ottoman. L'illustration symbolique des trois grands centres chrétiens à Dobrovăț, certainement conçue dans les centres intellectuels de l'Eglise, représente l'une des créations les plus originales de l'iconographie post-byzantine, en même temps que la preuve de l'effervescence spirituelle autochtone.

Les peintures murales de Dobrovăț, qui inaugurent l'époque artistique de Petru Rareș, sont importantes autant par leurs hautes vertus artistiques que par leurs nombreuses innovations iconographiques, dont les générations ultérieures de peintres allaient bénéficier. Il est donc permis d'affirmer qu'elles ont le double mérite de faire la liaison entre l'époque artistique d'Etienne le Grand et celle de Petru Rareș et d'inaugurer brillamment la peinture murale moldave du XVI^{e} siècle.

L'ouvrage continue la présentation artistique de l'ensemble de Dobrovăț par la description des broderies qui y ont été réalisées, par celle des pierres tombales, ainsi que par celle des constructions de date plus récente, comme la chapelle et la tour de clocher, qui datent respectivement du XVII^{e} et du XVIII^{e} siècle. La conclusion qui se dégage du texte et des images qui l'illustrent est que l'ancien monastère de Dobrovăț compte parmi les monuments d'art les plus importants de la Moldavie édifiés entre le XV^{e} et le XVIII^{e} siècle, sa connaissance contribuant à une meilleure compréhension de la dynamique et de la complexité du phénomène d'art autochtone.

En français par RADU CREȚEANU

https://biblioteca-digitala.ro

BUN DE TIPAR: 12 MAI 1984
APĂRUT 1984
COLI DE TIPAR 7; PLANȘE 40

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „ARTA GRAFICĂ"
CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 133
BUCUREȘTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

În seria

Comori de artă din România

au apărut:

ARBORE
VORONEȚ
BRODERIA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ
PODOABE MEDIEVALE ÎN ȚĂRILE ROMÂNE
ARHITECTURA POPULARĂ ÎN ROMÂNIA
ARTA BRÂNCOVENEASCĂ
MOȘTENIREA ARTEI BIZANTINE ÎN ROMÂNIA
ARME MEDIEVALE ÎN MUZEELE DIN ROMÂNIA
ARTA METALELOR PREȚIOASE ÎN ROMÂNIA
HUMOR
ARHITECTURA ÎN LEMN DIN ROMÂNIA
CERAMICA TRADIȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ
MOBILIERUL VECHI ROMÂNESC
DRAGOMIRNA
ICOANE VECHI ROMÂNEȘTI
BISERICA DOMNEASCĂ DIN CURTEA DE ARGEȘ
PROBOTA
ARTA CULTURII CUCUTENI
ARTA ÎN EPOCA LUI VASILE LUPU
TEZAURE DE AUR DIN ROMÂNIA
PICTURA MURALĂ ÎN EPOCA LUI MATEI BASARAB
BĂLINEȘTI
PUTNA
PICTURA MURALĂ MARAMUREȘEANĂ
ARTA ȚĂRĂNEASCĂ A LEMNULUI

Lei 107

https://biblioteca-digitala.ro

Comori de artă din România

André Grabar

„. . . aceste picturi sînt de un stil cu totul deosebit, în primul rînd prin desen și prin factura figurilor. Originalitatea acestui stil și a acestei tehnici individualizează picturile de la Dobrovăț(. . .) iar ciclul celor trei panouri este un „unicum" care intră fără dificultate în categoria acelor inovații care se înregistrează în epoca ce a urmat de aproape căderii Imperiului Bizantin."

(ÎN „JAHRBUCH DER ÖSTERREICHISCHEN BYZANTINISTIK")

Vasile Drăguţ

„. . . autorii ansamblului de pictură de la Dobrovăț nu erau simpli practicieni ai penelului, ci autentici cărturari cu temeinică pregătire. Rememorînd strălucitele realizări artistice din epoca lui Ștefan cel Mare, observațiile privind calitățile de ordin artistic și cărturăresc de la Dobrovăț se legitimează pînă la capăt și dau temei convingerii că pictorii care au lucrat aici au săvîrșit o operă de excepție care se baza pe tradițiile constituite ale culturii și artei din Moldova acelor ani, prefațînd în mod fericit rodnica domnie a lui Petru Rareș."

Editura Meridiane

https://biblioteca-digitala.ro