

**ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR**



ART A

SERIA ARTE VIZUALE

ARTE PLASTICE

ARHITECTURĂ

**Serie nouă.
Vol. XXIV, nr. 1**

CHIȘINĂU ♦ 2015

SUMAR

♦ ARTA MEDIEVALĂ

Constantin CIOBANU (București). <i>Problema textului și a imaginii în pictura medievală ortodoxă: o abordare structural-semiotică</i>	5
Ioana-Iulia OLARU (Iași). <i>Creativitate în preistorie: ceramica de tip Cucuteni C pe teritoriul României</i>	18
Miruna HAȘEGAN (Iași). <i>Țesături artistice în spațiul românesc în secolele XV–XVIII</i>	23
Ольга ПЛАМЕНИЦКА (Киев). <i>Крепость Каменец în statu nascendi</i>	26
Mariana ȘLAPAC . <i>François Paul Sainte de Wollant, constructor de fortificații</i>	36
Liliana CONDRATICOVA . <i>Evoluția breslelor, atelierelor și a statutului bijutierilor în spațiul est- și vest-european (secolul al XVII-lea – începutul secolului al XIX-lea)</i>	46

♦ ARTA MODERNĂ

Alla CEASTINA . <i>Legislația în domeniul arhitecturii în Basarabia (a doua jumătate a secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea)</i>	55
Manole BRIHUNEȚ . <i>Biserica cu hramul Tuturor Sfinților din satul Buciumeni: aspecte istorice, arhitecturale și artistice</i>	60
Юрий ПИСЬМАК (Одесса). <i>Английские влияния в творчестве архитектора Георгия Торичелли</i>	68
Aurelia TRIFAN . <i>Arhitectura cramelor în Basarabia în secolul al XIX-lea – începutul secolului XX</i>	74

♦ ARTA CONTEMPORANĂ

Tudor STAVILĂ . <i>Boris Anisfeld – pictorul basarabean din Chicago</i>	80
Ольга УЛЕМНОВА (Казань). <i>Художественные связи Бессарабии и Казани</i>	89
Teodor HAȘEGAN (Iași). <i>Ipostaze ale portretisticii în era volumului esențial</i>	97
Ludmila TOMA . <i>Acuarela în arta plastică moldovenească (anii 1940 – începutul anilor 2000)</i>	102
Constantin SPÎNU . <i>Arta decorativă din RSS Moldovenească. Anii 1945–1950</i>	108
Natalia PROCOP . <i>Apariția artei vestimentare în Moldova</i>	117
Alexandra OSOBA . <i>Particularități estetice, tehnologice și constructive ale primelor cărți pentru copii îngrijite de Editura de Stat a Moldovei</i>	121
Viorica CAZAC . <i>Elemente caligrafice în creația lui Ilia Bogdesco</i>	130
Lucia ADASCALIȚA . <i>Tema „Vecinii” în grafica satirică a plasticianului Alexei Grabco</i>	134
Victoria ROCACIUC . <i>Aspecte ale tratării simbolului în arta graficii de carte</i>	138
Ana MARIAN . <i>Particularitățile portretului în creația Claudiei Cobizev</i>	147
Vitalie MALCOCI . <i>Structura scenografică – concept semantico-artistic al spectacolului</i>	153
Serghei SEVERIN . <i>Implantul de factură rurală din RSSM și reconfigurarea spațiului construit</i>	157

♦ RECENZII, PREZENTĂRI DE CARTE

Sidonia TEODORESCU . <i>Mari arhitecți bucureșteni: Ion D. Berindei</i> . București: Editura Vremea, 2014, 271 p. (Sidonia Teodorescu)	162
---	-----

♦ VIAȚA ARTISTICĂ

Ștefan POPA. <i>Primele manifestări ale designului interior în Moldova</i>	164
Ana SIMAC. <i>Arta textilă într-un dialog între generații: de la tradiție la modernitate</i>	166
Eleonora BRIGALDA. <i>Expoziția „Salonul Profesorilor de arte vizuale”, 2015</i>	169
Constantin SPÎNU. <i>Contexte cromatice, decorative și asociative în creația plasticianului Anatol Danilișin</i>	170

♦ OMAGIERI

<i>Mariana Șlapac, membru corespondent al AȘM, doctor habilitat – la vârsta împlinirilor</i> (Constantin SPÎNU)	172
---	-----

Constantin Ion CIOBANU

Problema textului și a imaginii în pictura medievală ortodoxă

Rezumat

Problema textului și a imaginii în pictura medievală ortodoxă: o abordare structural-semiotică

Mulțimea de *coduri* întâlnită de noi în viața de zi de zi pare aproape infinită: codul alfabetic, codul Louis Braille (alfabetul pentru orbi), codul Morse, codul semnelor de circulație rutieră, codul zodiacal, codul calendaristic, diverse alte coduri cu caracter cronologic (cele 7 vârste ale omului, secolele-metale – de aur, de argint, de bronz, de fier ș. a.), codul planetar, codul genetic, codul mineralogic, codul vegetal, codul zoomorf ș. a. Programele iconografice ale bisericilor sunt și ele coduri. Aici diferite părți concrete ale suprafețelor interioare sau exterioare ale edificiului de cult (bolțile, turlile, pandantivii, calotele cupolelor, concele absidelor, arcurile de triumf, stâlpii și coloanele, ambraturile ușilor, glafurile ferestrelor etc.) se codifică în teme și subiecte iconografice (cu alte cuvinte – în tipuri iconografice). Astfel calota cupolei centrale este asociată imaginii *Pantocratorului*, tamburul cupolei – *ierarhiilor cerești* sau *profeților veterotestamentari*, pandantivele – *evangelistilor*, conca absidei altarului – *Maicii Domnului cu pruncul Iisus flancată de Arhangheli*, registrul mediu al absidei altarului – *Euharistiei*, registrul inferior al aceleiași abside – *Amnosului și ierarhilor*, proscomidia – *viziunii sfântului Petru al Alexandriei*, diaconicul – *întâmpinării Domnului*, arcul triumfal – *medalioanelor*, registrele medii ale pereților naosului – *ciclului cristologic*, registrul inferior al pereților naosului – *sfinților militari*, jumătatea sudică a peretelui de vest al naosului – *tabloului votiv*, ambratura ușii dintre naos și pronaos – *sfinților Zosima și Maria Egipteanca*, bolta ambraturii – *mâinii lui Dumnezeu*, gropnița – *Menologului*, bolta pronaosului – *Maicii Domnului de tip Blacherniotissa*, pandantivele bolții pronaosului – *melozilor*, peretele de est al exonartexului – *Judecătii de apoi* ș. a. m. d. Partea a doua a articolului este consacrată particularităților iconografice ale ilustrării *Acatistului Maicii Domnului* în picturile murale din Moldova secolului al XVI-lea, iar partea a treia – problematicii limbii slavone bisericești în calitate de *cod cultural* al Răsăritului ortodox medieval.

Cuvinte cheie: Imnul Acatist, artă ortodoxă, arta medievală românească, cod, frescă, iconografie, imagine, scriere, pictură medievală, semantică, semiotică, semn, text.

Summary

Text's and image's problems in medieval Orthodox painting: a structural-semiotic approach

The multitude of *codes* encountered in everyday life seem almost infinite: the *alphabetic code*, the *code Louis Braille* (alphabet for the blind), the *Morse code*, the *code of road signs*, the *zodiac code*, the *calendar code*, the various other *chronological codes* (the *seven ages of man*, the *metals' centuries*: gold, silver, bronze, iron and others) the *planetary code*, the *genetic code*, the *mineralogical code*, the *vegetable code*, the *zoomorphic code* and various others. *Iconographic programs* decorating the churches are also codes. Here various parts of the interior or exterior surfaces of the building (walls, domes, pendants, drums of the domes, apses, semi-domes or conchs, triumphal arches, pillars and columns, embrasures of doors, window splay etc.) are coded in iconographic themes and subjects (with other words – in the *iconographic types*). Thus, the image in central dome is reserved for the iconographic type of the *Pantokrator*, the drum of the dome – for *heavenly hierarchies* and *Old Testament prophets*, the pendants – for *evangelists*, the conch of sanctuary apse – for *Virgin Mary with Jesus, flanked by Archangels*, the middle register of sanctuary apse – for the *Eucharist*, the lower register of the same apse – for *holy hierarchs* and the *Holy Lamb on the paten*, the proskomedia – for the *Vision of St. Peter of Alexandria*, the diakonikon – for the *Presentation of the Lord*, the triumphal arch – for the *medallions with Saints*, the average registers of the nave walls – for the *Christological cycle*, the lower register of the nave walls – for *military Saints*, the southern half of the west wall of the nave – for the *votive painting* etc. The second part of this article is dedicated to the iconographic particularities of the *Akathist Hymn* in Moldovan paintings of the sixteenth century and the third part – to the problems of the Church Slavonic language as a *cultural code* of medieval Orthodox East.

Key words: Akathist Hymn, Orthodox art, Romanian medieval art, code, frescoes, iconography, image, writing, medieval painting, semantics, semiotics, sign, text.

Problema codurilor¹

În semiotică, un *cod* este un *set de convenții* utilizate pentru a comunica sensul mesajului². Cu alte cuvinte, *codul* poate fi definit ca: a) *un mod de structurare sau un set de reguli de combinare, de îmbinare sau de ordonare a semnelor (simbolurilor)*; b) *o ocazională concordanță (corespondere) univocă a fiecărui semn (simbol) unui singur semnificat*. Codul reprezintă un sistem de semnificare specific unui grup social sau unei culturi și presupune, în egală măsură, un sistem de norme în baza căruia respectivele semne se combină. El se deosebește de *mesaj* după cum, în termeni saussurieni, *limba* se deosebește de *vorbire*. Noțiunea de *cod* este apropiată de noțiunea de *limbă*, privită ca o modalitate de organizare a *exprimării* – verbale sau scrise – după anumite reguli. Ferdinand de Saussure chiar accentua identitatea acestor două noțiuni. Cercetătorii moderni preferă, totuși, să nu identifice noțiunea de *cod* cu noțiunea de *limbă*. Ei motivează acest lucru prin faptul că *codul* este mai funcțional și se poate referi și la sistemele de comunicare nonverbale (de la *notația muzicală* la diversele sisteme de *semne iconice* etc.).

Mulțimea de coduri întâlnită de noi în viața de zi de zi pare aproape infinită: codul alfabetic, codul Louis Braille (alfabetul pentru orbi), codul Morse, codul semnelor de circulație rutieră, codul zodiacal, codul calendaristic, diverse alte coduri cu caracter cronologic (cele șapte vârste ale omului, secolele-metale – de aur, de argint, de bronz de fier ș.a.), codul planetar, codul genetic, codul mineralogic, codul vegetal, codul zoomorf ș.a.

Unul din cele mai cunoscute coduri de identificare a profeților veterotestamentari îl prezintă atributele lor simbolico-vizionare din iconografia marială: *scara* pentru Iacob, *rugul* pentru Moise, *toiagul* pentru Aaron, *lâna* pentru Ghedeon, *chivotul* pentru David, *patul* pentru Solomon, *cleștele* pentru Isaia, *ușa* pentru Iezechiel, *muntele* pentru Daniel, *sfeșnicul* pentru Zaharia ș.a. În absența inscripțiilor, profeții menționați pot fi identificați cu precizie după aceste atribute, lucru care s-a și produs în cadrul cercetării picturilor murale din absida altarului bisericii *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul* din satul Arbore. Evangheliștii pot fi identificați conform codurilor formate de asocierea cu simbolurile lor (îngerul – Matei, leul – Marc, taurul – Luca, vulturul – Ioan) sau cu citatele care „deschid” fiecare din cele patru evanghelii. Menologurile pictate sunt coduri calendaristice.

Ele realizează o raportare a imaginilor sfinților și sărbătorilor bisericești cu zilele anului.

Toate codurile examinate de noi până acum erau coduri bipolare. De o parte aveam mulțimea A de semnificanți (imagini, simboluri ș. a.), iar de cealaltă parte mulțimea B de semnificați. Între aceste două mulțimi se stabilea o corespondență univocă a elementelor lor constitutive. Există însă cazuri de coduri tripolare și chiar multipolare. În cazul acestor coduri, semnificatul unui nivel al decodării poate juca rolul de semnificant pentru un al nivel. Un exemplu de acest fel ni-l oferă numele celor 12 seminții (= fii) ale lui Israel, *aranjate după rânduiala în care s-au născut* eponimii lor. Astfel, în decorul hoșenului aceste nume sunt asociate celor 12 pietre prețioase descrise în *Ieșirea* (28, 17-20), în textele iudaice din *Midraș Raba* ele sunt asociate celor 12 culori ale pietrelor amintite, în unele mozaicuri din Orientul Apropiat ele sunt simbolizate de cele 12 semne ale zodiacului, care, la rândul lor, sunt firesc legate de cele 12 luni ale anului astronomic.

Programele iconografice ale bisericilor sunt și ele coduri. Aici diferite părți concrete ale suprafețelor interioare sau exterioare ale edificiului de cult (pereții, bolțile, turlele, pandantivii, calotele cupolelor, concele absidelor, arcurile de triumf, stâlpii și coloanele, ambrazurile ușilor, glafurile ferestrelor etc.) se codifică în teme și subiecte iconografice (cu alte cuvinte – în tipuri iconografice). Astfel, calota cupolei centrale este asociată imaginii Pantocratorului, tamburul cupolei – ierarhiilor cerești sau profeților veterotestamentari, pandantivele – evangheliștilor, conca absidei altarului – Maicii Domnului cu pruncul Iisus flancată de Arhangheli, registrul mediu al absidei altarului – Euharistiei, registrul inferior al aceleiași abside – Amnosului și ierarhilor, proscomidia – viziunii sfântului Petru al Alexandriei, diaconicul – întâmpinării Domnului, arcul triumfal – medalioanelor, registrele medii ale pereților naosului – ciclului cristologic, registrul inferior al pereților naosului – sfinților militari, jumătatea sudică a peretelui de vest al naosului – tabloului votiv, ambrazura ușii dintre naos și pronaos – sfinților Zosima și Maria Egipteanca, bolta ambrazurii – mâinii lui Dumnezeu, gropnița – Menologului, bolta pronaosului – Maicii Domnului de tip Blacherniotissa, pandantivele bolții pronaosului – melozilor, peretele de est al exonartexului – Judecării de apoi ș.a.m.d. În acest context, *erminiile* de tip postbizantin (de tipul *Cărții de pictură* a lui Dionisie din Furna) sau *podlinnikurile* explicative

rusești pot fi privite ca adevărate *cărți de coduri*. Un exemplu ironic și umoristic de codificare iconografică a diferitor tipuri de suporturi ale imaginii (conjugate cu diferite perioade calendaristice: zile ale săptămânii, luni și anotimpuri) ne oferă Milorad Pavić în *Dicționarul khazar*:

„ (...) Picta hrănind și îngrijind totul în jurul său cu culori, de la pervaze și oglinzi, până la stupi și dovleci, de la ducați de aur până la mânze. Pe copitele calului său îi picta pe cei patru evangheliști, Matei, Marcu, Luca și Ioan, pe unghii își picta cele zece porunci, pe cofa fântânii o va pune pe Maria Egipteanca, pe cele două obloane din ferăstrău câte o Evă, pe prima Evă (Lilit) și pe a doua (a lui Adam). Picta și pe ciolane, pe dinții săi ori ai altora, pe buzunarele întoarse pe dos, pe căciuli și tavane. Pe douăsprezece țestoase vii îi picta pe cei doisprezece apostoli, după care le dădu drumul în pădure, ca să se împrăstie care încotro. Nopțile erau blânde precum odăile, alegea una care îi plăcea, intra, așeza lampa în spatele panoului și picta o icoană în diptic. O icoană cu arhangheli Gavril și Mihail înmânându-și unul altuia, în noapte, dintr-o zi în alta, sufletul unei păcătoase, Mihail aflat într-o marți iar Gavril într-o miercuri. Pășeau pe numele acestor zile și din picioare le țâșnea sângele de la ascuțișul literelor. Picturile lui Nikon Sevast erau divine iarna, poate de la străvezimea zăpezii, în nici un caz vara, în plin soare. Atunci aflai în ele o amărăciune, ca fiind pictate în beznă, iar surâsul chipurilor se stingea lent, începând din aprilie, ca să reinvie cu prima zăpadă (...)”³.

Fiind un cod, programul iconografic **necesită timp** pentru a fi decodat. Decodarea se face prin „lectura” programului. Datorită introducerii coordonatei temporale, ansamblul de picturi murale a lăcașului capătă o dimensiune diacronică. Este depășită sincronia specifică – în general – artelor plastice și – în particular – tipului iconografic. Evident că „lectura” programelor iconografice nu este tot atât de strictă pe cât lectura unui text dintr-o carte. Nu suntem constrânși să ne mișcăm doar de la stânga la dreapta și de sus în jos. Privirea noastră poate luneca în diferite direcții, poate examina detaliile, se poate opri sau mișca în cerc etc. Cu toate acestea, dinamica „lecturii” imaginilor de sus în jos – adică de la Pantocratorul din cupolă și până la sfinții și ctitorii din registrul inferior al naosului – completată de „lectura” registrelor de la stânga spre dreapta – începând cu peretele sudic, urmându-i cel vestic și terminând cu cel nordic – constituie mișcarea corectă, așteptată de programatori și consfințită de tradiție.

În criptografie *codurile* se deosebesc de *cifruri* prin faptul că pun mai mult accent pe *sens*, decât pe *caractere*, și, de aceea, tind să înlocuiască cuvinte sau fraze întregi prin câteva litere, cifre sau alte simboluri conform unor liste de semnificații incluse într-o *carte de coduri*. De exemplu, un cod poate specifica faptul că grupul de cifre „5487” înlocuiește cuvântul „atac”⁴. Cifrurile prezintă un caz particular de coduri în care se lucrează doar la nivelul literelor, iar mascarea sensului se face prin înlocuirea, conform unui algoritm precis, a fiecăreia din literele textului mesajului cu alte litere, cifre sau simboluri. Algoritmul poate include și anularea unor litere. Unul din cifrurile cunoscute încă din Antichitate îl prezintă așa-numita *permutare a lui Caesar*. După cum scria Suetoniu, oricine voia să descifreze misivele lui Caesar și să le înțeleagă semnificația, trebuia să substituie a patra literă a alfabetului, adică D cu A, și apoi la fel cu celelalte. Pentru literele de la capătul alfabetului, dacă permutarea le ducea dincolo de Z, alfabetul o lua de la capăt.

Faimosul cod al acrostihului folosit pentru a-l numi pe Iisus Hristos⁵ în cântul al VIII-lea al *Oracolelor Sibyline* sau pentru a descoperi *ordinea alfabetică* a literelor în strofele *Imnului Acatist* este, de fapt, tot un cifru. Aici, spre deosebire de cifrul lui Caesar, nu se fac *permutări* ale literelor, ci se recurge la *anulări*. Pentru a citi acrostihul se face abstracție de (cu alte cuvinte se anulează) toate literele versului – cum este în cazul *Oracolelor* – sau ale strofei – cum este în cazul *Acatistului* – cu excepția primei. Mascarea mesajului se datorează în acest caz redundanței explicite și semnificației „de suprafață” a textului versificat (din care pentru lectura acrostihului au importanță doar inițialele versului sau ale strofei). Lectura de la stânga la dreapta a textului se transformă, de fapt, într-o lectură *pe verticală* a caracterelor inițiale. Prezența *coeziunii* și *coerenței* sunt factori decisivi în stabilirea caracterului de *text* al succesiunii de litere ce formează acrostihul. Or, **coeziunea** semnelor (caracterelor textului!) este asigurată – în cazul nostru – de această lectură ordonată *pe verticală*, iar **coerența** mesajului rezultă din inteligibilitatea lui. Lectura pe verticală este cea mai frecventă metodă de lectură a acrostihurilor. Dar există și alte modalități de compunere și de decriptare a acestor texte (metoda citirii pe verticală doar a inițialelor versurilor pare sau impare, metoda salturilor ordonate ș. a.). În ceea ce privește conținutul mesajelor acrostihurilor ele, evident, nu se reduc doar

la înșirarea *alfabetului* sau la indicarea unor nume. Astfel, bizantinii reușeau să compună versuri în acrostih, folosind, de exemplu, metoda „punerii în rând în metru iambic” ș.a.

Semnificația și metodele de alcătuire a acrostihurilor erau foarte bine cunoscute nu numai în cultura antică sau timpurie bizantină, ci și în cea slavonă din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Astfel, cărturarul Maxim Grecul – în *Scrisoarea către un prieten, conținând lămuririle a trei greșeli întâlnite în cărți de către cititorii lor râvnitori*⁶ – explică adresatului său rus metoda de compunere a acrostihurilor alfabetice și iambice, folosită de greci în *canoane*; tot el dezvăluie și obiceiul melozilor bizantini de a-și semna operele printr-un acrostih format de versurile ultimelor strofe ale cântărilor compuse de ei:

Vrei să înveți ce importanță au literele scrise înaintea unor *canoane*. Să știi, așadar, că unii autori ai canoanelor, ferindu-se de aceia care, datorită patimii slavei deșarte, își însușesc lucrările altora și se laudă cu ele, ca și cum ar fi ale lor și, dorind să-i izbăvească de o asemenea lăudăroșenie și slavă deșartă, iar pentru ei să-și păstreze binecuvântarea și fericirea celor care măresc lucrările lor duhovnicești, au alcătuit așa numitul în grecește „acrostih” dublu, ceea ce în rusește înseamnă: краестроchie sau краеграніе. Și unul este alcătuit de ei după alfabet, iar celălalt este pus în rând în metru iambic, care fie arată sensul întregului canon, fie conține lauda către sfântul preamărit. Acrostihuri se numesc literele de la începutul fiecărui vers în toate cântările canonului. Astfel, primul vers al canonului Buneivestiri, începe cu litera A: „Αδεται σοι Δεσποινα” 1) în rusește: „Да поетъ Ти, Владычице” („Să-ți cânte, Stăpână”); al doilea vers începe cu litera B: „Βοω σοι γηθομενος” 2) în rusește: „Вопію Ти, радуясь” („Ție Ți cânt, bucură-Te”); al treilea vers începe cu litera G: „Γνωσθίτω μοι” 3) în rusește: „Да будетъ ми разумно” („Să-mi fie cunoscut”); al patrulea vers începe cu litera D: „Δολίως με” 4) în rusește: „Лестію меня” („Mă fericesc”); celelalte versuri încep, de asemenea, cu celelalte litere ale alfabetului inclusiv până la cântarea a 7-a. Cântarea a opta conține în cinci versuri tot alfabetul și fiecare vers are la începutul fiecărui cuvânt al său literele alfabetului la rând, până la ultima literă (Ω - Omega), iar cântarea a noua conține sub altă formă tot alfabetul în șase versuri și alfabetul începe cu ultima literă Ω și se termină cu litera A, care este începutul întregului alfabet. Această ordine a literelor de început se numește la noi acrostih, iar la voi se numește краестроchie, началограніе sau краеграніе. O altă formă a

acrostihului, alcătuit din rânduri scrise în metru iambic, constă în următorul lucru: mai întâi *autorul canonului alcătuiește armonios acrostihul în metru iambic*, iar apoi începe să compună versurile canonului, fiecare vers începând cu acea literă care urmează la rând în acrostih. Astfel, acrostihul *canonului acatistului* în grecește este următorul: „Χαράς δοχείον, σοί πρόπει χαίρειν μόνη” 5) iar în rusește aceasta înseamnă: „Радости пріятелище Тебе подобает радоватися единой” („Ceea ce bucurie ai primit, căci numai Ție Ți se cuvine să Te bucuri”). (...) Astfel, literele de la începutul versurilor întregului canon, fiind adunate între ele, alcătuiesc versul iambic al acrostihului. Acest acrostih, Fericitul Iosif (Melodul) îl așează pretutindeni în ultima cântare a canoanelor sale, arătându-ne cu ajutorul lui cinstitul său nume: primul vers al cântării a 9-a a canonului acatistului la noi, la greci, începe cu litera I, care în grecește se numește „iot”; al doilea vers, începe cu litera Ω, „omega”; al treilea vers începe cu litera Σ „sigma”; al patrulea cu litera Η, care la noi se numește „ita”; al cincilea cu litera Φ „fi”. Aceste cinci litere, adunate între ele, alcătuiesc numele autorului canonului: „Iosif”.

Stabilirea, folosirea și descifrarea codurilor trebuie să urmeze principiului ierarhic și principiului eficienței economice. Roman Iakobson a introdus chiar noțiunea de *sub-cod* pentru a descrie sistemele cu mai multe coduri, dintre care unul domină iar altele se află în raporturi de strictă ierarhie. Uneori identificarea *sub-codului* de lecturare corectă a imaginii în cadrul unui cod de lectură mai vast este o condiție absolut indispensabilă pentru înțelegerea mesajului programului iconografic. Un exemplu instructiv în acest sens ni-l oferă istoria cercetării picturilor de la biserica *Tuturor Sfinților* din Părhăuți. Imaginile din registrul superior al peretelui absidei altarului acestei biserici joacă un rol important în economia programului iconografic, dar, fiind înnegrite de fum, se citesc cu dificultate. I. D. Ștefănescu nu a identificat a treia scenă din cadrul registrului și a confundat imaginea *Vindecării celui cu mâna uscată* cu imaginea *Învierii lui Lazăr*⁷. N. Grigoraș⁸ a repetat cele scrise de I. D. Ștefănescu, iar Bogdana Irimia⁹ a văzut în acest registru scenele *Vindecarea păcătoasei*(?), *Învierea fiului văduvei* (?), *Învierea lui Lazăr*, *Iisus și samariteanca*, *Vindecarea invalidului* și *Vindecarea orbului*. Toți acești cercetători s-au mărginit, de fapt, să cerceteze scenele pictate doar în cadrul codului *ciclului cristologic*. Conform acestui cod, noi avem reprezentate la Părhăuți următoarele tipuri iconografice: *Necredința lui Toma*, *Hristos în fața miro-*

nositorilor, Vindecarea paralticului, Hristos și Samaritanca, Vindecarea orbului și Vindecarea celui cu mâna uscată. Această identificare este corectă, dar ea nu ia în considerare faptul că noi avem aici o serie de imagini legate între ele cu mult mai strâns decât o permite asocierea în cadrul destul de variatului *ciclu cristologic*. După cum demonstrează inscripțiile din scenele similare amplasate în absida altarului de la mănăstirea Probota (unde figurează inscripțiile slavone ce încep cu cuvântul *Nedelea* = rom. *Duminica*) și după cum ne sugerează icoana de hram a bisericii de la Părhăuți – icoană ce cuprinde scena *Duminica Tuturor Sfinților* – aici este vorba de cinci imagini din ciclul *Penticostarului*¹⁰ (*Duminica Tomii*, *Duminica Mironositorilor*, *Duminica slăbănogului*, *Duminica Samaritencei* și *Duminica Orbului*). Acest *ciclu al Penticostarului* este, de fapt, un fragment, un *sub-ciclu* al *ciclului cristologic*, dar el conține și o semnificație *calendristico-eortologică* proprie, care-l individualizează. Numai *Vindecarea celui cu mâna uscată* – a cărei prezență se datorează aici tot influenței exercitate de programul iconografic de la Probota – decade din acest *ciclu*. Prin urmare imaginile amintite de la Părhăuți trebuie identificate aplicând *sub-codul* concret al *Duminicilor Penticostarului* și nu *codul* – luat în totalitatea sa – al *ciclului cristologic*. Dacă I. D. Ștefănescu sau Bogdana Irimia ar fi procedat în acest fel, ei ar fi evitat erorile de atribuire a unor subiecte (de tipul *Învierea fiului văduvei*?) care, deși țin de *ciclul cristologic*, nu fac parte din *ciclul Duminicilor Penticostarului*.

Un alt exemplu de dilemă în alegerea codurilor de citire a imaginilor ni-l oferă tipurile iconografice *Bunavestire*, *Călătoria Magilor*, *Nașterea Domnului*, *Închinarea Magilor*, *Fuga în Egipt* și *Întâmpinarea Domnului*. Ele pot face parte atât din *ciclul cristologic*, cât și din *ciclul Imnului Acatist*. Pentru raportarea corectă a acestor tipuri iconografice la unul din ciclurile menționate trebuie identificat *codul* lor de „lectură”. De obicei, această identificare decurge din amplasamentul scenelor în cadrul programului iconografic al lăcașului de cult. Există însă situații când trebuie să apelăm și la citirea inscripțiilor ce însoțesc imaginile. În cazul *ciclului Acatistului* de la Arbore, inscripțiile sunt scurte comentarii referitoare la imaginile pictate și nu citate din textul imnului. Mai mult decât atât, chiar și ordinea amplasării scenelor la Arbore diferă de ordinea obișnuită a strofelor imnului (această ordine în originalul grec al imnului urma *codul* alfabetic și forma un acrostih: fiecare din cele 24

de strofe începea cu următoarea literă a alfabetului grec). Din aceste motive, identificarea imaginilor *ciclului* de la Arbore se face nu printr-o simplă citire a inscripțiilor, ci printr-o analiză iconografică comparativă cu alte cicluri similare ale *Acatistului* (biserica din Părhăuți, mănăstirea Therapont ș. a.). În cazul *Acatistului* de la Humor o parte din ilustrațiile imnului înregistrează un decalaj de 2 strofe între imaginea reprezentată și textul însoțitor. Acest fenomen se datorează *alterării concordanței* – din diverse motive (erorile zugravilor, repictările etc.) – între codurile vizual și cel textual al aceluiași *ciclu* al *Imnului Acatist*.

Enigmele ilustrării Acatistului din pictura Moldovei medievale

De *cifra* alfabetic al *Imnului Acatist* este strâns legat simbolismul lui numerologic. Cele 24 de strofe ale imnului se succed începând fiecare cu următoarea literă a alfabetului grec. Astfel, se face o trecere în revistă a întregului alfabet grec, compus din 24 de litere. La aceasta se adaugă valoarea simbolică pe care o capătă în cadrul *Acatistului* numărul de 24 de caractere. Acest număr 24, cât și multiplii săi, egali cu 144 (=24·6) și cu 288 (=24·12), pot fi descoperiți în numărul de strofe (=24), în numărul de versuri ale fiecărei părți (=144) și în numărul total de versuri ale imnului (=288). Ermanno M. Toniolo a emis chiar o ipoteză conform căreia și numărul total de silabe ale imnului trebuie să fi fost, inițial, egal cu 3456 – un multiplu al lui 24 (=24·12·12 sau 288·12). După părerea acestui cercetător, cele 287 de silabe – cuprinse în originalul grec al fiecărei perechi de strofe (impară și pară!) a imnului – lăsa loc unui *titlu* de 12 silabe – *titlu* –, evident, diferit de cel folosit în ziua de azi. De numărul 24 și de jumătatea lui – egală cu 12 – precum și de pătratul ei – egal cu 144 – sunt legate o serie de similitudini ce înrutesc numerologia *Imnului Acatist* de numerologia simbolică a *Apocalipsei Sfântului Ioan Teologul* (cea de a doua *cifra* care, asemeni unui fir roșu, străbate întregul text al *Apocalipsei* este *cifra șapte*¹¹). Nu este exclus ca programatorii sau zugravii picturilor murale de la Arbore (posibil, chiar Dragoșin Coman și membrii echipei lui) să fi introdus și ei unele *cifruri speciale* – destinate doar inițiaților – în amplasarea ilustrațiilor la strofele *Acatistului*.

Astfel, încă la sfârșitul anilor '20 ai secolului, trecut Paul Henry a observat „bulversarea ordinii scenelor”¹² în ilustrarea părții a doua a *ciclului Aca-*

tistului Buneivestiri¹³ de pe fațada sudică a bisericii Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul (Fig. 1a). Acest fenomen părea pe atunci cu totul unic, datorat unui „capriciu inexplicabil”¹⁴ al autorilor frescelor. În favoarea acestei opinii pledau celelalte cicluri ale *Imnului Acatist* din pictura murală românească a secolului al XVI-lea, cicluri în care – cu excepția unor ne semnificative abateri, legate de structura compozițională a decorului fațadelor sau de amplasarea ferestrelor, – ordinea scenelor *Acatistului*, consacrată de alfabetul grec¹⁵, rămânea imuabilă.

Descoperirea faptului că abaterea în ordinea consacrată a ilustrațiilor la *Imnul Acatist* poate fi rezultatul unui algoritm de recombinație (voită!) a imaginilor, ne-a condus la ideea posibilității unei acțiuni deliberate a autorilor sau a programatorilor frescelor în scopul de a cripta ordinea menționată. Care era scopul acestei criptări e greu de zis. Nu este exclus ca aici să fi fost un joc prin care autorii vroiau să demonstreze inițiaților sofisticarea și rafinamentul lor în elaborarea programului iconografic. Exemple de acest fel mai există în istoria artei de sorginte bizantină. De exemplu în celebra icoană a *Laudei Maicii Domnului cu scene din Acatist* de la Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului Moscovei (Fig. 1b) ordinea ilustrațiilor imnului este bulversată într-un mod similar.

Piatra de temelie a decriptării noastre s-a bazat pe descoperirea posibilităților combinatorii, oferite de repetarea (de două ori!) a ilustrației la strofa a 16-a a *Imnului Acatist*. Această repetare este atestată în mod indubitabil în picturile murale exterioare de la Arbore. Faptul că aici, la marginea de vest a fațadei sudice, a fost de două ori ilustrată aceeași strofă a 16-a a *Acatistului* (este vorba de condacul al 9-lea: „*Toată firea îngerească...*”) este confirmat de cele două redacții iconografice existente ale strofei amintite. Astfel, redacția din registrul al treilea de la Arbore, în care îngerii înconjoară aureola cu imaginea lui Hristos, se întâlnește atât în Balcani (la Markov Manastir), cât și în vechea tradiție rusă de ilustrare a imnului – tradiție exemplificată nu doar de icoana *Laudei Maicii Domnului* din Kremlin (a cărei proveniență este neclară), ci și de frescele de la Mănăstirea Ferapont¹⁶.

Redacția din registrul al 5-lea de la aceeași biserică din Arbore, în care îngerii flanchează Tronul Hetimasiei pe care se află Crucea cu uneltele patimilor, este mai rar întâlnită în calitate de ilustrație la strofa a 16-a. Totuși, anume această redacție este atestată la Părâuți, lăcaș, în care iconografia *Imnului Acatist* se apropie – pe de o parte – de frescele de la Mănăstirea Ferapont și – pe de altă



Fig. 1a. Arbore. Biserica Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul. 1541.

Numerele din imagine indică ordinea strofelor *Imnului Acatist*.

Se observă că strofa a 16-a este ilustrată de 2 ori. Sub pisanie, deasupra portalului, se află imaginea Anapesonului, care nu face parte din *Imnul Acatist*.

parte – de cele de la Arbore. Faptul că la Părhauți *Tronul Hetimasiei flancat de îngeri* ilustrează strofa a 16-a este certificat de amplasarea imaginii în cadrul programului iconografic al bisericii: *Tronul* se află pe peretele vestic al pronaosului, în stânga lui fiind amplasată imaginea *Deisis*, ce ilustrează strofa a 15-a a *Acatistului*, iar în dreapta – imaginea *Maicii Domnului cu Pruncul înconjurată de retori*, ce ilustrează strofa a 17-a. O altă ilustrație la strofa a 16-a – de exemplu, o ilustrație care ni l-ar prezenta pe *Isus înconjurat de îngeri* – la Părhauți nu există. Or, similitudinile frapante dintre frescele respective de la Arbore și de la Părhauți nu lasă loc dubiilor referitoare la identitatea de ordin iconografic a celor două reprezentări.

Dublarea ilustrării strofei a 16-a și amplasarea „haotică” a strofelor părții a 2-a („dogmatică”) a *Acatistului* de la Arbore au trezit demult nedumerirea cercetătorilor. S-a presupus chiar necunoașterea de către zugravi a ordinii corecte a condacelor și icoaselor imnului. În realitate, succesiunea imaginilor este extrem de bine gândită. Ea este rezultatul unui algoritm care *cifrează* (transformă) ordinea consacrată (alfabetică) a strofelor părții a doua a imnului în ordinea atestată la Arbore. Acest algoritm prezintă, de fapt, *codul* de amplasare al ilustrațiilor strofelor *Acatistului* pe fațada bisericii. Descrierea acestui algoritm este următoarea: la începutul celor 24 de câmpuri ce conțin ilustrațiile la cele 24 de strofe ale Imnului se adaugă câmpul 0 destinat *Proimiului*, iar la mijlocul lor – câmpul fără număr, notat prin simbolul $\emptyset$ și destinat pisaniei bisericii (împreună cu imaginea *Anapesonului*). Obținem astfel următoarea succesiune (cifrele indică numerele câmpurilor): 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, $\emptyset$ (= câmpul destinat pisaniei și *Anapesonului*), 13, 14, 15, 16a, 16b, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24. Succesiunea menționată de câmpuri o amplasăm într-o figură dreptunghiulară cu înălțimea de 7 câmpuri, lățimea de 6 câmpuri și cu un câmp central de dimensiunea 4 x 4 câmpuri, situat în partea centrală și de jos a figurii. În primele două registre ale figurii numerația câmpurilor și ordinea lecturii de la stânga la dreapta sunt cele obișnuite: de la 1 la 12, în două rânduri, a câte șase câmpuri. Din registrul al treilea și până la sfârșit numerația câmpurilor se face conform principiului *bustrofedonului* și începe cu câmpul destinat pisaniei (și *Anapesonului*), după care urmează câmpurile cu numerele de la 13 la 24. Câmpul central este destinat *Proimionului* (strofa introductivă a Imnului *Acatist*) și capătă numărul 0. Obținem următoarea figură (Fig. 1c):

Să luăm acum în calitate de punct de reper câmpul unghiular galben de jos, din stânga – rezervat strofei a 19-a – și să ne mișcăm cu un pas de

două câmpuri (cu alte cuvinte, numai prin câmpurile galbene!) spre dreapta, în direcția opusă mișcării acelor de ceasornic. Obținem astfel o succesiune de câmpuri galbene cu numerele 19, 21, 23, 17, 14, $\emptyset$ (=Pisania + *Anapeson*), 16a. Să repetăm acum simetric aceeași procedură, începând cu câmpul unghiular alb de jos, din dreapta, – rezervat strofei a 24-a – și să ne mișcăm spre stânga, conform acelor de ceasornic. Obținem succesiunea de câmpuri albe cu numerele 24, 22, 20, 18, 15, 13, 16b. Să suprapunem acum conform principiului *bustrofedonului* (adică inversat, citită de la dreapta spre stânga) această a doua succesiune de câmpuri numerotate deasupra primei succesiuni. Obținem următorul tablou:

16b, 13, 15, 18, 20, 22, 24
19, 21, 23, 17, 14, $\emptyset$, 16a

Amplasarea în acest tablou a ilustrațiilor la strofele *Acatistului* ne conduce în mod automat la ordinea strofelor de la Arbore. Primele șase perechi verticale (16b – 19, 13 – 21, 15 – 23, 18 – 17, 20 – 14, 22 – $\emptyset$) coincid cu perechile verticale din registrele trei și patru de la Arbore, iar perechea de strofe 24 – 16a își găsește corespondența în strofele 24 și 16a situate orizontal în registrul cinci al *Acatistului* de pe fațadă. Singura nonconcordanță, legată de amplasarea la Arbore a ilustrației la strofa a 22-a înainte de ilustrația la strofa a 20-a, se

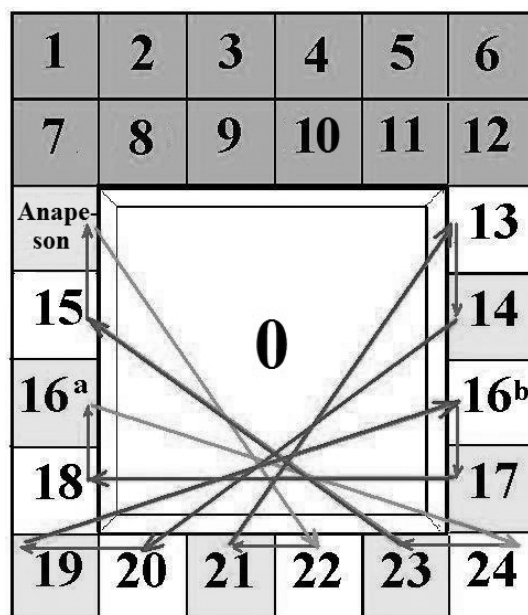


Fig. 1c. Arbore, structura de simetrie a amplasării scenelor din *Acatist*

explică prin situarea portalului bisericii (Pisania de deasupra acestui portal nu oferea spațiu pentru reprezentarea ilustrației-pereche. Din acest motiv – pentru porțiunea respectivă a zidului fațadei – s-a ales ilustrarea *Anapesonului*, care presupunea

o compoziție mai puțin înaltă, dezvoltată mai mult pe orizontală).

Pe parcursul anului 2011, subsemnatul a cercetat toate ciclurile iconografice ale *Imnului Acatist* din pictura murală medievală a Moldovei secolului al XVI-lea și a ajuns la următoarele concluzii:

a) O particularitate a iconografiei *Acatistului* de la Probota (Fig. 2) – care se va repeta la Sf. Gheorghe-Suceava (Fig. 3) și la Humor (Fig. 4) – o constituie includerea în partea dreaptă a ansamblului strofelor pictate a imaginii *De tine se bucură*. Această imagine provine din arta icoanei și nu ilustrează vreo strofă a *Acatistului*.

b) O altă particularitate comună ctitoriilor de la Probota (Fig. 2), Sf. Gheorghe-Suceava (Fig. 3), Humor (Fig. 4) și Lavrov (Ucraina de Vest) o prezintă redacția în formă de *Răstignire a lui Hristos* a ilustrației la strofa a 18-a (*Vrând să mântuiască lumea...*).

c) Specifică celor patru ctitorii este și redactarea ilustrației la strofa a 17-a (*Pre ritorii cei mult vorbitori...*) în forma adorării unei icoane a Maicii Domnului cu pruncul Iisus.

d) Redactarea abreviată a ilustrației la strofa a 20-a (*Împărate sfinte, de Ți-am aduce cântări și psalmi...*) la Probota este condiționată de micșorarea spațiului rezervat acestei ilustrații din motivul includerii pisaniei bisericii în structura decorativă a *Acatistului* zugrăvit.

e) Un detaliu iconografic foarte important îl prezintă la Probota (Fig. 2) reprezentarea ilustrației la strofa a 15-a (*Cu totul a fost între cei de jos...*) în forma de *Sf. Treime neotestamentară*. Vom regăsi aceeași redactare a ilustrației la această strofă în frescele de la Sf. Gheorghe-Suceava (Fig. 3) Humor (Fig. 4), Moldovița (Fig. 5), Sucevița (intradosul arcului triumfal).

f) O trăsătură specifică a *Acatistului* de la Humor (Fig. 4) o prezintă decalajul dintre imaginile ce ilustrează imnul și citatele slavone cu începutul textelor strofelor. Astfel, textele ce însoțesc ilustrațiile 8-13 sunt rămase în urmă *cu două strofe*. Începând cu strofa a 14-a are loc recuperarea decalajului între text și imagine. Dar această recuperare este doar parțială, de o strofă. Abia în imaginile ce ilustrează strofele 17-21 s-a produs corectarea textelor însoțitoare. O examinare atentă a corecțiilor operate inscripțiilor certifică datarea lor târzie (în raport cu perioada de realizare a frescelor de la Humor). De altfel, aceste corecții nu sunt complete. Astfel, ilustrația la strofa a 20-a (*Împărate sfinte, de Ți-am aduce cântări și psalmi...*) este însoțită de

inscripția slavonă „*Blagodati v'shotea...*” („*Vrând sa dea har...*”) care ar fi trebuit să însoțească ilustrația la strofa a 22-a a *Acatistului*. Cât privește ilustrația la amintita strofă 22, ea este însoțită de textul slavon „*V'skresenie Hristovo*” („*Învierea lui Hristos*”) – text ce nu este un citat din *Acatist*, ci doar o consemnare a tipului iconografic folosit la ilustrarea strofei.

g) O altă curiozitate a *Acatistului* de la Humor (Fig. 4) o prezintă dublarea ilustrării *Proimionului*. Prima dată *Proimionul* este ilustrat ca o *Adorare a Maicii Domnului cu pruncul Iisus* (în fresca din dreapta compoziției *De Tine se bucură*), iar a doua oară, în formă de *Asediu al Constantinopolului* (în registrul inferior al fațadei).

h) *Acatistul* pictat la Moldovița (Fig. 5) urmează, în linii generale, tradiția iconografică bizantină de ilustrare a imnului. Cu toate acestea, se observă și unele abateri. Astfel, apariția în ilustrația la strofa a 13-a (*Arătat-a făptură nouă...*) a copacului cu Sfânta Scriptură – spre care arată Hristos apostolilor – este o noutate ce va fi reiterată la Părhăuți, Arbore și Voroneț.

i) O trăsătură specifică a *Acatistului* de la Moldovița (Fig. 5) o prezintă inversarea conținutului ilustrațiilor la ultimele două strofe ale imnului. Astfel, imaginea bisericii din ilustrația la strofa 24 (*O! Maică prea lăudată...*) ar fi trebuit să aparțină ilustrației la strofa 23 (*Cântând nașterea ta, te lăudăm toți, ca pe o Biserică...*) și viceversa.

j) Redactarea iconografică a imnului de la Părhăuți se deosebește radical de redactările rareșiene atestate la Probota, la Sf. Gheorghe-Suceava și la Humor. *Acatistul* de la Părhăuți împreună cu cel de la Arbore aparțin variantei ilustrate a imnului atestate pentru prima dată în icoana bizantină (de sfârșit de secol XIV) *Lauda Maicii Domnului cu scene din Acatist* de la Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului Moscovei. Or, de această variantă a *Acatistului* țin atât celebrele fresce ale lui Dionisi de la Mănăstirea Therapont, cât și marea majoritate a icoanelor rusești de secol XVI–XVII.

k) Partea a 2-a a *Acatistului* de la Voroneț (Fig. 6) urmează pe cele de la Părhăuți și Arbore. Acest lucru devine evident dacă examinăm ilustrațiile la strofele a 13-a, a 17-a, a 18-a și a 22-a. Starea de conservare a ciclului *Acatistului voronețian* – din cauza faptului că era situat pe zidul de nord al lăcașului, supus într-o măsură mai mare intemperiei – este extrem de precară. Imaginile din registrele inferioare au dispărut completamente. Până în ziua de astăzi nu încetează polemica legată de prezența

sau absența la Voroneț a imaginii *Asediul Constantinopolului*. Din totalul de 24 de strofe ale *Acatistului*, la Voroneț au fost prezentate cu siguranță doar 23. Absența ilustrației la o strofă este legată de tăierea în grosimea zidului a ferestrei nordice a lăcașului. Gradul de conservare al picturii nu permite indicarea cu precizie a numărului strofei ilustrației-lipsă. Cu certitudine poate fi stabilit doar faptul că lacuna respectivă se referă fie la strofa a 7-a fie la strofa a 8-a a primei părți a imnului.

l) Cele mai multe surprize ni le oferă *Acatistul* de la Arbore (Fig. 1a). Aici ordinea strofelor părții a doua a imnului este totalmente bulversată. Zăgrevii de la Arbore (Dragoș Coman sau alți pictori, rămași anonimi) cunoșteau foarte bine ordinea consacrată a strofelor *Acatistului* Bunevestiri, dar, din considerente necunoscute nouă astăzi, au preferat pentru ilustrațiile strofelor părții a doua a imnului un amplasament mai sofisticat. Acest amplasament nu era deloc arbitrar. El era cunoscut atât de către programatorii frescelor, cât și de către alți inițiați. Mai mult decât atât, acest amplasament putea fi dedus matematic din amplasamentul tradițional al strofelor *Imnului Acatist* (vezi: *supra*). Între ordinea strofelor *Acatistului* de la Arbore și ordinea strofelor aceluiași imn din icoana *Lauda Maicii Domnului* de la catedrala *Adormirea Maicii Domnului* a Kremlinului Moscovei există o legătură directă. Cunoașterea ordinii strofelor (la partea a doua a imnului!) din icoana moscovită este o condiție prealabilă fără de care nu poate fi obținută ordinea strofelor *Acatistului* de la Arbore.

m) Probabil că, inițial, pe fațada sudică a bisericii *Înălțarea Domnului* a mănăstirii Sucevița puteau fi văzute toate cele 24 de ilustrații la *Imnului Acatist* (Fig. 7). Acoperișul pridvorului deschis a astupat ilustrația la strofa a 12-a (*Vrând Simeon...*) a imnului. În ceea ce privește *Acatistul* pictat pe intradosul arcului triumfal din interiorul bisericii mari de la Sucevița, aici au fost identificate 17 compoziții ce ilustrează – într-o anumită dezordine – strofele 2, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 15, 17, 24, 16, 19, 22, 13, 23, 20 ale imnului. Numărul impar de strofe se datorează faptului că imaginea *Sf. Treimi neotestamentare* ce ilustrează strofa a 15-a (*Cu totul a fost între cei de jos...*) – amplasată pe locul cheii de boltă a arcului semicircular – ocupă un spațiu dublu în raport cu spațiul oferit altor ilustrații.

Limba slavonă – cod cultural al Răsăritului ortodox medieval

Unul din cele mai importante *coduri culturale* ale Răsăritului ortodox medieval îl reprezenta limba în care era oficiat serviciul divin, erau scrise și citite cărțile, erau întocmite documentele bisericești și laice, era ținută cancelaria etc. Inițial aceasta a fost greaca veche, transformată pe parcurs în greacă bizantină. Ulterior, aceștia i s-a adăugat slavona, care, în unele țări, a reușit chiar s-o substituie. Aproape pe tot parcursul Evului Mediu țările române au folosit slavona de izvod medio-bulgar în calitate de limbă a bisericii și a cancelariilor domnești. Scrisul în limba română cu caractere chirilice apare abia în secolul al XVI-lea (celebra scrisoare a lui Neacșu¹⁷!), dar este încă extrem de ne semnificativ ca pondere și răspândire. Ce prezenta însă slavona scrisă și, parțial – în mediile cărturărești –, vorbită de către români. În istoriografia noastră, mult timp a dominat punctul de vedere al lui André Mazon, conform căruia muntenii, oltenii și moldovenii, *vorbind o limbă total deosebită de slavonă (...), au fost păstrătorii cei mai fideli ai purității textelor medio-bulgare. În timp ce cărturarii sud-slavi erau înclinați să introducă formele limbii vorbite, alterând limba în care fuseseră scrise, iar cărturarii ruși le transpuneau automat în redacția rusă a slavonei, cărturarii români, pentru care medio-bulgara era un fel de latină medievală, o limbă moartă și străină, învățată din cărți, păzeau cu sfințenie formele inițiale, ba chiar transcriau modelele defectuoase într-o curată și „academică” medio-bulgară*. Posibil că în cazul manuscriselor, această opinie să fie întemeiată. Dar numărul mare de erori și de abateri de la norme, observate în inscripțiile pictate, în mare parte cauzate de o fonetică străină urechii românului, ne face, totuși, să ne îndoim de omniprezența acestui fenomen. Această îndoială sporește exponențial atunci când conștientizăm faptul că în secolele al XV-lea și al XVI-lea cărturarii noștri aveau de a face cu o slavonă medio-bulgară destul de complicată, destul de ermetică și suficient de greu de stăpânit. Era o limbă sofisticată, rezultată în urma *reformei scrierii slave* întreprinse de către patriarhul Eftimie al Târnovei¹⁸ și de către discipolii săi. O particularitate esențială a acestei limbi o constituia imensa distanță ce o separa de idiomurile vernaculare ale slavei vorbite. Conform ideilor reprezentanților Școlii de la Târnovo, limba literară trebuia să fie o **limbă sfântă**, o limbă care să nu poată fi atinsă de

viața profană. Ea trebuia exprimată printr-o ortografie complicată, care să nu fie accesibilă oricui. Doar înțelepții aveau dreptul să o folosească¹⁹. Polemicile legate de existența limbii sfinte, limbii în care I-a vorbit Dumnezeu lui Adam, limbii îngerilor, a forțelor cerești, polemicile legate de legitimarea diferitelor scrieri și alfabete au fost, de altfel, frecvente pe tot parcursul Evului Mediu. Străvechea dilemă formulată încă de Platon în dialogul *Cratylus* („A ales oare Nomotetul cuvintele care numesc lucrurile potrivit naturii (*physis*) lor sau le-a atribuit printr-o lege sau convenție omenească?”)²⁰ este rezolvată de oamenii medievali în conformitate cu perspectiva valorii absolute, transcendente și providențiale a „cuvintelor”. Pentru medievali limba (cu *cuvintele* ei) nu poate fi doar o convenție încheiată între purtătorii muritori ai cutare sau cutare idiom. Pentru reprezentanții Școlii de la Târnovo *cuvântul* scris și *ființa* pe care acesta „o reprezintă” erau inseparabile²¹. Putem observa aici unele influențe ale *realismului* filosofic medieval în opoziție cu *nominalismul*: *universaliile* la care indică *cuvintele* constituie aici „realități” de sine stătătoare, anterioare atât intelectului uman, cât și lucrurilor individuale²².

Discipol al patriarhului Eftimie, cărturarul Konstantin Kostenetki pleca de la ideea că fiecare particularitate a *scrisului*, a *scrierii grafice*, a *exprimării* își are sensul ei²³. A înțelege o noțiune constă în a o exprima bine, iar *cunoașterea* însemna, pentru el, *reprezentarea lumii prin mijlocirea limbii*. Se știe că concepțiile Școlii de la Târnovo au fost profund influențate de gândirea isihastă. Dar isihăștii vedeau în cuvinte *ființa* fenomenelor indicate (de ele). Astfel, în cuvântul „Dumnezeu” ei îl vedeau pe *Înșuși Dumnezeu*. De aceea, în lumina concepției isihaste, *cuvântul* care ilustrează un *act* sfânt este tot atât de sfânt ca și acel *act*²⁴. Dar cât de sfinte trebuie să fi fost cuvintele în care Dumnezeu i-a vorbit lui Moise, cât de sfinte trebuie să fi fost cuvintele în care au fost exprimate profețiile vetero-testamentare sau au fost întocmite mărturiile evanghelice referitoare la Hristos? Cărturarii secolului al XIV-lea evident că își dădeau seama de prioritatea limbilor ebraică și greacă în ceea ce privește sfințenia tradiției ortodoxe. Deși în Bizanțul timpuriu au existat unele tentative de a-i atribui lui Adam limba siriacă (aramaică), – fapt atestat de Teodoret, episcopul Cirului, încă în secolul al V-lea²⁵, – totuși, a învins punctul de vedere exprimat în povestirea despre Ever din *Cronica* lui George Hamartolos. Conform acestei povestiri,

după separarea limbilor ca rezultat al pedepsei pentru încercarea de a construi turnul Babel, singurii oameni cărora Dumnezeu le-a îngăduit să păstreze vechea limbă a lui Adam au fost urmașii dreptului Ever, adică evreii²⁶. De aici bizantinii au tras concluzia ca cea mai veche și cea mai sacră limbă a omenirii trebuie să fi fost ebraica. Limba greacă era acceptată ca o limbă mai tânără, dar tot atât de sacră, întrucât în această limbă au fost scrise majoritatea textelor *Noului Testament*. Limba latină avea în arealul bizantin o importanță mai mică, dar și această limbă intra în triada limbilor consacrate. Legitimarea limbii latine era garantată de inscripția de pe crucea lui Hristos, inscripție în care, la ordinul lui Pilat, textul „Acesta este regele Iudeilor” a fost ortografiat în trei limbi (ebraică, greacă și latină). În lumina acestor idei medievale, pentru a legitima existența limbii slavone în calitate de limbă a Bisericii Ortodoxe, Konstantin Kostenetki a încercat să construiască o întreagă „teorie” a relațiilor „de rudenie” (evident, de natură sacră și nu genetică) între limbi. Limbii slavone, conform acestei „teorii”, îi revine rolul de „limbă-fică”²⁷. Cuvintele și semnele grafice ebraice sunt „tații”, iar cuvintele și semnele diacritice grecești sunt „mamele” limbii slavone²⁸. De aceea limba slavonă literară (deosebită de slavona vorbită!) trebuie să se subordoneze „părinților” ei. În practica literelor slavone ale acelei perioade, aceste idei ale lui Kostenetki și ale altor reprezentanți ai Școlii de la Târnovo au dus la separarea literaturii bisericești de restul scrierilor literare, la crearea unei limbi aristocratice și a unei literaturi extrem de sofisticate, destinate unui număr restrâns de inițiați în studiul *Cuvântului lui Dumnezeu*²⁹. Doar, după cum se știe, între o *limbă enigmatică*, incomprehensibilă majorității populației, și o *știință secretă*, presupusă a fi extrem de profundă, distanța nu este chiar atât de mare. Opțiunea între *accesibilitatea* acordată profanilor și *profunzimea* secretă acordată doar inițiaților era tranșată de cărturarii Școlii de la Târnovo în favoarea *profunzimii*, oricât de ermetică și inaccesibilă ar fi fost ea. În această ordine de idei, atât *grafemele* incomprehensibile, cât și *pseudoinscripțiile* din imaginile pictate în fresce, miniaturi sau icoane își aveau rostul lor, rost care era departe de a fi doar *decorativ*. Ele toate trimiteau la o „limbă sacră”³⁰, necunoscută profanilor, sau la un „mesaj divin”, a cărui profunzime depășea modestele capacități umane de înțelegere. *Teologia mistică* a lui Dionisie Pseudo-Areopagitul furniza suficiente argumente în favoarea unei ata-

re abordări a mesajului *scris*. Or, scopul suprem al cunoașterii teologice – *Divinitatea (=Dumnezeu)* – nu putea fi atins în obiectivul său final și absolut, întrucât *Dumnezeu*, după Pseudo-Dionisie, „nu

poate fi nici exprimat, nici înțeles”³¹. În acest context, *ilizibilul, tainicul, cripticul* demonstra gradul suprem de religiozitate, iar *criptograma decorativă* devenea simbol al rafinamentului intelectual și al inițierii spirituale.

Referințe bibliografice și note

¹ Vezi prima parte a studiului Problema textului și a imaginii în pictura medievală ortodoxă în revista *Arta* – 2014. Seria Arte vizuale. Chișinău: Garamont, 2014, p. 5-24.

² În teoria informației (Claude Shannon ș. a.), codul este definit ca o totalitate (un repertoriu sau un ansamblu) de semnale de natură arbitrară. În lucrările lui Roman Iakobson și Umberto Eco, codul, structura semiotică și sistemul de semne apar ca noțiuni-sinonime.

³ Pavić Milorad. *Dicționarul khazar*. București: Nemira, 1998, p. 87.

⁴ Definițiile și exemplele referitoare la cifruri au fost preluate de noi din cartea lui Stephen Pincock și Mark Frary, *Coduri: o istorie a comunicării secrete*. București: Enciclopedia RAO, 2007, p. 13 și p. 17.

⁵ ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΕΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ ΣΤΑΥΡΟΣ – rom. Iisus Hristos, Fiul Domnului, Mântuitorul, Crucea.

⁶ Sfântul Maxim Grecul. *Tâlcuiri și sfaturi*. Galați, 2004, p. 203-205.

⁷ Ștefănescu I. D. *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*. Paris: ed. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1938, p. 114.

⁸ Grigoraș N. Biserica Părhăuți, ctitoria marelui logofăt Gavriil Troțușan. În: *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, LII, 1976, nr. 5-6, p. 405.

⁹ Irimia B. Semnificația picturilor murale de la Părhăuți. În: *Revista Muzeelor și Monumentelor*, nr. 1. 1976, p. 62-63, textul explicativ la fig. 10 de la p. 62.

¹⁰ Care cuprinde Duminicile Penticostarului, cu alte cuvinte acele duminici care sunt situate între Învierea Domnului și Rusalii (Pogorârea Sfântului Duh în a 50-a zi).

¹¹ Cele șapte biserici care sunt în Asia (1; 4 și 11), cele șapte sfeșnice de aur (1; 12), cele șapte stele (1; 16), cele șapte făclii de foc (4; 5), cele șapte duhuri ale lui Dumnezeu (4; 5), cele șapte pecetei ale Cărții (5; 1), cele șapte coarne și șapte ochi ai Mielului înjunghiat (5; 6), cele șapte capete și șapte cununi împărătești ale balaurului (12; 3), cele șapte capete ale fiarei (13; 1 și 17; 3), cei șapte îngeri având șapte pedepse (15; 1 și 6), cele șapte cupe de aur ale mâniei lui Dumnezeu (15; 7 și 16; 1).

¹² Henry Paul. *Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akathiste dans la peinture murale*

extérieure de Bukovine. În: *Bibliothèque de l'Institut Français des Hautes-Études en Roumanie. Melanges*, 1928, p. 44.

¹³ Imnul Acatist, alcătuit din 24 de strofe și o strofă introductivă (așa-numitul Proimion), este divizat în două părți. Prima parte cuprinde strofele 1-12, conținutul cărora este legat de succesiunea istorico-liturgică a scenelor evangheliei copilăriei Domnului, celebrate în ciclul extins al Nașterii. Partea a doua cuprinde strofele 13-24, în care sunt prezentate în formă versificată principalele adevăruri dogmatice mariale mărturisite de Biserica veche. Apud.: Ermanno M. Toniolo. *Acatistul Maicii Domnului explicat. Imnul și structurile lui mistagogice*. Sibiu, 2009, p. 293. În tradiția științifică a cercetării Imnului Acatist, prima lui parte este numită parte istorică, iar partea a doua – parte dogmatică.

¹⁴ Henry Paul. *Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akathiste ...*, p. 44.

¹⁵ Prezentat în formă de acrostih alfabetic în textul grec bizantin original. Astfel, strofele imnului se succed începând fiecare cu următoarea literă a alfabetului grec, care constă din 24 de semne. Vezi: Ermanno M. Toniolo. *Op. cit.*, p. 293.

¹⁶ La Mănăstirea Therapont, imaginea lui Hristos - Emanuel, înconjurat de îngeri, este înlocuită de imaginea lui Hristos-adult, înconjurat de aceiași îngeri. Acest fapt nu modifică însă identitatea ambelor redacții iconografice ale acestei ilustrații la Imnul Acatist.

¹⁷ Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung (1521) este cel mai vechi document păstrat scris în limba română. Ea a fost descoperită în 1894 de Friedrich Stenner în Arhivele Naționale ale județului Brașov, unde se păstrează și astăzi. Documentul original pe hârtie, cu pecete aplicată pe verso, se referă la mișcările militare ale otomanilor la Dunăre și trecerea lui Mohammed-Beg prin Țara Românească.

¹⁸ Patriarhul Eftimie al Târnovei a dus o corespondență activă, inclusiv cu țările române. S-au păstrat două scrisori de răspuns, adresate de către patriarh Cuviosului Nicodim de la Tismana. În prima, eruditul ierarh răspunde la câteva întrebări dogmatice: despre sfinții îngeri, despre existența răului în lume, despre Sfânta Cruce, despre întrupare și despre suflet; din a doua scrisoare s-a păstrat numai o întrebare și un răspuns cu privire la curăția morală a celor ce vor să se preoțească. Această corespondență arată, dincolo de

exaltarea curăției morale a cinului preoțesc, temeinice cunoștințe teologice, mergând până la aprofundarea subtilităților de gândire ale unor scrieri ca, de pildă, Ier-arhia cerească a lui Pseudo-Dionisie Areopagitul, fiind primul cititor de la noi, cunoscut până acum, al acestor opere patristice.

¹⁹ Lihaciov Dmitri S. *Prerenășterea rusă: sfârșitul sec. al XIV-lea – începutul sec. al XV-lea; cultura Rusiei în vremea lui Rubliov și a lui Epifanie Preaînțeleptul*. București: Meridiane, 1975, p. 92.

²⁰ Eco Umberto. *În căutarea limbii perfecte*. Iași: Polirom, 2002, p. 16.

²¹ Lihaciov Dmitri S. *Op. cit.*, p. 87.

²² Vezi definiția noțiunii de „Realism medieval” la Lazăr Șăineanu În: *Dicționarul universal al limbii române*. Chișinău: Litera, 1998, p. 753, articolul „Realism”.

²³ Lihacev Dmitri S. *Op. cit.*, p. 87.

²⁴ Ibidem, p. 89.

²⁵ Сказания о начале славянской письменности. Москва: Наука, 1981, nota 4 la capitolul VI de la p. 185. Merită să remarcăm faptul că autorul slav anonim al „Povestirii călugărului Hrabr” (anii '90 ai secolului al IX-lea) a încercat să folosească această afirmație a lui Teodoret al Cirului în argumentarea necesității introducerii scrierii slavone. Astfel, negarea existenței primordiale a celor trei scrieri sacre (ebraica, greaca și latina) prin absența limbilor respective în perioada antediluviană ridică statutul noilor limbi și al noilor scrieri, inclusiv statutul și valoarea limbii slavone în biserică.

²⁶ Cronica lui George Hamartolos, capitolul „Despre Ever”.

²⁷ Lihacev Dmitri S. *Op. cit.*, p. 88.

²⁸ Ibidem. În cazul de față este interesant de remarcat faptul că pentru Konstantin Kostenetki chiar și literele sunt „însuflețite”: consoanele reprezintă bărbați, iar vocalele – femei. Primele domină, celelalte se subordonează. Semnele diacritice reprezintă acoperămintele pentru cap ale femeilor. De aceea nu se cuvine ca bărbații (consoanele) să poarte așa ceva deasupra lor. Femeile (vocalele) își pot descoperi capul doar acasă, în prezența soților. Astfel, există vocale care nu au semne diacritice atunci când se află lângă sau între consoane.

²⁹ Lihaciov Dmitri S. *Op. cit.*, p. 90 și p. 92.

³⁰ Conceptul existenței unei „limbi sacre”, inaccesibile muritorilor (sau accesibile numai celor aleși) este extrem de vechi. În literatura mediteraneeană el a apărut încă cu un mileniu înainte de apariția creștinismului. Astfel, în textele lui Homer descoperim antiteza între limba zeilor și limba oamenilor. De exemplu, cuvântul „sânge” în limba zeilor la Homer este desemnat prin „ιχωρ”, iar în limba oamenilor prin „αιμα”. Vezi: *Мифы народов мира. Том I, Москва: Советская энциклопедия, 1980, p. 532.*

³¹ Dionisie Pseudo-Areopagitul. *Despre numele divine. Teologia mistică*. Iași: Institutul european, 1993, p. 154.



Fig. 1b. Icoana Lauda Maicii Domnului cu scene din Acatist, Moscova, Catedrala Adormirea Maicii Domnului.

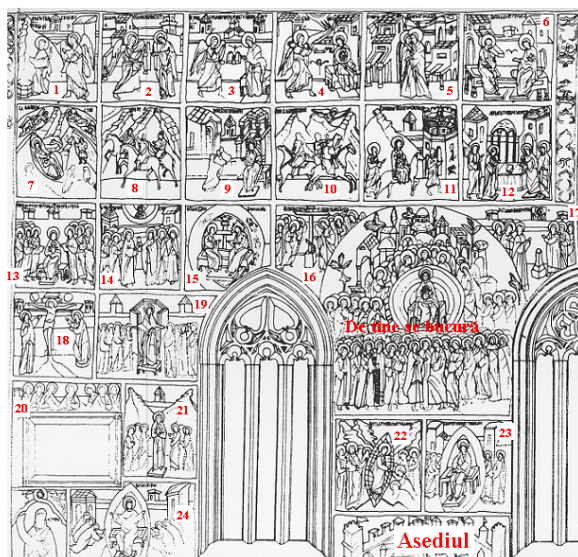


Fig. 2. Probota. Schema repartizării strofelor

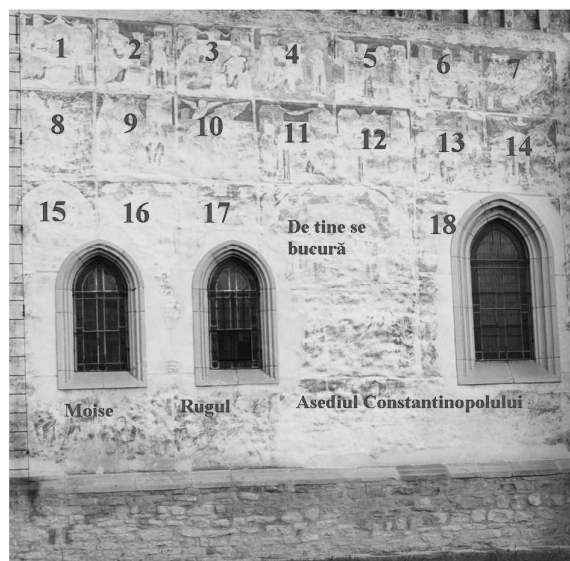


Fig. 3. Suceava, bis. Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf

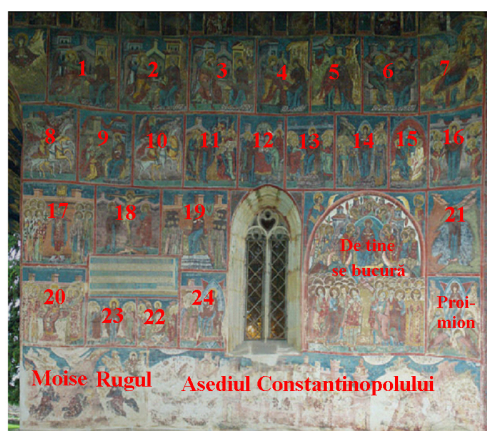


Fig. 4. Mănăstirea Humor, Schema Acatistul

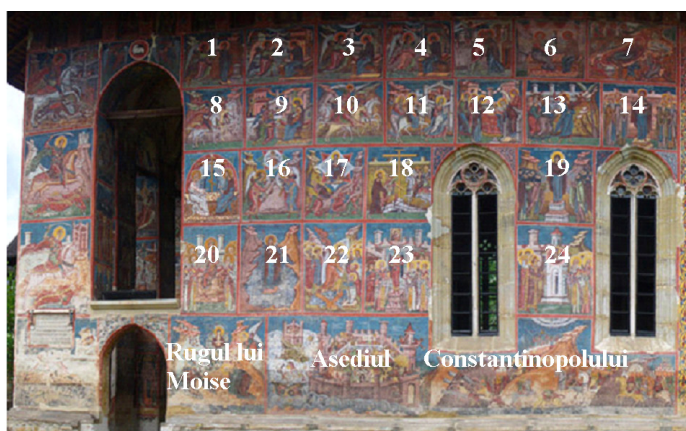


Fig. 5. Moldovița. Schema. Acatistul

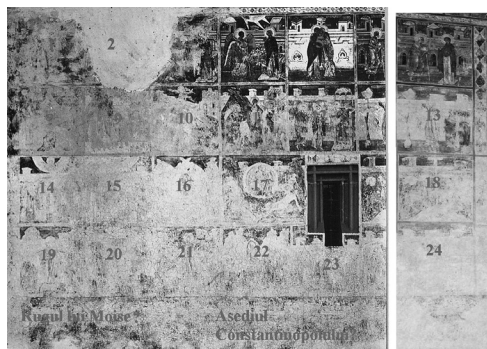


Fig. 6. Mănăstirea Voroneț, Schema

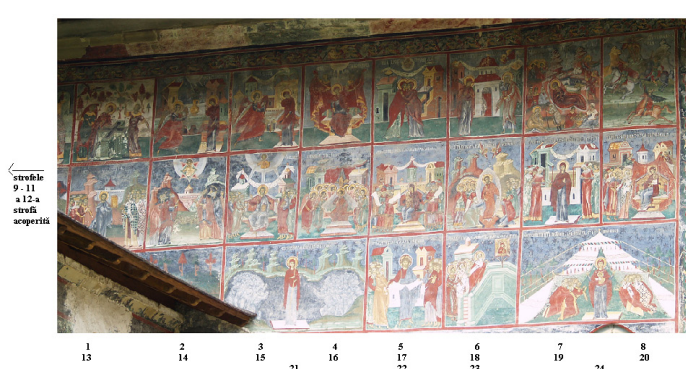


Fig. 7. Mănăstirea Sucevița, Schema. Acatistul