

## ICOANA BASARABEANĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Dr. hab. Tudor STAVILĂ

THE BESSARABIAN ICON OF THE XIX-TH CENTURY represents one of the most interesting artistic phenomena of the Christian Orthodox milieu, with its distinct features, which have been developed in a specific iconographical environment in the previous centuries.

Being constituted in a late phase of the Middle Ages when the icon is in a general decline in other regions, the creations of Bessarabia, as a component part of the patrimony of medieval Moldova, underwent an unexpected leap in their evolution. But this apogee had been reached because of a quite a number of processes in this cultural domain.

The museum collections of icons, which have been constituted in Moldova after the 70s and have been gathered in closed or destroyed monasteries and churches, represent a non-homogenous and insufficiently studied material, which reflects in an unequal way (the development of the Bessarabian icon in the XVI-XIX centuries).

Talking into account these considerations, the icon evolution of this period was studied more profoundly, which along with the continuation of the traditions of the previous centuries, reflects as well the new interference and the new influences, approaching them to the art of academic painters.

Sunt bine cunoscute timpurile când bisericile și mănăstirile din fosta RSS Moldovenească erau închise, iar patrimoniul lor confiscat sau distrus, incintele fiind transformate în depozite de cereale, săli sportive sau spitale specializate. Pe atunci nici nu putea fi vorba să publici ceva cu referință la arta medievală – despre arhitectură sau icoane. Motivul era simplu – cenzura. În acea vreme nicio publicație nu ar fi acceptat în paginile sale asemenea articole.

Pe durata a circa cincizeci de ani, din 1945 și până în 1990, acest gen al artei care mai exista pe alocuri a fost proscris. În consecință, o bună parte a patrimoniului a dispărut, fie în colecțiile private, fie în străinătate.

Preocuparea statului sovietic pentru icoane s-a făcut simțită abia după 1985, când se stabilește că podoabele de cult prezintă un interes aparte pentru colecționarii și galeriile de artă europeană. Mai cu seamă, icoanele care se constituiau într-o preferință prioritară pentru cunoscătorii fenomenului. Ca urmare, Ministerul Culturii al URSS emite, la 11 de-



Zugrav anonim. *Iisus Hristos pe tron.*  
Sec. al XIX-lea

cembrie 1985, ordinul nr.441 „Despre inventarierea obiectelor vechi și de artă care se află în posesia organizațiilor religioase”. Drept pretext pentru luarea acestei decizii oficiale au servit furturile în masă a obiectelor de cult și transferul lor ilicit peste hotare. Astfel, în perioada anilor 1985-87 în RSS Moldovenească au fost inventariate circa 129 de biserici care mai funcționau (din cele peste 1 000 existente), inclusiv – o mănăstire (Jabca), o catedrală (*Schimbararea la Față* din Tighina) și o biserică de rit vechi ortodox din Tiraspol.

Peste un timp scurt, Ministerul Culturii al RSSM emite, la 11 octombrie 1988, ordinul cu nr. 299 privind „Inventarierea obiectelor vechi aflate în bisericile care nu funcționează”, enumerând cele 36 de raioane, fără a se specifica localitățile și bisericile lor. S-au păstrat parțial doar unele liste ale patrimoniului mobil bisericesc inventariat în 1985 (în Glodeni – 7 biserici), în 1986 (8 biserici din raionul Orhei), în 1987 (4 biserici din Căușeni și 4 din Telenești). Actele perfectate de muzeografi în acea perioadă demonstrează lipsa oricăror obiecte de cult mai timpurii decât secolul al XIX-lea, excepție fiind puținele cărți tipărite în secolul al XVIII-lea.

Astfel, dacă ne amintim de Fondul republican de Artă medievală al Muzeului de Artă din Chișinău, coordonat de istoricul de artă K. Rodnin, se

constată că icoana secolului al XIX-lea este singura sursă mai numeroasă a patrimoniului medieval de artă religioasă.

Imaginile cu tematică și destinație bisericească din secolul al XIX-lea, atestate pe teritoriul Republicii Moldova, au avut o evoluție specifică. Ele s-au manifestat prin existența concomitentă a două tipuri de icoane: mănăstirească și populară, ultima rămânând un spațiu periferic al patrimoniului de origine religioasă. Dezvoltându-se cu precădere în localitățile rurale, prin diversitatea subiectelor, a maniereilor stilistice și a numărului mare de opere, acestea indică, la apusul dezvoltării icoanei medievale, un salt neașteptat. Imaginile consacrate Sfântului Nicolae, Mariei Magdalena, Bunului Păstor, Sfântului Iacov, Sfântului Gheorghe, Sfântului Ioan, Sfintei Varvara constituie cele mai importante teme iconografice dintr-un repertoriu mai amplu. Anonimi în mare parte, zugravii de icoane populare au adoptat în operele lor o manieră stilistică individuală, diferențiindu-se astfel de colegii lor de breaslă de la mănăstiri.

În același timp, acest tip de icoană se remarcă printr-o uimitoare expresivitate, prin accentuarea liniei și a culorii, prin scenele și personajele pictate, poate că, într-o manieră naivă și stângace, dar sinceră, reprezentând o modalitate a gândirii și viziunii rustice personificată și individualizată la un înalt grad de generalizare artistică. Trăind și activând în această ambianță, fiind influențați de arta populară sub aspectele esteticului care se reflectă în imagini figurative, în numeroase detalii caracteristice epocii, peisajului ș. a., zugravii de icoane conferă artei lor un caracter narativ sporit.

Fenomenul are și unele aspecte comune cu sculptura populară, important fiind rolul folclorului care în permanență este prezent în ambele domenii ale creației. Chiar dacă icoanele constituiau obiecte de cult, având o finalitate primordial religioasă, realizatorii ei au rezolvat (în conceperea legendelor biblice) probleme ce țin de specificul artei plastice. Drept exemplu servesc icoanele pe sticlă răspândite în România, în alte țări din Balcani, în Spania, în Polonia etc., considerate ca un compartiment al creației populare.

Acest domeniu a ocupat în permanență un loc aparte în structura artei medievale și a celei populare. Evoluând concomitent cu icoana zugravilor de meserie, manifestându-se în cadrul ei ca tendință de sine stătătoare, icoana populară a fost permanent în umbra celei medievale, precum și a artei populare. Specificul acestui compartiment care a reflectat, într-o anumită măsură, tradițiile iconografice ale cul-

tului, comparativ cu caracterul conservativ, colectiv al artei populare, a determinat și rolul deosebit al domeniului respectiv, înscris în paginile creației artistice.

Meșterilor populari, artiștilor naivi și pictorilor amatori li s-au dat denumiri diferite, în funcție de trăsăturile particulare prin care le-au acordat prioritate: „pictori de duminică”, „pictori de ocazie”, „artiști ai instinctului”, „neoprimitivi”, „meșteri populari ai realității” etc. În plan general, particularitatea esențială care diferențiază arta naivă de cea populară se evidențiază prin intermediul selecției elementelor caracteristice ale fiecărui domeniu în parte: rutină și spontaneitate, conservatismul stilului colectiv al artei populare și expresia strict individualizată, de personalitate unică și irepetabilă a celei naive. O particularitate esențială constituie totuși faptul că arta populară este o artă aplicată, utilitară, pe când cea naivă – predominant figurativă și pronunțat narativă.

Anonimi în mare parte, zugravii de icoană populară au acceptat în operele lor o manieră stilistică individuală, diferențiindu-se astfel de colegii de breaslă din mănăstiri. Fiind creată pentru o anumită biserică și uneori datată, icoana populară ne permite să urmărim legitățile evoluției sale pe parcursul secolelor.

Icoana populară a cunoscut aceeași evoluție și a parcurs aceeași cale ca și icoana mănăstirească, neavând însă strictețea și ascetismul ultimei, cunoscând o diversitate mai mare a procedurilor plastice caracteristice pentru fiecare etapă sau perioadă de timp. Aceste opere ale zugravilor populari au profesat în permanență doar un singur limbaj plastic: cel al inocenței și al sincerității duse până la naivitate, exprimând parcă firea nepretențioasă a țaranului. Diferențiindu-se în timp prin cercul de motive abordate și manierele stilistice inconfundabile ale autorilor, această tradiție a persistat neîntrerupt în arta medievală românească din Moldova.

Una dintre primele icoane create la începutul secolului al XIX-lea – *Sfântul Gheorge ucigând balaurul* (1806) – este semnată de zugravul Mihail Leontovici care a realizat-o pentru Biserica *Sfântul Gheorghe* din satul Orac. Această pictură, purtând urmele renovării, confirmă în arta medievală moldovenească existența, pe lângă zugravii de meserie, a unor meșteri populari care practicau pictura icoanelor. Tabloul cu tematică religioasă respectă cu fidelitate principiile iconografiei ortodoxe, dar dezvăluie o viziune naivă, rustică a meșterului care concepe legenda hagiografică drept o scenă de basm. Deformarea proporțiilor și a spațiului lipsit





Evtaf zugrav. *Maica Domnului cu Pruncul pe tron.*  
1810



Evtaf zugrav. *Hristos Pantocrator.*  
1810

de perspectivă, care plasează acțiunea subiectului în prim-plan, denotă un caracter accentuat narativ al operei. Sfântul Gheorghe, principesa, colinele care se succed până la linia orizontului și pe vârful cărora sunt pictate flori, coloritul sonor, decorativ, alcătuit din nuanțe de verzui, auriu, roșu și galben – totul accentuează realismul convingător al unei frumoase povești din arealul popular.

Un interes deosebit prezintă creația și operele zugravului Gherasim și ale sculptorului Ștefan care au realizat iconostasele din satele Cogălniceni (Orhei) și Ghermănești (Telenești), la începutul secolului al XIX-lea. Cele mai timpurii lucrări ale acestor meșteri au fost descoperite în satul Cogălniceni. Icoanele găsite aici aparțin bisericii de lemn, fiind mai apoi incluse în catapeteasma bisericii *Sfântul Gheorghe* construită în 1845. Această presupunere se bazează pe existența unor picturi de format considerabil și a altora de proporții miniaturale care completau registrul prăznicarelor. Între ele se evidențiază două, ambele reprezentând scena *Nașterea Maicii Domnului* (1808). Icoana mai mare e foarte aproape de modelele tradiționale și doar măiestria zugravului Gherasim transformă scena biblică într-o armonioasă și monumentală sărbătoare. Finețea picturii așternută în culori vii și libertatea compozițională care nu ignoră totuși cerințele iconografice, fac dovada apariției în arta medievală moldovenească a unuia dintre cei mai distinși coloriști. Acest lucru este valabil și pentru cealaltă icoană miniaturală, in-

clusă în relieful ajurat al ancadramentului (creat de Ștefan), care confirmă neobișnuitele calități artistice și măiestria inconfundabilă a lui Gherasim. Opera comună a acestor artiști este și analoghionul din aceeași localitate, piesă de cult în care perfecțiunea reliefului baroc creat de sculptor este completată de armonia coloristică a zugravului.

Catapeteasma creată (înainte de 1808) pentru biserica din satul Ghermănești și semnată de aceiași autori este alcătuită din cinci registre, marcate pe verticală de colonete în torsadă, iar pe orizontală de trei frize ajurat sculptate. Ajunse aproape toate până în zilele noastre, icoanele acestei opere complexe ne permit să urmărim modelele aplicate și structura iconostasului. Primul registru, cel de jos, este constituit din două perechi de uși împărătești, având în centru medalioane cu imaginile evangheliștilor și, respectiv, scena *Bunei Vestiri*, iar ușile diaconești, laterale, sunt încadrate de icoanele *Sfântul Arhangel Mihail* și *Sfântul arhidiacon Ștefan*. În același rând, la extremitățile porților împărătești se află două icoane mari reprezentându-i pe *Iisus Christos* și *Maica Domnului*, mai jos fiind completate de două miniaturi hexagonale cu scenele *Nașterea Maicii Domnului* și *Intrarea Fecioarei în biserică*.

Următorul registru include în centru *Cina cea de Taină* și cele douăsprezece sărbători bisericești care în catapeteasmă lipsesc. Din a treia friză nu s-a păstrat compoziția *Deisis* din centru care de regulă era continuată de ambele părți cu chipurile celor



Zugrav anonim. *Iisus Hristos pe tron*.  
Sec. al XIX-lea



Zugrav anonim. *Maica Domnului  
cu Pruncul pe tron*. Sec. al XIX-lea

12 apostoli. Penultimul registru, care presupunea prezența profeților, a păstrat doar scena centrală cu *Dumnezeu Tatăl*, ultimul rând fiind încununat de o cruce cu scena *Răstignirii*.

Calitățile picturale ale operei lui Gherasim și măiestria sculptorului Ștefan creează o operă excepțională, cu complexe calități artistice. Iconostasul are însă și unele elemente care nu au fost caracteristice pentru pictura anterioară. Astfel, Gherasim include în icoana *Sfântul Nicolae* relieful sculptural, accentuând o tendință care va favoriza în continuare aplicarea acestui procedeu tehnic și de către alți zugravi autohtoni.

Din cele cunoscute până acum, putem presupune că pe teritoriul Basarabiei nu au existat școli de zugravi și că majoritatea iconografiilor erau autodidacți. Ipoteza aceasta este confirmată de creația unui alt zugrav cunoscut atunci – Ioan Iavorschi. Din moștenirea sa artistică s-au păstrat lucrări realizate în diverse perioade. Cea mai timpurie operă – pictura exterioară a diaconiconului din biserica satului Ivancea, Orhei, a fost finalizată de Iavorschi în anul 1807 și nu se deosebește prin nimic de maniera unui meșter popular. Figura lui Melchisedec, inclusă pe una dintre suprafețele laterale ale diaconiconului, prezintă disproporții evidente, ca și compoziția interioară a *Plângerii* din interiorul mobilierului. Deși gama coloristică a scenelor pictate nu intră într-o perfectă armonie, zugravul preferând culorile albas-

tre și violete, episoadele sunt concepute, totuși, de privitor ca un tot întreg. Următoarele două lucrări – *Hristos Pantocrator pe tron* și *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*, ambele provenind din Biserica *Sfântul Nicolae* din satul Horodiște (Călărași), poartă semnătura zugravului și anul când au fost create: 1813. Preferând culori pastelate, reci, Iavorschi propune imagini de o finețe deosebită a desenului. Elementul grafic este dominant în pictura ambelor icoane, fiind accentuat și de ritmul pliurilor conturate de odăjdiile bogat ornamentate, același procedeu fiind aplicat și în decorul tronurilor. Subliniind faptul că aceste elemente nu sunt întâmplătoare, zugravul accentuează în relieful sculptat de ipsos acoperit cu culoare și mai mult această tendință a picturii utilizată anterior de Gherasim.

Încă două icoane din Horodiște ale aceluiași autor – *Deisis* și *Maica Domnului cu Pruncul* – sunt pictate, respectiv, în anii 1826 și 1827, ultima purtând semnătura zugravului. Acestea din urmă poartă amprenta evoluției creatoare a lui Iavorschi și dacă ar lipsi autograful, lucrările, fără mari ezitări, ar putea fi atribuite omologului său Gherasim. Rămânând în esență pastelat, coloritul tinde spre tonalitățile deschise, nuanțele de verde și albastru accentuând maforionul luminos, decorat cu desene de flori roșii. În rest, se păstrează silueta grafică a figurii, fundalul în ocru deschis rămânând în continuare un joc decorativ al formelor reliefate în ipsos.



În această perioadă, în iconografie intervine un moment esențial care trebuie subliniat îndeosebi: pictorii iconari „descoperă” clarobscurul, acest principiu novator fiind aplicat întregii serii de icoane pictate atunci. Introducerea clarobscurului a înviorat chipurile zugrăvite, lipsindu-le de rigiditatea ascetică tradițională. Astfel se prezintă pictura porților împărătești cu scena *Bunei Vestiri* (1812) din satul Baimaclia, operă a zugravilor Constantin și Mardare, urmată în continuare de *Sfântul Nicolae* (autor anonim, Biserica *Sfinții Voievozi* din satul Vorniceni, 1828) și icoana cu aceeași denumire din satul Ocița Veche aparținând zugravului Zabolotnâi (1829). Laicizarea influențează profund mai ales operele create la mijlocul secolului al XIX-lea.

Un ciclu mare de icoane, care au făcut parte din catapeteasma Bisericii de iarnă *Sfântul Nicolae* a Mănăstirii Căpriană este realizat de călugărul Iezechiel care a lucrat aici în anii 1840-1841. Se știe că înălțarea acestei biserici a fost finisată în 1840 sub conducerea egumenului mănăstirii Ilarion. Tot atunci zugravului Iezechiel i s-a încredințat pictura iconostasului.

Din cauza pierderii mai multor icoane, astăzi este greu de specificat integral valoarea catapetesmei, dar cele circa 8 compoziții cu proroci și scene de sărbătoare califică cert nivelul profesional al lui Iezechiel și predilecția sa pentru o pictură de factură laicizată. Cuplurile de profeți *Ilie și Isaia*, *David și Iezechiel*, *Daniil și Ieremia*, *Ghedeon și Avaacum* sunt zugrăvite în 1840 și poartă vădit o tratare picturală.

Portretele sfinților, încadrate în formă ovală sculptată în relief, cu ornamente compuse din frunze, se repetă în fiecare operă. Caracterul individualizat al imaginilor vădește apropierea zugravului de chipurile concrete, reale ale ambianței mănăstirești. Compozițiile-cuplu cu scene biblice, care făceau parte din registrul prăznicarelor *Întâlnirea Anei cu Elizaveta și Buna Vestire*, *Intrarea în Ierusalim și Învierea*, *Nașterea Maicii Domnului și Intrarea în biserică* – sunt executate în 1841 și, probabil, tot atunci a fost sfințită biserica. Aceste picturi, al căror stil de execuție amintește pictura academică a timpului, ne fac cunoscute și alte nume de călugări care se îndeletniceau cu zugrăvitul icoanelor. Este posibil ca în fiecare mănăstire să fi lucrat unul sau doi zugravi, secolul al XIX-lea fiind cel mai rodnic în ceea ce privește activitatea așezămintelor monastice.

Printre puținii pictori cunoscuți atunci, autor al unei opere (*Maica Domnului Eleusa*, 1842) este și zugravul Vichentie de la Mănăstirea din satul Hârja-

uca (Călărași). Și în această icoană persistă redarea volumului prin umbră și lumină, coloritul ocru-auriu imprimându-i compoziției un aspect sentimental, înduioșător. Aceeași manieră este specifică și pentru *Maica Domnului Eleusa* (1859) din biserica satului Năpădeni, pictată de Vasile Alexandrov.

În mai multe cazuri identificarea timpului în care au fost create icoanele se datorează inscripțiilor donatorilor. De regulă, și textul este asemănător. Icoana *Sfântul Nicolae* din biserica satului Zastânca, de exemplu, comunică următoarele date: „Această icoană este a robilor lui Dumnezeu Afanasie Ivanov Ilieși și a soției lui Măria, la 1853, noiembrie, 6 zile”. O inscripție din anul 1854 consemnează donația lui Ionufrie, icoana reprezentând chipul *Maicii Domnului cu Pruncul pe tron*, o altă icoană *Sfântul Nicolae – Marele Arhiereu* fiind datată cu anul 1829.

Către mijlocul și începutul celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, un șir de mănăstiri și biserici din Basarabia preferă tot mai mult icoane pictate în stil academic, epoca ducând lipsă de asemenea profesioniști. Cazul cel mai elocvent în această privință îl reprezintă istoria realizării iconostasului și a icoanelor pentru Mănăstirea *Noul Neamț* din Chițcani. Construcția primei biserici (după proiectul arhitectului rus M. Golikov din Sankt Petersburg) durează mai mult timp (1867-1878), iconostasul pentru ea fiind comandat în capitala Rusiei unui oarecare Platonov. Icoanele pentru catapeteasmă au fost realizate la Odesa (1870) de către Teofil Dziarkovski. Chiar și copia icoanei *Maica Domnului* de la Mănăstirea *Noul Neamț* este pictată la Sankt Petersburg de E. Verhovțev la 1862. Practica aceasta durează și în continuare, iconostasul pentru următoarea biserică – *Adormirea Maicii Domnului* – fiind realizat la Odesa de A. Ivașkevici în 1902. Tot la Odesa, în 1826, fusese comandată și catapeteasma pentru Catedrala *Schimbarea la Față* din Tighina.

Academismul îi găsește complet nepregătiți pe zugravii autohtoni, dar, în scurt timp, aceștia se „reprofilează”, încercând să imite operele respective. Pe lângă subiectele religioase de mare popularitate, cum ar fi prăznicarele, *Hristos Pantocrator*, *Maica Domnului cu Pruncul* etc., încadrate de regulă în iconostas, în secolul al XIX-lea au fost realizate și numeroase icoane închinare *Sfintei Varvara*, *Sfântului Nicolae*, *Mariei Magdalena*, care au preluat structurile iconografice din secolul al XVIII-lea.

Un caz special îl oferă imaginea Sfintei Varvara, care prilejuiește și o diversitate mai mare a compozițiilor. Respectându-se tradiția, chipul sfintei este

înconjurat cu scene din viață care variază ca număr de la 6-8 până la 20. Dintre cele mai interesante reprezentări de acest tip pot fi remarcate două: icoanele *Sfânta Varvara cu scene din viață*, create în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și descoperite la Țareuca și Nimoreni. Ambele opere poartă însemnele stilului academic, dar în mod diferit. Cea din Nimoreni, de exemplu, ireproșabilă ca realizare artistică, prezintă un tondo central cu bustul Varvarei și șase imagini mai mici aranjate în partea de sus și de jos a icoanei, această compoziție fiind mai rar întâlnită în arta bisericească. *Sfânta Varvara* din Țareuca diferă față de prima, propunând o figură statuară încadrată într-un dreptunghi rotunjit la colțuri, scenele din viață având aproape aceeași configurație. În pictura icoanelor predomină coloritul rece, albastru, aplicat pe un desen bine proporționat, unde nuanțele de clarobscur sunt evidente atât în scena principală, cât și în cele secundare.

Către sfârșitul secolului, odată cu creșterea tendințelor academice apare un număr considerabil de icoane în care pictura cedează în favoarea grafismului linear. Aceste influențe se întâlnesc, inițial, în primele opere ale lui Iavorschi de la începutul secolului al XIX-lea, ajungând spre sfârșitul secolului să domine pictura icoanelor. Opțiunea stilistică respectivă se datorează unei puternice influențe a gravurii de carte bisericească, coloritului revenindu-i un rol secundar.

Icoana populară, opera și creația țaranului își găseau de obicei locul în bisericile de lemn care în Basarabia pe la 1812 erau peste 700, dintre ele doar 122 păstrându-se până în 1918. O particularitate distinctă a lucrărilor din această perioadă este legătura strânsă cu gravura de carte, influență atestată încă în sec. al XVIII-lea dar răspândită pe larg în secolul al XIX-lea. Anume gravura pe lemn, multiplicată, servește ca model pentru țărani-icornari care au preluat din cărți nu numai imaginile și compozițiile, dar și ornamentul, elementele scrisului tipărit.

Un alt indiciu caracteristic acestei perioade este ieșirea din anonimul a zugravilor, care își semnează operele urmând inscripțiile donatorilor. Concomitent distingem și o diversitate mai mare a cercului de motive utilizate de către zugravi. Una dintre icoanele create la începutul secolului al XIX-lea este *Maica Domnului cu Pruncul pe tron* din Biserica *Sf. Gheorghe* din s. Orac, semnată de M. Leontovici (1803). Cu anul 1822 este datată icoana *Hristos – Marele Arhiereu* din Biserica s. Ocnița Veche, pe aversul căreia se descifrează inscripția „Zugravul Zabolotnâi, 1829”. Primul lor cercetător – K. Rodnin – menționează doar caracterul provincial al ope-

relor acestor zugravi cu o manieră stilistică specifică apărută în anturajul unor tradiții culturale îndelungate. Fiecare dintre aceste opere poartă amprenta individualizată a mijloacelor artistice; împreună, ele manifestă o legătură organică cu perioada târzie de dezvoltare a artei medievale autohtone.

Ca și Leontovici, Dămășcanu și Zabolotnâi au avut ca modele gravura de carte din secolul trecut sau contemporană lor. Fiecare dintre ei au utilizat în icoană doar desenul și conturul caracteristic al imaginilor. Această trăsătură este evidentă în icoana de altar a lui Dămășcanu care colorează conturul desenului tronului și cu unele diferențe – figura lui Hristos reprezentat frontal, în prim-plan, într-o manieră caracteristică gravurii pe lemn.

Forma arhaică este o particularitate vădită în reprezentarea Sfântului Nicolae din Biserica *Sf. Voievozi* din Vorniceni (sec. XIX). Figura robustă a sfântului, redată frontal și în prim-plan, schimbă caracterul compoziției, imprimându-i un aspect de disproporție. La fel e și cu conturul epitrahilului, care, deși zugravul încearcă să-i redea forma, eșuează.

Ingeniozitatea meșterilor populari poate fi surprinsă și în icoanele-perechi *Visul lui Iacob* și *Bunul păstor* (s. Tabani, 1822) aparținând unuia și aceluiași autor. Fiecare lucrare este alcătuită din trei registre dezvoltate pe verticală. În centru este amplasat motivul principal, de obicei în prim-plan, iar prin părți – imaginile decorative a două glastre cu flori. Caracterul popular al acestor opere rezidă în forma și modalitatea în care sunt rezolvate compozițiile. În *Visul lui Iacob*, de exemplu, este reprezentată figura prorocului dormind pe fundalul unui deal. În depărtare, sprijinită de un copac, se ridică în cer o scară pe care coboară îngerii. Acțiunea are loc ca într-o scenă și nu trezește îndoieli. Chiar și chipul lui Iacob exprimă satisfacție față de acest „vis-realitate” demonstrat convingător de zugravul anonim. Interpretarea naivă a motivului biblic o sesizăm și în faptul că autorul este nevoit să facă apel la semne-simboluri. Aceeași idee o remarcăm în reprezentarea *Sf. Duh*, care în interpretarea zugravului nu este decât un „ochi” pictat iluzoriu, dar fără semnificația necesară.

Și mai reprezentativ ca formă naivă de abordare este *Bunul Păstor* – motiv întâlnit rareori în icoana medievală și foarte frecvent la originile creștinismului. Poza frontală a figurii lui Hristos, purtând pe umeri mielul – simbolul jertfei, este tratată monumental datorită utilizării procedurii plastic al liniei joase a orizontului și proporțiilor alungite ale corpului. Hitonul roșu, aprins se evidențiază pe fundalul

de o culoare albăstriu-deschisă cu nuanțe de roz ale cerului. Ca și în prima operă, un component esențial aici sunt dealurile pe vârful cărora se înalță copaci exotici. Vazoanele cu flori ce colorează compoziția poartă amprenta specifică stilului Empire.

Viziunea narativă predomină și în următoarele două opere de factură populară: *Sf. Nicolae* din Ocnița și *Sf. Varvara cu scene din viață* din Rașcov (sec. XIX). Un element caracteristic pentru prima icoană este disproporția vădită a figurii sfântului și a bisericii din spatele său, care, aflându-se aproape de prim-plan este incomparabil de mică ca dimensiune. Aici, împreună cu frontalitatea simetrică a imaginii subliniată de semifigurele Mariei și a lui Hristos, zugravul respectă fidel omologul său din arta de cult. Desenul simplu și expresiv al scenelor din viața Varvarei sunt cele mai emotive detalii colorate de spiritul rustic al zugravului. Anume în aceste motive ce înconjoară semifigura sfintei pictorul redă cu fidelitate amănunțele unor compoziții de gen preluate din realitate.

Proporțiile exagerate ale siluetelor (de obicei capul e neproporțional mărit în comparație cu figura), costumele țărănești, îmbrăcămintea ienicerilor turci, dealurile ondulate ale peisajului prezent aproape în fiecare scenă, comunică imaginilor un caracter narativ elocvent. Chipul Varvarei, executat simplu și expresiv, suferă din cauza încercărilor nereușite ale zugravului de a reda forma și volumul. Aceeași lacună observăm și în icoana Sf. Nicolae.

Dacă icoanele amintite sunt create în spiritul unor tradiții și canoane medievale, următoarele – *Ioan Oșteanul* și *Sf. Gheorghe ucigând balaurul* (din s. Ivancea, respectiv din Boroseni, sec. XIX), denotă o viziune naivă și tratare neprofesionistă a chipurilor. Semifigura lui Ioan în tunică de culoare ocru-deschisă și hiton verzui este acoperită cu mantia de un roșu-închis. Fundalul întunecat al icoanei, acoperit cu ornamente florale, se confundă cu buchetul de pene roșii de pe coiful oșteanului.

*Sf. Gheorghe ucigând balaurul* din Boroseni are ca prototip icoana cu același subiect din s. Orac. Ca situație compozițională ele nu diferă mult una de alta. Același călăreț, același balaur și aceeași principesă de Trapezund cu înfățișarea unei țărănci. Ambele icoane impresionează prin maniera stilistică diversă, coloritul desenului și procedeele plastice aplicate. Ele întrunesc caracteristicile distinctive ale artei naive, țărănești. Figurile disproporționate, coloritul local întunecat, gesturile forțate, neîndemnatice ale protagoniștilor sunt compensate de expresivitatea desenului, laconismul picturii și nivelul înalt de generalizare a formei.

Secolul al XIX-lea s-a mai impus în icoana populară și prin insistența cu care este inclus în compoziții peisajul cu relief caracteristic Moldovei. Compozițiile cu Bunul Păstor, Sf. Nicolae ș. a. sunt încadrate într-o ambianță pitorească a dealurilor și colinelor meleagului, reprodusă tot atât de amănunțit ca și costumele personajelor biblice.

O altă modalitate a gândirii populare, cunoscută mai puțin, observăm în compoziția icoanei *Maria Magdalena*. În majoritatea operelor studiate, cu excepția Bunavestirii apocrifice, compoziția lor este relativ destul de bine organizată, respectându-se câmpurile și amplasarea figurilor în spațiul dat. Autorul Mariei Magdalena creează un nou tip compozițional, distanțat de tradițiile și canoanele constituite deja. Cele trei figuri (Sf. Haralambie, Maria și Maica Domnului), în pofida simetriei iluzorii, sunt amplasate în spațiul compozițional întâmplător, nefiind legate unele cu altele, existând independent.

O asemenea tratare în icoana populară este cauzată și de influența artei laice. Forma și volumul siluetelor, stângace și nehotărâte, se reflectă prin modelare, prin intermediul tonurilor și nuanțelor coloristice. Caracterul naiv și compoziția originală, necunoscută în secolul al XIX-lea, naivitatea desenului și picturii subscie această operă spațiului creației populare. Particularitățile decorative și sonore ale coloritului, concepute la nivelul operei naive, fiind un criteriu elocvent al creației populare, sunt caracteristice și ciclului de icoane din Nimoreni (sec. XIX) care au înfrumusețat vechea biserică distrusă pe la mijlocul anilor 1930. *Sodom și Homora*, *Visul lui Iacob*, *Jertfirea lui Avraam* și *Ierarhul Nicolae* constituie un ciclu care a aparținut în trecut iconostasului și poartă amprenta manierei stilistice a unui singur autor. Aceste opere sunt unice în felul lor datorită mozaicului pictural al culorilor care alcătuiesc în fiecare compoziție o dizarmonie coloristică, accentul fiind pus pe contraste și nu pe armonizarea gamei. În ansamblu însă, caracterul pestriț al picturii este întregit de verdele-albăstriu al ramelor icoanelor. Aceste opere alcătuiesc aspectul unei probleme specifice a icoanei, în care tradițiile populare își găsesc soluționarea prin intermediul accentuat și predominant al culorii.

Create în aceeași epocă, dar aparținând unor zugravi diferiți, operele date dezvoltă prezența în icoana populară a două tendințe de dezvoltare. O trăsătură caracteristică este influența sporită a gravurii de carte, în egală măsură, asupra operelor iconarilor de meserie și a zugravilor populari. Mai puțin pronunțată în lucrările de la începutul secolului, ea devine predominantă spre sfârșitul veacului.

Cea de-a doua tendință este legată tot de influența gravurii, care se face simțită în desenul minuțios al detaliilor și elementelor mobilierului, în precizia cu care zugravul fixează pliurile odăjdiilor de pe personajele pictate. Gradul de imitație sesizat atinge o treaptă artistică superioară și în raport cu majoritatea icoanelor populare: ultimele opere amintite diferă puțin de lucrările zugravilor profesioniști. Ca și icoana profesionistă, cea populară fixează concomitent momentul decăderii și apusului picturii medievale.

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

Icoana populară a cunoscut aceeași evoluție și a parcurs același drum ca și cea profesionistă. Însă fără strictetea și ascetismul celei din urmă. Ea s-a distins printr-o diversitate mai mare a procedeelelor plastice, caracteristice pentru fiecare etapă sau perioadă de timp.

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

Chiar și cea mai succintă analiză a icoanei populare ne demonstrează că opera meșterilor populari reprezintă un fenomen specific cu aspecte importante ale culturii naționale. Caracterul integral al tendinței manifestată pe parcursul dezvoltării artei medievale, diversitatea interpretării și tratării motivelor care evoluează în paralel cu obiectul de cult și sub influența icoanei încadrează icoana populară din Basarabia într-o formă tradițională, prin intermediul căreia a fost întruchipat conceptul meșterului popular despre realitatea înconjurătoare, despre existența și aspirațiile sale, lărgind și aprofundând limitele domeniului dat.

Către sfârșitul secolului al XIX-lea rolul zugravului de icoane se minimalizează treptat, acesta fiind înlocuit de pictorii laici care propulsează în arta religioasă opere de factură academică. Începutul secolului al XX-lea impune creația lui P. Șillingovski, P. Piskariov, G. Filatov, V. Ivanov ș. a., noul fenomen prefigurând și o nouă etapă – a icoanelor-tablouri –, cu puține tangențe la epoca anterioară.

Unul dintre ultimii zugravi cunoscuți la granițele secolelor XIX-XX este călugărul Ioasaf de la Mănăstirea *Noul Neamț*. Născut la 1862 în satul Japca, Orhei, Ioasaf se află la mănăstire din 1887, fiind călugărit în anul 1895. Urmărind evoluția operelor acestui zugrav, putem afirma cu certitudine că monahul Ioasaf este un autodidact. Una dintre primele icoane ale acestui artist a fost depistată în satul Baccealia (Căușeni) și datează din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea. *Răstignirea* lui Ioasaf reprezintă un model tipic al icoanei populare. Figura frontală a lui Christos și ale celor două Marii, pe fundalul peisajului basarabean, nu trezește îndoieli referitor la modelul ales de artist. Următoarea lucrare – *Hristos-Viță-de-vie* (Muzeul Național de Istorie din Chișinău) –, semnată și datată de autor cu anul 1903, mai poartă în sine sinceritatea artei naive, dar tendința de a imita lucrările de tip academic devine mai pronunțată: proporțiile, amplasarea compozițională corespund parțial cerințelor iconarilor de meserie. *Maica Domnului Eleusa* (1905) a aceluiași autor (satul Zăgăicani, Criuleni) nu mai are nimic în comun cu icoanele amintite anterior. Imitația este realizată atât de profesionist încât cu greu s-ar admite că penelul aparține unui zugrav autodidact. Perfecțiunea desenului și a proporțiilor, compoziția reușită a spațiului pictat, imitația ornamentului de email – totul vorbește în favoarea unei opere caracteristice acelor timpuri și creată de un profesionist.

Secolul al XIX-lea a propus pentru iconografia ortodoxă un nou sistem de valori, urmărind renovarea esențială a spiritualității creștine. Atingerea acestui scop marchează, de fapt, și declinul general al artei medievale.

#### Bibliografie

1. Victor Mașek. *Arta naivă*, București, 1989.
2. Kir Rodnin. *Arta medievală din Moldova*, Chișinău, 1990.
3. Ада Зевина, Кир Роднин. *Изобразительное искусство Молдавии*, Chișinău, 1965.
4. Лихачева Л. *Искусство Византии IV- XV веков*, Ленинград, 1986.