

EMIL DRAGNEV

PRIMUL CICLU CUNOSCUT AL ARHANGHELULUI MIHAIL DIN PICTURA MURALĂ A MOLDOVEI MEDIEVALE

Cercetările anterioare au identificat prezența ciclului Arhanghelului Mihail în programele iconografice ale următoarelor biserici pictate din Moldova medievală: Sf. Nicolae din Bălinești, biserica Adormirii Maicii Domnului a Mănăstirii Humor, biserica Bunavestire de la Mănăstirea Moldovița, gangul porții de intrare la Mănăstirea Neamț și biserica Învierii a Mănăstirii Sucevița¹. Fiind prezentate aici în ordinea cronologică, evident, cele mai timpurii sunt picturile de la Bălinești. Ținând cont de faptul că datarea picturilor de la Bălinești, în temeiul unui graffiti ce ar fi conținut anul 1494 (contrazicând, astfel, data construcției indicată în pisanie), nu mai poate fi susținută, iar pictarea acestei biserici trebuie raportată, credem, la data indicată în pisanie (deci, după 6 decembrie 1499)², putem conchide

¹ Pentru ciclul de la Neamț, v. I. D. Ștefănescu, *Le Roman de Barlaam et de Joasaph illustré en peinture*, în „Byzantion”, VII, 1932, p. 354; pentru celelalte: Sorin Ulea, *La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue*, în **RRH**, XXIII, 1984, 4, nota 13, la p. 287–288.

² Suspiciunile că data indicată nu ar corespunde realității au fost provocate de prezența în pronaosul bisericii a mormintelor copiilor ctitorului, morți, conform inscripțiilor de pe pietrele funerare, în 1494 și 1495 (Alexandru Lapedatu, *Inscripțiile bisericii din Bălinești*, în **BCMI**, IV, 1911, p. 214–215, fig. 3–5; *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958, p. 259–260), precum și a unor graffiti date 1494 și 1496 de către Orest Tafrali (*Îndrumări culturale*, București, 1926, p. 26). Inscripțiile menționate au fost supuse unei analize atente de către Ion I. Solcanu, care desființează datările propuse de către Orest Tafrali și Sorin Ulea, lucru care, deși nu elimină total datarea picturilor anterior anului 1499, cel puțin scoate graffitele respective din ecuația datării, lipsindu-le de forța unui argument: Ion I. Solcanu, *Représentations chorégraphiques dans la peinture murale de la Moldavie et leur place dans l’iconographie sud-est européenne (XIV^e–XV^e siècles)*, în **RESEE**, XIV/1, 1976, p. 50–51; idem, *Biserica de la Bălinești: datarea construcției și a picturii interioare*, în **AIIAI**, XIX, 1982, p. 532–534. Pentru diversitatea opiniilor privind datarea construcției bisericii de la Bălinești, v. Dumitru Nastase, *Biserica din Bălinești și pictura ei exterioară*, în **SCIA**, seria Artă plastică, XLIII, 1996, p. 4–5, inclusiv notele. În ultimul studiu citat, autorul susține că, la 1499, au fost finalizate lucrările de reamenajare în vederea pregătirii pentru execuția picturilor interioare și exterioare, lucru realizat, evident, după această dată, dar oricum ante 1511, data morții ctitorului – logofătul Ioan Tăutu (pentru argumente noi ale acestei teze, expuse de același autor, v. idem, *Pictura exterioară din Bălinești și ferecătura Tetraevanghelului de la Feleac*, în *Închinare lui Petre Ș. Năsturel la 80 de ani*, Brăila, 2003, p. 473–477). Pentru datarea frescelor de la Bălinești în intervalul 1500–1511 a pledat și Corina Popa (*Bălinești*, București, 1981, p. 35–37). Într-un studiu mai recent, Constanța Costea consideră că trăsăturile stilistice ale picturilor de la Bălinești le apropie mai mult de prima dată a intervalului circumscris, deci, cca. 1500 (*Referințe livrești în pictura murală moldovenească de la sfârșitul secolului XV*, în **AIIIX**, XXIX, 1992, p. 278, nota 5).

că primul ciclu al Arhanghelului Mihail, cunoscut până acum, datează de la răscrucea secolelor al XV-lea – al XVI-lea, celelalte fiind dispuse cronologic pe întinsul ultimelor două treimi ale secolului al XVI-lea și, probabil, începutului celui următor³.

Restaurările din ultimii ani au scos la iveală podoaba picturilor pronaosului bisericii Sf. Cruce (Înălțarea Sfintei Cruci) din Pătrăuți, zidită, conform pisaniei, în anul 1487 și pictată, conform unui consens aproape general al cercetătorilor, la o dată apropiată de acest an. Recent, am publicat două studii care abordează acest subiect: primul, consacrat excepționalei teme, cunoscute în literatura de specialitate mai ales sub titlul formal de *Cavalcada Sfinților Militari*⁴, cel de-al doilea, dedicat programului iconografic al pronaosului bisericii de la Pătrăuți⁵. Analiza sa, exceptând registrele superioare ale zidului nordic, în mare parte complet deteriorate, a permis evidențierea câtorva cicluri: cel al hramului bisericii – cuprinzând scenele: *Arătarea Sfintei Cruci împăratului Constantin*, alias *Cavalcada Sfinților Militari* (registru doi, zidul vestic), *Interogarea iudeilor de către împărăteasa Elena*, *Căutarea Sfintei Cruci* (registru întâi, zidul estic), *Aflarea Sfintei Cruci*, *Adeverirea Cinstitei Cruci* (registru doi, zidul estic), la care ar putea fi adăugată și icoana hramului, *Înălțarea Sfintei Cruci*, care, credem, fusese plasată în nișa de pe zidul estic, deasupra intrării în naos –, ciclul dedicat Sfântului Ioan Botezătorul – din care cunoaștem astăzi două teme: *Ospățul lui Irod* și *Tăierea Capului Sfântului Ioan Botezătorul* (registru întâi, zidul sudic) –, un al treilea ciclu – constituit din trei teme cu conotații euharistice: *Ospățul lui Avraam*, *Sacrificiul lui Avraam* (registru doi, zidul sudic) și *Nunta din Cana Galileii* (registru întâi, zidul vestic) –, cicluri la care adăugăm și pictura din calotă, cu *Pantocratorul*, înconjurat de doisprezece profeți, reprezentările sfinților din registru inferior, dintre care am remarca prezența Sfinților Ierarhi pe zidul estic, *Judecata de Apoi* de pe fațada vestică și reprezentarea Sfinților Împărați din timpanul portalului.

³ Nu este cazul să insistăm asupra problemei datării picturilor de la Sucevița, ea constituind subiectul unor discuții în această privință, în cadrul cărora s-a optat pentru anii 1596, 1601 și 1606. Pentru toată gama de opinii, v. cea mai recentă publicație a lui Sorin Ullea, *Datarea ansamblului de pictură de la Sucevița*, Botoșani, 2006, în care autorul insistă asupra anului 1601, venind cu noi argumente în sprijinul opiniei expuse într-un studiu cu același titlu publicat în *Omagiu lui George Oprescu*, București, 1961, p. 561–565. Menționăm, însă, și faptul că, la Simpozionul Internațional „Jeremia Movilă. Domnul. Familia. Epoca”, Mănăstirea Sucevița, 30 aprilie – 3 mai 2006, au fost expuse noi argumente în favoarea datării mai timpurii, lucru ce va putea fi analizat după apariția volumului respectiv.

⁴ Emil Dragnev, *Enigma Pătrăuților. O versiune de interpretare*, în Demir Dragnev, Emil Dragnev, Igor Cașu, Virgil Pâslariuc, Ștefan cel Mare în contextul epocii sale și al posterității, Chișinău, 2004, p. 63–78, și notele de la p. 152–163.

⁵ Idem, *Programul iconografic al pronaosului bisericii Sf. Cruce din Pătrăuți*, în **RIM**, 2005, 3, p. 15–26.

În același studiu, am presupus că picturile de pe zidul nordic ar fi putut întregi ciclul hramului, bunăoară cu scenele *Botezul împăratului Constantin* și *Porunca lui Constantin mamei sale, Elena*, făcând, astfel, o legătură „cronologică” între *Cavalcadă* și grupajul de scene de pe zidul estic. În urma unei recente vizite la Pătrăuți, când am avut posibilitatea de a analiza atent cele două fragmente de pictură ce se mai păstrează pe zidul nordic, deasupra reprezentărilor statuare ale sfinților, componența anunțată a ciclurilor pare să se schimbe întrucâtva. În timpul examinării fragmentelor menționate, colega noastră, Constanța Costea, a presupus că fragmentul din colțul vestic al primului registru de scene de pe zidul nordic ar putea face parte din scena *Căinței lui David*.

Cercetarea acestui fragment pare să confirme identificarea propusă. Din ceea ce se mai distinge azi, în extremitatea stângă a compoziției deteriorate, este vizibilă partea inferioară a unui personaj tronând, însă elementul esențial care orientează identificarea este aripa ce se vede în spatele tronului. O fâșie mai îngustă, care continuă spre est fragmentul din colțul vestic, conține poalele mantiei unui alt personaj, identice cu cele ale personajului tronând, și două mâini înclinate în jos, fapt ce ar însemna că personajul respectiv este prezentat într-o atitudine de închinare, mai observându-se și poalele veșmintelor unui al treilea personaj. Întregind elementele lipsă, putem presupune că, în partea stângă a scenei, este reprezentat regele David tronând, la spatele lui aflându-se Arhanghelul Mihail, cu sabia scoasă din teacă, gata să-l pedepsească pe regele căzut în păcat, sau poate invers, ascunzând sabia în semnul grațierii sale. Cea de-a doua secvență a acestei compoziții conține o a doua reprezentare a regelui David, de această dată închinat în fața lui Nathan. La caracteristicile iconografice ale scenei, restabilite în baza fragmentului conservat, vom reveni ceva mai jos, după examinarea celui de-al doilea fragment, plasat în extremitatea estică a zidului nordic.

Aici, se face destul de vizibilă o construcție în două planuri, ambele fiind străbătute de câte o deschizătură vertical-dreptunghiulară, încununată în arc semicircular, din care izvorăsc limbi de foc. În fața celei din dreapta, se află un personaj înclinat în sens opus, lăsând impresia unei reacții la puterea focului și având ambele mâini îndreptate înspre el. Acest fragment sugerează scena *Celor trei tineri în cuptorul în flăcări*, deasupra cărora își desface salvator aripile Arhanghelul Mihail.

Astfel reconstituite, prin deschiderea unei noi optici asupra scenelor deja cunoscute sau atribuite anterior, aceste două scene indică prezența unui ciclu neidentificat până acum în pronaosul bisericii de la Pătrăuți. Anume, din această perspectivă, recent conturată, toate scenele din primul registru situat deasupra teoriei sfinților, ce se desfășoară pe perimetrul zidurilor sudic, vestic și nordic, se integrează unui singur ciclu, cel al arhistrategului oștilor cerești – Arhanghelul Mihail. Ținând cont de rectificarea adusă prin identificarea celor două scene, ciclul conține următoarele teme: *Ospitalitatea lui Avraam*, *Sacrificiul lui Avraam*, *Arătarea Sfintei Cruci împăratului Constantin* (să ne amintim că, și în această

scenă, figura împăratului este precedată de cea a Arhanghelului Mihail), *Căința lui David* și *Cei trei tineri în cuptorul în flăcări*. De fapt, toate aceste teme fac parte din repertoriul ciclului consacrat Arhanghelului, cunoscute după alte monumente (icoane, picturi murale etc.). Doar scena „Cavalcadei”, redimensionată aici și pusă în acord cu hramul bisericii, al cărui ciclu, după cum am menționat, apare în pandant cu ea, pe zidul estic, nu a fost identificată până acum în componența ciclurilor Arhanghelului Mihail.

Ne întrebăm dacă prezența acestui ciclu în pronaosul de la Pătrăuți poate explica și amplasarea scenei *Daniel în grota cu lei* în partea estică a glafului ferestrei nordice. Reprezentarea în acest loc a profetului Daniel este, totuși, un moment disonant în sistemul de decorație al glafurilor ferestrelor pronaosului. Să ne amintim că, în glaful ferestrei sudice, apar reprezentările a două sfinte: Sf. Paraschiva și, probabil, Sf. Anastasia, consecutivitate ce este menținută doar parțial în glaful ferestrei nordice, unde apare Sf. Marina, în fața căreia este reprezentat, surprinzător, profetul Daniel⁶. Sunt cunoscute mai multe cazuri în care scena *Daniel în grota cu lei* face parte din ciclul Arhanghelului. Aici, însă, includerea temei respective în cadrul ciclului comportă și un moment de ezitare, cauzat de absența figurii Arhanghelului. În această situație, nerenunțând la eventualitatea apartenenței acestei teme la ciclul menționat, considerăm că prezența sa ar putea avea și o altă explicație, prin tangență cu ultima scenă din ciclul de la Pătrăuți al Arhanghelului, *Cei trei tineri în cuptorul în flăcări*: în primul rând, pentru că este plasată exact sub ea, iar în al doilea rând, pentru că baza textuală a scenei respective este un pasaj din Cartea lui Daniel [3.12–28].

Ciclul de la Pătrăuți al Arhanghelului Mihail devine, astfel, cel mai vechi cunoscut în momentul actual din pictura murală a Moldovei medievale și, în general, din spațiul românesc. El este destul de rezumativ, totalizând cel puțin cinci teme (nu putem fi siguri, din cauza lipsei oricăror urme de pictură pe timpanul zidului nordic, care putea conține și alte teme din acest ciclu, precum și din cauza ezitării explicate mai sus, cu privire la posibilitatea includerii sigure în cadrul ciclului a temei *Daniel în grota cu lei*). Acest ciclu a avut o anumită circulație în arta ortodoxă din epoca bizantină, oricum mult mai intensă decât a fost apreciată în istoriografia noastră⁷.

Publicarea relativ recentă a unei monografii consacrate ciclului Arhanghelului în arta bizantină, semnată de Smiljka Gabelić, ne permite prezentarea unui repertoriu destul de complet al monumentelor ce conțin ciclul respectiv⁸. Cele mai vechi cicluri cunoscute ale Arhanghelului Mihail datează din

⁶ *Ibidem*, p. 17.

⁷ Sorin Ulea, *La peinture extérieure moldave*, nota 13, de la p. 287: „Le cycle des Faits des archanges n’apparaît que très rarement dans l’art byzantin et dans celui des pays de tradition byzantine”.

⁸ Smiljka Gabelić, *Циклус Арханђела у византијској уметности*, Belgrad, 1991, p. 36–49, pentru catalogul monumentelor, și p. 50–121, pentru repertoriul temelor.

secolul al XI-lea: trei fragmente ale crucii de argint (cca. 1057) a patriarhului Mihail Kerullarios (Dumbarton Oaks, achiziții nr. 64.13), unde apare, pe brațul stâng, *Minunea din Chones*, pe cel drept, *Apariția Arhanghelului lui Iosua Navi* și pe cel superior, *Convertirea împăratului Constantin*; capela Arhanghelului Mihail (ante 1061–1067) a catedralei Sf. Sofia din Kiev (aici, sunt identificate cinci teme: *Căderea lui Satan*, *Lupta lui Iacov cu îngerul*, *Apariția Arhanghelului lui Zaharia*, *Arhanghelul îl oprește pe Varlaam și Apariția Arhanghelului lui Iosua Navi*); porțile de bronz (1076) ale bisericii rupestre a Arhanghelului Mihail de la Monte Gargano (Italia), pe care sunt desfășurate 23 de scene ale ciclului. Din secolul al XII-lea, cităm ciclurile din biserica Schimbării la Față a Mănăstirii Spaso-Mirojsk din Pskov (ante 1156), unde ciclul este compus din opt scene; câte trei teme sunt menționate (fără siguranța că este prezentat ciclul complet) pentru bisericile Sf. Gheorghe Diasortisos (Naxos, Grecia, secolele al XI-lea – al XII-lea) și din Ruispiri (Georgia, secolele al XII-lea – al XIII-lea). Exemplele devin mai numeroase pentru secolul al XIII-lea; în primul rând, menționăm unul dintre cele mai ample cicluri (24 de scene) ale Arhanghelului Mihail, prezente pe porțile bisericii Nașterea Maicii Domnului din Suzdal (cca. 1230), nouă scene fiind identificate în biserica Arhanghelului Mihail din Ivanovo (Bulgaria, mijlocul secolului al XIII-lea), cinci în biserica Sf. Arhangheli din Prilep (Macedonia, 1270–1280), trei în biserica Sf. Gheorghe din Atena (a doua jumătate a secolului al XIII-lea), câte două în bisericile Sf. Arhangheli și Sf. Atanasie din Gheraki (Pelopones, a doua jumătate a secolului al XIII-lea) și patru în biserica Arkalohori (Iraklion/Monofatzi, Creta, sfârșitul secolului al XIII-lea).

Pentru secolul al XIV-lea – prima jumătate a secolului al XV-lea, numărul exemplilor este în continuă creștere: biserica Arhanghelului Mihail din Kuneni (Creta, începutul secolului al XIV-lea); biserica Arhanghelului Mihail din Arhanes (Creta, 1315–1316); biserica Arhanghelului Mihail din Kavalariana (Creta, 1327–1328); biserica Sf. Teodori de la Mistra (Pelopones, secolul al XIV-lea); biserica Arhanghelului Mihail din Lesnovo (Macedonia, 1346 sau 1347); biserica Maicii Domnului din Mateić (Macedonia, mijlocul secolului al XIV-lea); biserica Arhanghelului Mihail din Sarakina (Creta, mijlocul secolului al XIV-lea); biserica Arhanghelului Mihail din Kakodiki (Creta, 1387 ?); biserica Arhanghelului Mihail din Sahanoj (Köprüyani) din regiunea Trapezuntului (1390–1391, astăzi dispărută); biserica Maicii Domnului din Kophinou (Cipru, a doua jumătate a secolului al XIV-lea – prima jumătate a secolului al XV-lea); biserica Arhanghelului Mihail din Prines (Creta, 1410); icoana din catedrala Arhanghelsk a Kremlinului moscovit (cca. 1410)⁹; biserica Arhanghelului Mihail din Kamiliana (Kisamos, Grecia). Specificăm că nu în toate cazurile dispunem de cicluri complete, fapt ce, în mod evident, relativizează comparația ciclului de la Pătrăuți cu cele menționate mai sus.

⁹ Neinclusă în repertoriul prezentat de savanta sârbă, pe motivul datării sale incerte, care ar putea plasa vremea pictării icoanei și în epoca post-bizantină, exclusă din cercetarea citată.

Oricum, din datele de care dispunem, menționăm prezența temei *Ospitalității lui Avraam* în cinci cicluri (Suzdal, Ivanovo, Prilep, Mateic și scena de la Sahanoj, cu atribuție nesigură), dintre care în două cazuri (Suzdal, Mateic) această temă este precedată de *Apariția Sfintei Treimi lui Avraam*, temă care mai apare singular în alte două cicluri (Monte Gargano, Pskov). Tema *Sacrificiul lui Avraam* este cunoscută pentru ciclurile de la Monte Gargano, Pskov, Atena și Mistra, în timp ce tematica constantiniană apare o singură dată (fragmentul de cruce de la Dumbarton Oaks – scena *Convertirii lui Constantin*). *Căința lui David* apare în ciclurile de la Monte Gargano și Suzdal, unde este urmată de scena *Cei trei tineri în cuptorul în flăcări*, cunoscută și în cadrul ciclurilor de la Atena, Lesnovo și Sahanoj, în timp ce scena *Daniel în grota cu lei*, respectând, iarăși, consecutivitatea în cazurile de la Monte Gargano și Suzdal, mai apare la Prilep și Arhanes.

Astfel, redacția ciclului de la Pătrăuți conține teme bine cunoscute în arta bizantină, incluse în repertoriul faptelor Arhanghelului Mihail. Remarcăm absența celor mai „populare” scene din acest ciclu: *Minunea din Chones* și *Apariția Arhanghelului Mihail lui Iosua Navi*, care este consemnată în 20 și, respectiv, 18 cazuri ale monumentelor repertoriate. Suntem, însă, întotdeauna cu gândul la timpanul zidului nordic, care astăzi nu mai păstrează nici o urmă de pictură, lăsând teren liber unor supoziții privind întregirea ciclurilor prezente în pronaosul de la Pătrăuți.

De asemenea, în raport cu tradiția bizantină, ciclul de la Pătrăuți se individualizează și prin includerea scenei *Apariției Sfintei Cruci împăratului Constantin cel Mare*. Merită menționat faptul că tematica constantiniană este aproape absentă din ciclurile cunoscute ce aparțin epocii bizantine. Singura excepție pe care o cunoaștem sunt cele trei fragmente ale crucii de argint de la Dumbarton Oaks. După cum am menționat mai sus, pe brațul superior este reprezentată *Convertirea lui Constantin*, scenă în care papa Silvestru, ținând în mâna stângă icoana Apostolilor Petru și Pavel, îl binecuvântează pe împărat, reprezentat închinându-se. Cele trei subiecte au fost interpretate în sensul corespondenței cu principalele obiective politico-ideologice ale patriarhului Mihail Kerullarios: *Miracolul din Chones* exprimând ideea victoriei asupra ereziei romane, *Apariția Arhanghelului Mihail lui Iosua Navi* – ideea aducerii la putere de către patriarhul Mihail a lui Isaac Comnenul și, în sfârșit, *Convertirea lui Constantin* ar fi putut avea o relație directă cu ideea supremației puterii spirituale asupra celei temporale, promovată de ambițiosul patriarh¹⁰. Dacă admitem această interpretare, trebuie să recunoaștem că introducerea temei constantiniene în ciclul Arhanghelului la acest monument a avut o motivație cu totul specială, putând fi clasată în categoria excepțiilor.

¹⁰ Romilly H. Jenkins & Ernst Kitzinger, *A Cross of the Patriarch Michael Cerularius*, în *DOP*, 21, 1967, p. 235 și urm.; pentru imagini, v. fig. 1, 2, 6, 8.

În contrast cu penuria exemplelor de introducere a tematicii constantiniene în ciclul Arhanghelului Mihail, în epoca bizantină (cauzată, poate și de integritatea adesea alterată a monumentelor conservate), în perioada post-bizantină ea obține o prezență destul de curentă. Subiectele sunt destul de variate: *Constantin în marș spre Roma și Botezul lui Constantin* (Bălinești), *Îngerul arătând Bizanțul lui Constantin* (Humor), *Constantin în marș spre Roma și Constantin se pregătește să atace Bizanțul* (Moldovița)¹¹, *Viziunea lui Constantin*, *Constantin dormind în cort și Constantin călare* (Catedrala Arhanghelului Mihail, Kremlinul moscovit)¹².

Revenind la tema *Căinței lui David*, reamintim că, în epoca bizantină, ea apare destul de rar în componența ciclului Faptelor arhanghelilor, fiind prezentă doar în cele mai desfășurate cicluri – cele de pe porțile de la Monte Gargano și Suzdal (firește, afirmațiile de acest gen conțin posibilitatea unei anumite marje de eroare, ținând cont de caracterul incomplet al unor cicluri ce au supraviețuit până astăzi, nemaivorbind de eventualitatea unor cicluri dispărute cu desăvârșire). Separat, încadrată în alte contexte iconografice, această temă ne este cunoscută în aria picturii murale dintr-un număr ceva mai mare de monumente, în special din complexul artei medievale sârbești. În domeniul miniaturisticii, acest subiect este mai frecvent, fiind prezent, în special, în psaltirile ilustrate. Anume, aici îl găsim pentru prima dată, începând cu secolul al IX-lea, în renumitele codice ilustrate – *Psaltirea Hludov* (Muzeul Istoric de Stat din Moscova, cod. 129Д)¹³ și *Sacra Paralela lui Ioan Damaschinul* (*Paris. gr. 923*)¹⁴. Pentru secolele

¹¹ Sorin Ulea, *La peinture extérieure moldave*, loc. cit.

¹² Iu. N. Dmitriev, *Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (Материалы и исследования)*, în *Древнерусское искусство*, Moscova, 1964, relevul de la p. 159. Ne-am referit aici doar la câteva exemple, repertoriul monumentelor post-bizantine ce conțin ciclul Arhanghelului Mihail nefiindu-ne, în acest moment, accesibil: Smiljka Gabelić, *Византијски и поствизантијски циклуси Арханђела (XI–XVIII век). Преглед споменика*, Belgrad, 2004 (= *Студије/Филозофски факултет у Београду, Институт за историју уметности*; 11).

¹³ M. V. Šepkina, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, Moscova, 1977, il fol. 50^r, la catisma 7, psalmul 50; aici, episodul biblic este redat în trei miniaturi: în partea inferioară a paginii, este reprezentat asediul cetății și moartea lui Urie, soțul Bat-Șebei, pe marginea dreaptă – David tronând, la spatele lui – Bat-Șeba, iar în față – profetul Nathan, muștrându-l. Pe marginea stângă, apare doar o singură figură, cea a lui David, prosternat în semn de pocăință. Subiectele muștrării și pocăinței sunt, deci, de la început divizate; în plus, tema este completată cu elemente anecdotice suplimentare. Miniatura în care este ilustrat subiectul muștrării se referă la cuvintele introductive ale Ps. 50 (51) („Un psalm al lui David, făcut când a venit la el proorocul Nathan, după ce intrase David la Bat-Șeba”), cea a pocăinței se referă la conținutul general al acestui psalm, în timp ce imaginea cu asediul reflectă păcatul de moarte, exprimat în versetul 14: „Dumnezeule, Dumnezeule mântuirii mele ! Izbăvește-mă de vina sângelui vărsat.” În acest mini-ciclu, nu apare nici o referință la Arhanghelul Mihail, ea lipsind și din textul psalmului.

¹⁴ K. Weitzmann, *The Miniatures of The Sacra Paralela. Parisinus Graecus 923*, Princeton, 1979 (*Studies in Manuscript Illumination*, 8), p. 84, pl. XXXV, fig. 132, este reprezentat doar subiectul muștrării (fol. 231^v).

al X-lea – al XIII-lea, exemplele din domeniul codicelor ilustrate sunt multiple¹⁵. O redacție apropiată celei din complexul porților de la Suzdal (motivul evidențierii acestei redacții îl vom expune mai jos) se găsește într-un manuscris athonit de la Dumbarton Oaks (cod. 3, sfârșitul secolului al XI-lea)¹⁶.

În arta monumentală, cele mai timpurii exemple ale temei respective ne-au parvenit de la începutul secolului al XIII-lea. Scena *Căinței lui David* apare în pridvorul alăturat zidului sudic al naosului bisericii Maicii Domnului a Mănăstirii Studenica (1209, cu retușuri din 1598)¹⁷. În nișa corului de pe zidul sudic al naosului bisericii din Mileševo (cca. 1234), pe latura vestică, se mai păstrează un fragment al scenei, din câte se mai poate vedea, ilustrând episodul muștrării¹⁸. În context euharistic, scena este reprezentată în primul registru al zidului sudic al diaconiconului (la vest de intrare) bisericii Sfinților Apostoli din Peć (cca. 1260). Foarte deteriorată, lasă să se întrevadă totuși destul de distinct cele două secvențe ale temei: muștrarea și căința¹⁹.

Într-o redacție deosebită, în care accentul se pune pe secvența căinței, cu apariția unor noi personaje (a spătarului din spatele tronului și a personificării în chip angelic alături de David), scena cercetată apare la două monumente din Ohrida. La etajul nartexului catedralei Sf. Sofia, pictat către mijlocul secolului al XIV-lea, în timpanul zidului sudic, scena *Căinței lui David* este zugrăvită în contextul reprezentării sinoadelor ecumenice. Svetozar Radojčić, interpretând figura înaripată plasată între David prosternat și tronul rămas pustiu, făcând un gest la adresa Arhanghelului, ce stă de cealaltă parte a tronului, gest ce pare să-l determine să ascundă sabia în teacă, o percepe ca personificare a Înțelepciunii, legând contextual reprezentările sinoadelor, conduse de Înțelepciunea Divină, și tema *Căinței lui David*²⁰. Într-o redacție similară, ce trădează probabil o inspirație nemijlocită, această scenă apare și pe fațada sudică a bisericii Sf. Nicolae Bolnički din Ohrida (cca. 1467), însă într-un context ce poate ascunde mai mult o conotație politică²¹.

¹⁵ Smiljka Gabelić, *Циклус Арханђела*, p. 85 și nota 115.

¹⁶ Anthony Cutler, *The Aristocratic Psalter in Byzantium*, Paris, 1984, p. 92–93, fig. 323, apud Smiljka Gabelić, *Циклус Арханђела*, p. 85–86 și nota 116.

¹⁷ Janko Radovanović, *Иконографија фресака протезиса цркве Св. Апостола у Пећу*, în *Зборник за ликовне уметности (Матице српске)*, 4, Novi Sad, 1969, reeditat în culegerea sa de studii, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Belgrad, 1988, p. 12.

¹⁸ Svetozar Radojčić, *Милешева*, Belgrad, 1963, releveul de la p. 76, nr. 4.

¹⁹ Janko Radovanović, *Иконографија фресака протезиса цркве Св. Апостола у Пећу*, p. 11–13, releveul 2, de la p. 15, fig. 5.

²⁰ Svetozar Radojčić, *Фреска Покајања Давидовог у охридској Св. Софији*, în „Старинар”, IX–X, 1959, p. 133–136; Svetan Grozdanov, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Belgrad, 1980, p. 75 și releveul 14, de la p. 69.

²¹ Gojko Subotić, *Охридска сликарска школа XV века*, Belgrad, 1980, p. 107, fig. 82 și releveul 83, de la p. 108. Această scenă se suprapune peste reprezentarea lui Ștefan Dușan și a crăieșei Elena, care, în viziunea bizantină (ce avea să supraviețuiască prin continuitatea

În afara ciclului Arhanghelului, scena *Căinței lui David* mai este cunoscută și în spațiul românesc, firesc, deja, ca și ultimul monument citat de la Ohrida, în epoca post-bizantină. Astfel, în Moldova, tema a fost reprezentată pe zidul nordic, între cele două ferestre ale pronaosului bisericii Sf. Gheorghe din Hârlău, la o dimensiune remarcabilă și, de asemenea, în pronaos, de această dată în timpanul zidului estic al pronaosului bisericii Pogorârii Sfântului Duh a Mănăstirii Dobrovăț²². În Țara Românească, scena este figurată pe peretele de nord, în extremitatea estică a pronaosului bisericii Maicii Domnului din Stănești-Vâlcea (1536). Aici, scena *Căinței lui David* întregește al treilea registru, compus din ilustrațiile ultimelor strofe ale *Imnului Acatist*²³.

La Hârlău, scena exprimă mai accentuat, la fel ca și cele din bisericile din Ohrida, momentul căinței. Cu excepția spătarului, sunt prezente toate personajele pe care le-am menționat când ne-am referit la monumentele citate: David prosternat, Nathan, Arhanghelul și personificarea în chip angelic. Aici însă, dispoziția lor în spațiu este substanțial schimbată. Scena este simțitor dinamizată, fiind accentuată interacțiunea figurilor. Figura personificării este plasată, de această dată, între Arhanghelul ce ridică amenințător spada (în ambele cazuri de la Ohrida, el își ascunde arma în teacă) și David prosternat, de parcă i-ar despărți în mod fizic. La Dobrovăț, scena pare să aibă același sens ca și la Hârlău, fiind foarte vizibil tronul pustiu. Starea de conservare a acestei scene nu ne permite să vedem clar

Arhiepiscopiei de Ohrida), săvârșise păcatul uzurpării demnității imperiale, precum și a rangului patriarhal pentru capul bisericii din țara sa. Astfel, în contrast, scena este văzută și ca o manifestare a supunerii puterii temporale față de cea spirituală.

²² Sorin Ulea, *La peinture extérieure moldave*, p. 288–291, fig. 1, 2. Datarea picturilor de la Dobrovăț conține un element de certitudine din datele tabloului votiv, confruntate cu vâleatul incomplet prezent în acest tablou (703... , lipsind cifra unităților), lucruri stabilite cu destulă siguranță de către Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț*, în **SCIA**, seria Arte plastice, 1961, nr. 2, p. 483–485, deși, într-un studiu consacrat programului iconografic al pronaosului Dobrovățului, Constanța Costea anunță anumite repere de prudență în plus privind fixarea strictă a datei. Din analiza mai detaliată a circumstanțelor căsătoriei lui Petru Rareș, cercetătoarea conchide că termenul datării ar putea fi puțin extins – 1529–1530 –, indicând, de asemenea, că prezența singulară a domnului (Petru Rareș) nu constituie un reper absolut sigur pentru această datare: *Nartexul Dobrovățului. „Dosar arheologic”*, în **RMI**, LX, 1991, 1, p. 10, nota 1. În ceea ce privește datarea picturilor de la Hârlău, reperele sigure lipsesc deocamdată, iar demonstrația propusă în favoarea anului 1530 (Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareș – și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în **SCIA**, VI, 1959, 1, p. 69; idem, *Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare. Culegere de studii*, București, 1964, p. 421, 422, 447; idem, *La peinture extérieure moldave*, p. 285–311), trebuie să recunoaștem, nu poate exclude și posibilitatea datării în vremea domniei ctitorului acestui locaș, Ștefan cel Mare, poate la o dată destul de apropiată de anul edificării (1492).

²³ Carmen Laura Dumitrescu, *O reconsiderare a picturii bisericii din Stănești-Vâlcea*, în *Pagini de veche artă românească*, II, București, 1972, p. 245–246, fig. 73 și releveul 48a, de la p. 237; eadem, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978, pl. 8, de la p. 27.

dispoziția personajelor principale, episodul cuprinzând, în acest caz, și un număr de personaje secundare, care flanchează extremitățile compoziției. O dispoziție similară celei de la Hârlău o întâlnim în scena de la Stănești-Vâlcea, numai că sensul desfășurării acțiunii este invers (de la stânga spre dreapta) și dinamismul figurilor este evident scăzut.

În cadrul ciclului Arhanghelului, scena *Căinței lui David* apare, de asemenea, în redacții diferite. Cel mai vechi exemplu cunoscut al includerii temei respective în cadrul ciclului – porțile de bronz de la Monte Gargano – ne oferă o schemă iconografică destul de simplă, evocând, de fapt, doar momentul muștrării: David este reprezentat tronând, în fața sa apare Nathan, în spatele căruia este figurat Arhanghelul cu spada ridicată deasupra umărului drept²⁴. Cel de-al doilea, de pe porțile de la Suzdal, prezintă o altă redacție a subiectului, aici fiind figurate ambele secvențe: atât muștrarea cât și căința. Arhanghelul este înfățișat la spatele lui David tronând, cu lancea ridicată în mâna dreaptă. Urmează o a doua reprezentare a lui David, de această dată prosternat în fața lui Nathan²⁵.

Exemplele moldovenești încadrate în ciclul Arhanghelului sunt, la fel ca și cele prezentate separat, în alte contexte iconografice, atașate mai mult de principiul evidențierii căinței, precum le-am întâlnit în exemplele de la Ohrida, depășind structura narativă a imaginii, de desfășurare a secvențelor pe etape, în favoarea unei sinteze, care concentrează ambele acțiuni: muștrarea și căința. La Bălinești, scena este plasată în extremitatea nordică a zidului estic al pronaosului (registru al treilea)²⁶. Nefiind curățată încă, starea ei actuală nu permite o descriere detaliată. Nathan este figurat în fața lui David prosternat, iar Arhanghelul amenințător – în spatele tronului pustiu.

La Humor, scena de pe zidul sudic al gropniței, plasată deasupra portretului funerar al Anastasiei, soția ctitorului bisericii – logofătul Teodor Bubuiog –, prezintă o versiune substanțial modificată. Aici, David apare prosternat în fața Arhanghelului, ce ridică amenințător spada, iar Nathan, figurat în planul doi, după David, se adresează de fapt Arhanghelului și nu lui David, așa cum o face în practic toate scenele cunoscute ale *Căinței*, fiind astfel accentuată mai curând ideea iertării celui care se căiește. Figura personificării angelice lipsește, rolul său fiind preluat de Nathan.

Schema iconografică adoptată la Moldovița (aici, scena apare pe partea nordică a stâlpului sud-vestic al pridvorului deschis)²⁷ este mai apropiată tipologic

²⁴ Smiljka Gabelić, *Циклус Арханђела*, p. 84, fig. 47.

²⁵ A. N. Ovčinnikov, *Суздальские золотые врата*, Moscova, 1978, fig. 119–120.

²⁶ Pentru amplasarea scenei, v. Corina Popa, *Bălinești*, relieful de la p. 22, scena sub nr. 16 (aici, în registru, tema nu este identificată, fiind trecută ca scenă din *Vechiul Testament*). Sub același număr și de asemenea nedefinită concret, scena apare și în relieful nr. 2 din Anexa volumului Anca Vasiliu, *Monastères de Moldavie. XIV^e–XVI^e siècle. Les architectures de l'images*, Milano-Paris, 1998.

²⁷ Întreg ciclul se desfășoară aici pe suprafața stâlpilor pridvorului deschis, ocupând registru superior, pe toate laturile, cu excepția celor exterioare.

cele de la Hârlău, cu unele diferențe în amplasamentul exact al personajelor. Arhanghelul este figurat între Nathan și David, iar personificarea apare în spatele tronului, deasupra regelui prosternat.

Ciclul Arhanghelului de la Sucevița are aproximativ aceeași amplasare ca și cel de la Moldovița, iar scena *Căinței*, care apare în registrul trei al zidului sudic, în colțul sud-estic al nișei de lângă intrare, se apropie iconografic de scena de la Bălinești. În diverse redacții, dar de asemenea cu accentuarea momentului căinței, după cum am văzut în cazurile din Balcani și din Țările Române, această scenă apare în cadrul ciclului Arhanghelului în Rusia moscovită, spre finele epocii bizantine și în cea post-bizantină²⁸.

Caracteristicile iconografice ale scenei *Căinței lui David* de la Pătrăuți, în măsura în care fragmentul conservat permite să fie evidențiate, denotă apartenența concepției narative de prezentare a temei, în care se desfășoară concomitent, dar oricum distinct, două episoade: cel al muștrării lui David de către profetul Nathan și cel al căinței urmate de grațierea lui David. Reprezentarea lui David, la început tronând, avându-l în față pe Nathan, iar apoi prosternat în fața prorocului, în limitele aceleiași scene, are în complexul artei bizantine o tradiție la fel de veche ca și tratările ce evidențiază doar una dintre secvențele amintite: fie muștrarea, fie căința. Probabil că toate aceste tipuri iconografice își au originea în diversele sisteme de iluminare a cărților manuscrise, în special ale Psaltirilor, unde tema respectivă era prezentată sau printr-o suită de episoade separate, sau prin unirea lor în frize ce conțineau episoadele într-o desfășurare concomitentă, așa cum le putem vedea, de exemplu, în scena *Mustrării și căinței lui David* din celebra Psaltire Tomić²⁹. Aceeași soluție iconografică o întâlnim în cazul porților de la Suzdal, precum și al bisericii Sf. Apostoli din Peć.

Astfel, din monumentele cunoscute azi, putem conchide că redacția scenei *Căinței lui David* de la Pătrăuți n-a avut ecouri în pictura murală din Moldova medievală, fiind preferate alte redacții ale temei, ce evidențiau momentul căinței.

²⁸ Cităm penultima scenă din cadrul icoanei *Arhanghelul Mihail cu Faptele* din catedrala Arhanghelului Mihail a Kremlinului moscovit, datată cca. 1410 (V. N. Lazarev, *Московская школа иконописи*, Moscova, 1980, pl. 51), precum și icoana de la mijlocul secolului al XVI-lea din catedrala Sfintei Treimi de la Serghiev Posad, de o redacție foarte apropiată celei dintâi, oricum, cu anumite modificări, inclusiv în cadrul scenei cercetate, care ocupă aici același loc (T. V. Nikolaeva, *Древнерусская живопись Загорского Музея*, Moscova, 1977, p. 67–68, pl. 74), scena de pe zidul nordic al catedralei Arhanghelilor din Kremlinul moscovit, mijlocul secolului al XVI-lea, repictată în secolul al XVII-lea (Iu. N. Dmitriev, *Стенопись Архангельского собора Московского*, fig. de la p. 143). Din păcate, materialele păstrate nu permit identificarea scenei în catedrala Minunea Arhanghelului Mihail a Mănăstirii Ciudov din Kremlinul moscovit, monument demolat în 1929 (Iu. G. Malkov, *Стенопись собора Чуда Архангела Михаила в Хонех в Московском Кремле (опыт реконструкции)*, în *Древнерусское искусство*, Moscova, 1977, p. 368–387).

²⁹ M. V. Šepkina, *Болгарская миниатюра XIVв. Исследование псалтыри Томича*, Moscova, 1963, tab. XII (24).

Ceea ce a rămas din scena *Cei trei tineri în cuptorul în flăcări* denotă un singur element pentru tipologizare – figura unuia dintre cei ce i-au aruncat pe Șadrah, Meșah și Abed-Nago în cuptor și care au fost omorâți de puternicul foc [Dan 3.20–22]. De notat că această temă a avut o circulație mult mai intensă decât scena *Căinței lui David*, lucru care se explică și prin faptul că acest eveniment biblic nu a avut doar conotații de prefigurări Nou-Testamentare și implicații liturgice, dar a fost comemorat și în cadrul unui cult special. Astfel, repertorierea și tipologizarea scenei respective în cadrul artei bizantine și post-bizantine ar reprezenta o importantă sarcină de sine stătătoare, până acum doar parțial realizată³⁰. Aici, ne vom limita la mențiunea că, în cadrul ciclului Arhanghelului, scena respectivă poate fi întâlnită în ambele versiuni, cu (Suzdal, Sahanoj, Bălinești) sau fără reprezentarea personajelor suplimentare (Atena, Lesnovo, Humor, Moldovița).

În mod analog se prezintă situația scenei *Daniel în grota cu lei*. La Pătrăuți, avem o reprezentare tipică a acestui subiect, profetul fiind figurat strict frontal, pe fundalul unei spărturi într-o stâncă, la picioarele sale stând tupilați doi lei, câte unul de fiecare parte; în mâini strânge un rotulus, detaliu care variază sau lipsește cu totalitate în alte exemple ale scenei. La Bălinești, bunăoară (scenă nerestaurată și destul de greu lizibilă pentru detalii), Daniel se pare că ține în mâna stângă un codice deschis, în timp ce la Humor mâinile profetului sunt cu palmele deschise în fața pieptului, în gest de rugăciune (în ciclurile Arhanghelului de la Moldovița și Sucevița, această temă lipsește). Am menționat că figura îngerului nu se vede în scena de la Pătrăuți, deși este practic obligatorie pentru această temă, atunci când face parte din ciclul Arhanghelului. Figura sa poate apărea singură, ilustrând pasajul Dan 6.19–22 (de exemplu, la Humor), sau aducându-l pe Avvacum (Monte Gargano, Suzdal), în conformitate cu capitolele suplimentare la cartea lui Daniel [14.32–35].

Prezența ciclului Arhanghelului în programul iconografic al pronaosului de la Pătrăuți pare a fi motivată în primul rând de conexiunea cu hramul bisericii. Într-un studiu anterior, am încercat să justificăm același motiv pentru includerea ciclului lui Ioan Botezătorul, în baza evidențierii unei tradiții bizantine de asociere a cultelor Sfintei Cruci și a Prodromului, exemplificată și de alte monumente (icoana de la Houston și pronaosul de la Arbore)³¹.

Aceeași asociere credem că poate fi avansată și între cultul Sfintei Cruci și cel al Arhanghelului Mihail. Pe lângă tema centrală a ciclului (conform dispoziției

³⁰ Pentru geneza și evoluția temei, precum și pentru informații bibliografice, v. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/1, Paris, 1959, p. 398–401; Brigitte Ott, *Jünglinge, babylonische*, în *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, ed. E. Kirschbaum, ed. a 2-a, vol. II, Roma-Freiburg-Basel-Viena, 1994, col. 464–466.

³¹ Emil Dragnev, *Programul iconografic al pronaosului bisericii Sf. Cruce din Pătrăuți*, p. 19–20.

și amplorii elaborării sale), *Apariția Sfintei Cruci împăratului Constantin cel Mare*, care unește aceste cicluri, mai amintim și unele date din tradiția bizantină, în care joncțiunea respectivă la nivel de cult este deosebit de elocventă. Mihail Psellos, în discursul despre minunile Arhanghelului Mihail, amintește despre întoarcerea din campania victorioasă asupra perșilor a împăratului Herakleios când, în timpul unui popas, Sfânta Cruce a fost așezată în altarul unui locaș cu hramul Maicii Domnului. Prețioasa relicvă, plasată, după obicei, sub protecția îngerilor sau sfinților, este pusă sub numele lui Mihail, astfel puterea Crucii fiind dublată de puterea dumnezeiescului Arhanghel. A doua zi, soldații nu reușesc să o miște din loc, însăși biserica împreună cu Sf. Cruce fiind cuprinse de flăcări, fără a fi mistuite de ele. Herakleios construiește un sanctuar în cinstea Arhanghelului Mihail, în care depune crucea „angelonimă” (ἀγγελώνυμος)³². Un alt exemplu, pomenit către sfârșitul secolului al XII-lea de către pelerinul rus Antonie din Novgorod, descrie Crucea lui Constantin, ridicată deasupra porților împărătești în marea biserică a Arhanghelului Mihail din „Palatul de aur”³³.

O legendă destul de populară în Evul Mediu, despre cele trei cruci înălțate de Constantin cel Mare, conform celor trei apariții în ajunurile bătăliilor (Roma, Bizanț) și în timpul construcției podului peste Dunăre, numite Iisus, Hristos și Nika, a fost inclusă în secolul al XIV-lea în panegiricul *Cuvânt de laudă Sfinților Marilor Împărați, Întocmai cu Apostolii, Constantin și Elena* a patriarhului bulgar Euthimie din Târnovo. A treia cruce a fost numită „Anikitos” (Invincibilă) de către împăratul Herakleios și se înalță pe o coloană de porfir, după cum spune patriarhul, „până în zilele noastre”. Mai mulți mărturisesc că, de trei ori pe an: la 7 mai, la 14 septembrie și în a treia duminică a Postului Mare, un înger divin coboară din ceruri la mijlocul nopții, cântând „Trisaghionul” și tămâind, dându-i forța miraculoasă Cinstitei, Sfintei și Invincibilei Crucii³⁴.

³² M. Psellos, *Scripta Minora*, ed. Kurtz-Drexel, I, Milano, 1936, p. 124/22–125/11, citat după Romilly H. Jenkins & Ernst Kitzinger, *A Cross of the Patriarch Michael Cerularius*, p. 235–236; pentru expunerea pasajului, v. Ovidiu Victor Olar, *Împăratul înaripat. Cultul Arhanghelului Mihail în lumea bizantină*, București, 2004, p. 181–182.

³³ Georgi Gerov, *L'image de Constantin et Hélène avec la Croix: Étapes de formation et contenu symbolique*, în *Нису и Византија, друг научни скуп, Ниш, 3–5 јун 2003, зборник радова*, II, Niș, 2004, p. 237; tot aici sunt menționate și alte relicve păstrate în biserica Arhanghelului Mihail: trompeta cu care Iosua a făcut să cadă zidurile Ierihonului, cărja cu care Moise a făcut să se retragă apele Mării Roșii, cornul care a aparținut lui Avraam și care, după cum se considera, va servi ca instrument pentru îngerul ce va anunța începutul Parusiei ș. a.

³⁴ V. textul acestui panegiric publicat de G. Mihăilă, *Cultura și literatura română veche în context european. Studii și texte*, București, 1979, p. 319 (cap. XX.3 din textul slavon) și p. 366 (același capitol din traducerea românească din vremea lui Constantin Brâncoveanu). Pasajul apare și în fragmentele din acest panegiric, incluse în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* (v. ediția facsimilată, pregătită de G. Mihăilă și D. Zamfirescu, București, 1996, p. 228, pentru textul slavon, și p. 229 – traducerea românească). V. și: Patriarh Evtimij, *Съчинения*, Sofia, 1990, p. 138, apud Georgi Gerov, *L'image de Constantin et Hélène avec la Croix*, p. 237. Zilele amintite aici marchează trei dintre cele mai importante sărbători ale Sfintei Crucii: 7 mai – *Arătarea Sfintei Crucii* în

Este prematur, înaintea unei analize minuțioase a textelor care au circulat în epocă, a propune o interpretare a includerii ciclului Arhanghelului Mihail în cazul concret al programului iconografic de la Pătrăuți. Unele sugestii, însă, credem că sunt îngăduite. Dat fiind faptul că unele cicluri desfășurate ale Arhanghelului conțin până la 24 de scene (Suzdal), momentul selectării celor cinci-șase scene conservate la Pătrăuți putea avea anumite motive speciale, atât legate de specificul hramului, cât și de contextul anumitor semnificații care țineau de complexul de idei ce dominau societatea aulică a vremii.

Tema *Sacrificiului lui Avraam* este într-o relație destul de apropiată cu cultul Sfintei Cruci. Sunt bine cunoscute viziunile privind localizarea altarului lui Avraam în locul unde a fost înălțată crucea pe Golgota³⁵. Suița celorlalte scene ce urmează după *Apariția Sfintei Cruci împăratului Constantin* (conexiunea celor două cicluri fiind aici absolut evidentă): *Căința lui David*, *Cei trei tineri în cuptorul în flăcări*, *Daniel în grota cu lei* are tangențe liturgice cu cinstirea Sfintei Cruci în rânduiala slujbei din Duminica a treia a Postului Mare (care, după cum am menționat, este consacrată Sfintei Cruci), unde sunt prezente citațiuni cu referințe la David, iar la Catavasiu se fac apeluri la *cei trei tineri în cuptorul în flăcări* și la *Daniel în grota cu lei*³⁶.

Într-un studiu anterior, am emis ipoteza privind posibilitatea existenței unor motive personale ale ctitorului locașului de a consacra biserica de la Pătrăuți Sfintei Cruci, lucru care poate fi urmărit și în ciclul cercetat în acest studiu, în contextul relației dintre virtuțile militare ale voievodului în numele Sfintei Cruci (*Apariția Sfintei Cruci împăratului Constantin*), căință pentru păcatele sale³⁷ (*Căința lui David*) și speranța în mântuire (*Cei trei tineri și Daniel în grota*).

cerul Ierusalimului, 14 septembrie – *Înălțarea Cinstitei Cruci*; a treia Duminică a Postului Mare (cu care începe săptămâna Înjumătățirii Postului) este de asemenea consacrată Sfintei Cruci. Dumnezeu însuși nu este nominalizat aici, nefiind numit nici în majoritatea scenelor de inspirație biblică, asociate ciclului Arhanghelului Mihail.

³⁵ V., de exemplu, relatarea privind propriul pelerinaj la Locurile Sfinte a egumenului rus Daniel (începutul secolului al XII-lea): „Și se află acolo, în apropiere, altarul lui Avraam, unde Avraam a adus jertfa lui Dumnezeu înjunghiind berbecul în locul lui Isaac. Doar Isaac a fost înălțat pe același loc, unde a fost înălțat Hristos, pentru a fi înjunghiat pentru noi, păcătoșii”: *Житие и хождение игумена Данила из Русской земли*, în *Памятники литературы Древней Руси. XII век*, Moscova, 1980, p. 38 (pentru textul original) și p. 39 (pentru traducerea în limba rusă). Gama asocierilor este mult mai bogată în tradiția creștină; de remarcat și aceea dintre lemnele pe care a fost așezat Isaac pentru a fi sacrificat și lemnul Crucii.

³⁶ V., de exemplu, *Triodul*, ediția a VIII-a, București, 1986, p. 278: „Cel ce ai izbăvit pe tineri din văpaie ai venit pe pământ luând trup, și pe Cruce pironindu-te, mântuire ne-ai dăruit nouă Hristoase, Cel singur binecuvântat, Dumnezeuul părinților și preaslăvit”, și: „În groapa leilor aruncat fiind oarecând marele între prooroci Daniel, mâinile în chipul crucii întinzându-și, nevătămat s-a păzit de a fi mâncare lor, binecuvântând pe Hristos în veci”.

³⁷ Trecând peste faptul evident că pocăința a fost și este un important și permanent deziderat al evlaviei creștine, amintim și de dimensiunile sale speciale în epocile de intensificare a trăirilor escatologice. Privind momentul pocăinței lui Ștefan cel Mare, v., de exemplu, Maria Magdalena

Prezența ciclului Arhanghelului Mihail accentuează, de asemenea, și momentele escatologice și mesianice, relevate de cercetători în iconografia Pătrăuților³⁸. În acest context, menționăm doar importanța rolului arhistrategului oștii cerești în complexul viziunilor amintite, a celui ce va anunța Judecata de Apoi. Recent, au fost expuse și unele supoziții privind posibila conexiune dintre hramul bisericii de la Pătrăuți (în special închinarea sa, așa cum apare ea în pisanie) și eventuala intrare în posesia ilustrului voievod a unui fragment din Cinstita Cruce³⁹. Pentru locul de amplasare a prețioasei relicve, protecția Arhanghelului Mihail pare a fi cât se poate de potrivită, ținând cont de conexiunea dintre cultul său și cel al Sfintei Cruci, asupra căruia am insistat mai sus. De asemenea, interacțiunea într-un program iconografic a tematicii constantiniene cu cea a Sfintei Cruci și a Arhanghelului Mihail este în acord și cu ideea imperială, ale cărei semne au fost evidențiate, pentru epoca lui Ștefan cel Mare, de către Dumitru Nastase⁴⁰,

Székely, Ștefan S. Gorovei, „*Semne și minuni*” pentru Ștefan voievod. *Note de mentalitate medievală în SMIM*, XVI, 1998, p. 49–64 (reeditat în volumele *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în istorie*, Sfânta Mănăstire Putna, 2003, p. 67–85, și *Altfel despre Ștefan cel Mare*, București, 2004, p. 137–156, iar pentru situația privind așteptările escatologice în Moldova lui Ștefan cel Mare, v. Maria Magdalena Székely, *Ștefan cel Mare și Sfârșitul Lumii*, în *SMIM*, XXI, 2003, p. 271–278; Liviu Pilat, *Mesianism și escatologie în imaginarul epocii lui Ștefan cel Mare*, în *SMIM*, XXII, 2004, p. 101–116, precum și unele rezerve privind amploarea acestui fenomen în societatea moldovenească în vremea respectivă și în special în mediul aulic: Alexandru Mareș, *Sfârșitul lumii (anii 7000 și 8000) în textele slavo-române și românești din secolele al XV-lea – al XVIII-lea*, în *SMIM*, XXII, 2004, p. 198. Ultimul studiu aduce contribuții importante privind problema circulației în spațiul ortodox și, în particular, românesc, a textelor cu implicații escatologice. Rezervele amintite, însă, sunt întemeiate numai atunci când este relevantă insuficiența informațiilor privind trăirile escatologice în jurul anului 7000 la curtea domnească a Moldovei, nu și în cazul când autorul argumentează lipsa sau relevanța lor scăzută, bazându-se pe faptul că, în actele de întărire din anii 1491–1492, se păstrează constant „recomandarea domnitorului adresată celui ce îi va urma în scaun după moarte de a-i respecta hotărârile adoptate”. Dar cum putea fi altfel?! Chiar de am avea date precise despre consistența așteptărilor escatologice în ambianța curții lui Ștefan cel Mare, nu cred că ne-am fi putut aștepta la o manifestare a lor atât de tranșantă în actele vremii, precum ar fi omiterea „recomandării” menționate, ca fiind inutilă în vederea inevitabilității deznodământului final al istoriei umane. Oricât de intense ar fi fost aceste trăiri, ele nu puteau fi niciodată o certitudine. Cu atât mai mult, voievodul nu-și putea asuma responsabilitatea de a fixa de fapt, în această formă, destul de evidentă totuși, data Sfârșitului Lumii, ceea ce ar fi însemnat depășirea condiției umane, o îndrăzneală ce alunecă în sacrilegiu. În privința discreției fenomenului discutat, v. observațiile lui Liviu Pilat, *Mesianism și escatologie în imaginarul epocii lui Ștefan cel Mare*, p. 107.

³⁸ Pentru interpretarea escatologică a picturii murale din epoca ștefaniană și, în particular, a cazului Pătrăuților v. Anca Vasiliu. *Monastères de Moldavie. XIV^e–XVI^e siècles. Les architectures de l’images*, p. 41 și urm. Asupra articulațiilor mesianico-escatologice insistă Liviu Pilat, *Mesianism și escatologie în imaginarul epocii lui Ștefan cel Mare*; pentru cazul Pătrăuților – p. 108–112.

³⁹ V., în această privință, studiile recente semnate de Liviu Pilat, *Cultul Sfintei Cruci în vremea lui Ștefan cel Mare*, și de Maria Magdalena Székely, *Ștefan cel Mare și cultul Sfintei Cruci*, ambele publicate în *AP*, I, 2005, 1, p. 5–15 și, respectiv, 17–34.

⁴⁰ D. Nastase. *Ideea imperială în Țările Române. Geneza și evoluția ei în raport cu vechea artă românească (secolele XIV–XVI)*, Atena, 1972, p. 6–9; idem, *Ștefan cel Mare împărat*, în *SMIM*,

mai ales dacă ținem cont de dimensiunile importante ale cultului Arhanghelului la împărații bizantini.

Am prezentat, succesiv, consonanța introducerii ciclului Arhanghelului Mihail cu interpretările privind diversele aspecte ale ctitoriei lui Ștefan cel Mare de la Pătrăuți, expuse în istoriografie cu o diversă consistență a argumentației; nu ne-am propus să le împăcăm pe toate, pentru că diferitele versiuni de interpretare nu se contrazic reciproc. Astfel, ideea imperială putea fi intensificată și, în același timp, puternic nuanțată de viziunile escatologico-mesianice (sau chiar, într-o anumită măsură, catalizată de ele), care, la rândul lor, ar fi stimulat căutarea și obținerea unei prețioase relicve (a unei porțiuni din Cinstita Cruce), indispensabilă dimensiunii imperiale⁴¹, iar episodul istoric concret (pe care în legătură cu ctitoria Pătrăuților l-am presupus a fi dramatica bătălie din 6 martie 1486 de la Șcheia, pe apa Siretului⁴²) putea fi văzut ca o expresie a confirmării menirii speciale a voievodului moldovean, condiționată și de acțiunile sale proprii, ce reclamă, pe lângă virtuțile de apărător al Creștinătății, și pe cele de evlavie creștină, implicit de purificare prin căință. Deși nici una dintre interpretările propuse nu este sprijinită de argumente decisive, credem că studiile ulterioare trebuie să continue concomitent în toate direcțiile anunțate.

1998, p. 65–102 (reeditat în volumele: *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în istorie*, p. 567–609, și *Altfel despre Ștefan cel Mare*, p. 157–201).

⁴¹ V., în această privință, referința la cazul sârbesc, unde este accentuată conexiunea dintre ideea imperială și relicva Cinstitei Cruci: Danica Popović, *Relics and Politics in the Middle Ages: The Serbian Approach*, în *Eastern Christian Relics*, ed. by A. Lidov, Moscova, 2003, p. 161–175.

⁴² Emil Dragnev, *Enigma Pătrăuților*, p. 68–69.



Scena Căința lui David



Scena Cei trei tineri în cuptorul în flăcări