

PEINTURES DU SANCTUAIRE ET DE LA NEF DE L'ÉGLISE DE LA DECOLLATION DE ST JEAN BAPTISTE DU VILLAGE D'ARBORE

par Tereza Sinigalia

L'inscription dédicatoire placée sur la façade sud, près de l'entrée au narthex de l'église de la Décollation de St Jean Baptiste, mentionne comme date de construction l'année 1503: „*Par la volonté du Père, avec l'aide du Fils et la bénédiction du Saint Esprit, sous le règne du pieux adorateur du Christ le prince Etienne, par la grâce de Dieu prince de la Terre de Moldavie, par Luca Arbore, gouverneur de Suceava, fils d'Arbore l'Ancien, gouverneur de Neamț, a bien voulu dans sa bienveillance, avec le cœur pur et illuminé, à l'aide de Dieu et à l'aide du Prince, à commencer et à faire construire cette église au nom de la Décollation du glorieux et bienheureux prophète Précurseur et Baptiseur Jean. On l'avait commencée en l'an 7011 (1503) le 2 avril et l'avait terminée la même année le 29 août*”¹ [Fig. 1 a, b ; Fig. 2].

Le grand Hetman de la Moldavie et Gouverneur de Suceava au temps des règnes de Stefan cel Mare/Etienne le Grand et de son Fils Bogdan III, Luca Arbore, était le propriétaire du domaine Solca (auquel le village Arbore appartenait à ce moment-là), fit construire l'église dans le voisinage de son manoir.

Luca Arbore fut décapité en 1523, par le prince Etienne le Jeune (Ștefăniță), dont il était le protecteur entre 1517 et 1520, parce qu'il était mineur.

L'église a une structure typique pour la Moldavie, créée vers la fin du règne d'Etienne le Grand: l'aspect extérieur est celui d'un rectangle avec l'abside de l'autel vers l'est, tandis que, à l'intérieur, vers le sud et le nord de la nef, deux absides sont creusées dans l'épaisseur des murs

¹ La traduction française du texte slavon chez Vasile Drăguț, *Dragoș Coman le maître des fresques d'Arbore*, Bucarest, Editions Meridiane, 1969, p. 15 Le texte français publié par cet auteur ne reproduit pas l'inscription entière. Une transcription du texte slavon avec de caractères latins et la traduction complète, chez Dimitrie Dan, *Cititoria hatmanului Luca Arbore*, in *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1926, ianuarie-martie, p. 43-44. G. Balș a publié seulement le texte roumain dans *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, dans la série de la publication *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1925 (1926), p. 117; Seconde édition, anastatique, Suceava, Editions Karl A. Romstorfer, p. 117; commentaires finales, Tereza Sinigalia, p. 365 -366). Traduction française actuelle, par Tereza Sinigalia.

[Fig. 3]. Ainsi elle fait partie d'un groupe homogène formé et de l'église du village de Reuseni et de l'église La Descente du Saint Esprit du monastère de Dobrovăț, toutes les deux fondations du prince Etienne le Grand de 1503 -1504. En ce que concerne la nef, toutes les trois étaient dépourvues de la tour, une simple calotte en étant érigée sur le bien-connu système des „voûtes moldaves”². Pour le narthex, les voûtes sont aussi similaires. Une particularité des églises d'Arbore et de Reuseni est la présence d'un prolongement des parois sud et nord du narthex, en créant ainsi un sort d'*ante* couvert d'une voûte en berceau. Cet espace était destiné aux repas commémoratifs pour les morts. Les similitudes sont, peut-être, redevables à la formule du texte de l'inscription dédicatoire : l'église a été bâtie aussi « à l'aide du Prince ». Est-ce l'aide consista dans la permission d'utiliser le même modèle pour l'église ? même maîtres ? On ne le saura jamais, mais la question est intéressante, aussi parce que il y a une situation similaire, dans de cas de la reconstruction de l'église du monastère de Humor, où, l'inscription dédicatoire mentionne qu'elle a été bâtie par le Grand Logothète Toader Bubuioag « à l'aide » du Prince régnant Pierre Rareș³.

Les problèmes concernant l'exceptionnel ensemble mural, intérieur et extérieur, sont beaucoup plus compliqués. Il s'agit et de leur datation et de leur attribution à une équipe connue de peintres ou à une des anonymes dans la première phase et d'un nom connu dans la deuxième.

Tout a commencé en 1924, quand le byzantiniste Vasile Grecu a publié une inscription peinte sur l'intrados de l'embrasure du passage entre le narthex et la nef, qui était traduite en roumain dans la *Chronique de la paroisse d'Arbore*, par le professeur Nicolae Beldiceanu de Iași. Il était le premier qui a mentionné le nom d'un peintre *Dragosin* et l'année 1541⁴, en ajoutant et une photo de l'inscription. Deux ans après, le père Dimitrie Dan, connu pour ses recherches concernant les églises de la Bucovine, a republié, aussi partiellement, l'inscription, en donnant aussi une petite photo de celui-ci, d'après Vasile Grecu. Cette photo est la seule source

² Pour les „voûtes moldaves”, à voir G. Balș, *op. cit.*, Seconde édition, anastatique, commentaires finales, Tereza Sinigalia, p. 372.

³ G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, in *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1928, p. 115 – 117.

⁴ Vasile Grecu, *Eine Belagerung Constantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei*, in *Byzantion*, 1924, I, p. 82; Dimitrie Dan, *Ctitoria hatmanului Luca Arbore*, in *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1926, ianuarie-martie, p. 37 - 45, La photo de l'inscription, à la page 45.

conservée, par ce qu'entre temps l'inscription s'était effacée et aujourd'hui on ne voit que quelques restes des lettres sans liaison entre elles [Fig. 4 a, b, c].

On a donné de lectures différentes au même texte. En dépit du fait que Vasile Grecu et Dimitrie Dan ont donné la photo de l'inscription, ce dernier avait transcrit avec de caractères latines seulement une partie d'elle, sans la traduire : « *Turucisca Dragosân zograv, sânu popa...ot Esih ; ispisah Ana dohi Arbure starogo platâla 26 zlati, let 7049* »⁵. En exceptant le premier mot, qui dans cette transcription n'a pas de sens, le reste est claire, à l'exception du fait que le signe de ponctuation ne doit séparer les mots « Esih » et « ispisah », ce qui rends le texte dépourvue de sens, parce que le verbe indique exactement l'action de Dragosin : **il a peint**.

Immédiatement des doutes sont apparues. Déjà G. Baș, dans le volume concernant les églises bâties durant le règne d'Etienne le Grand, a observé qu'il y a une différence entre les deux *Tableaux votifs*, celui placé sur la paroi derrière l'arcosolium du narthex [Fig. 5a] et celui de la paroi ouest de la nef [Fig. 5 b]. La différence porte sur le nombre des enfants : deux dans le narthex, cinq dans la nef – « *c'est la preuve pour le soin de respecter la vérité et c'est sur que la peinture a été terminée avant que ces enfants aurait arrivés à l'adolescence* »⁶. L'auteur met l'inscription de 1541 au compte d'une réparation.

En partant de cette photo, les chercheurs ont complété le texte, l'ont redessiné et l'ont relu de différentes manières, tout en essayant de placer au compte de Dragosin l'entier ensemble mural de l'église d'Arbore et de dater les peintures en 1541. Les controverses sont apparues et pour le moment le consensus manque, en dépit du fait que la restauration, en train de se dérouler et qui se rapproche de final, nous donne des arguments, qui, à notre avis, sont capables d'offrir, sinon une solution finale, à moins des arguments en faveur d'un partage des dates et des auteurs des actions créatives qui peuvent aujourd'hui être observables sur les parois nettoyées de l'église.

Suite à la découverte de Vasile Grecu, des chercheurs d'après la guerre ont continué d'étudier l'inscription, ils l'avaient copiée, redessinée, relue, en essayant à lui redécouvrir le sens réel des informations caché derrière les mots.

⁵ Dimitrie Dan, *op. cit.*, loc. cit.

⁶ G. Baș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 116 -117.

On a déchiffré le nom du « *pope de Esih* »⁷, qui, à vrais dire, était⁸ « *Coman de Iași* », mais qu'il n'était pas un « *Pope* » (*Prêtre*), mais un « *Pan* » (*Sieur*) !⁹

On peut partager les chercheurs en deux groupes. Les uns affirment que la peinture intérieure a connu deux phases, la première datée immédiatement après la construction de l'église, et la deuxième, impliquant aussi la peinture extérieure, en 1541, après les dégâts dues aux attaques des turcs de 1538¹⁰. Les autres acceptent entièrement l'idée d'une phase unique, en créditant Dragoș Coman avec la peinture intérieure et extérieure de l'église, et l'année 1541¹¹.

Dans les années '80, l'historien de l'art Ion Solcanu a re-posé le problème au commencement. D'abord il a donné une nouvelle lecture au texte proprement-dit : « *Les méchants turcs ont détruit, Dragosin le zugrav /le peintre, le fils du pan Coman de Iași, a peint. Ana, la fille [d'Arbure] l'Ancien a payé 20 zlots...l'année 7049/1541* »¹².

Le chercheur a conduit la discussion dans deux directions: **1).** Quelle-est la signification de la différence entre le nombre des enfants du couple de boyards Arbore et Iuliana (*deux* – et nous savons qu'ils étaient déjà morts entre 1504 – 1505), représentés premièrement dans le *Tableau funéraire* de narthex et un autre nombre (*cinq*, quatre fils et une fille, tous mineurs) dans le *Tableau votif* de la nef. **2).** En analysant le *Tableau de la nef*, déjà les autres chercheurs ont observé la différence entre ce qui peut être considéré comme appartenant à une première phase (Christ, la tête et le cou de St Jean Baptiste, le patron de l'église et intercesseur pour la famille qui a offert l'église et la tête de l'Ange protecteur) et le reste peint dans la deuxième phase : Luca Arbore, sa femme Iuliana, ses quatre fils, identifiés avec Toader, Nichita, Gliga et Ioan, et une fille, dont le nom c'est

⁷ Dimitrie Dan, *op. cit.*, loc cit.

⁸ Vasile Drăguț, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, Bucarest, Editions Meridiane, 1969, p. 15.

⁹ Tereza Sinigalia, *Programul iconografic al spațiului funerar din biserica Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul din satul Arbore*, in *Revista Monumentelor Istorice*, 2001 – 2003, p. 32

¹⁰ Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene. Artă din perioada Renașterii*, Bucarest, Editions Meridiane, 1972, p. 202; Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei (Arhitectura și fresca în sec. XV – XVI)*, Casa regională a creației populare, Suceava, p. 326 – 327.

¹¹ Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareș și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, in SCIA, 1959, no. 1, p. 65, note 3; Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 30.

¹² Ion I. Solcanu, *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure (I). Pictura interioară*, in *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A.D. Xenopol”*, XII, 1975, Iași, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, p. 35 – 55.

impossible de l'attribuer ; le reste est représenté par la figure de St. Jean Baptiste et la maquette de l'église.

Le chercheur Ion Solcanu développe une démonstration qui propose une explication pour cette étrange situation. S'il considère que les turcs de 1538 sont les auteurs de la destruction d'une partie du *Tableau votif*, il met la restauration de la partie détruite sur le compte de Dragoș Coman, en plaçant cette action en 1541. De même, selon son avis, le même peintre a restauré les têtes des personnages peints sur les parois de l'arcosolium de narthex (sauf ceux de les deux enfants) aussi que les têtes des tous les *Saints* peints sur les premières registres en bas de la nef et du narthex¹³.

Je trouve son explication valable, mais le reste de sa démonstration est moins plausible. Il a accepté le point de vue de Virgil Vătășianu, selon lequel, quelques portraits étaient détruits, un nombre incertain a été découpé par les mêmes turcs [sic !] et replanté après la catastrophe, et, pour la troisième catégorie, le chercheur prend en considération un martelage partiel, par ce que les traces du fer de lances utilisés par les turcs afin de détruire les visages de ces personnages sont encore visibles¹⁴.

L'aspect qui paraît étrange est la deuxième situation. Découper les visages par les turcs est impossible. Ils ont détruit une grande surface du *Tableau votif*, ont percé avec la lance les yeux et les nez de quelques personnages, mais, en même temps ils ont octroyé les autres, n'est pas plausible !

D'après mon avis, la peinture intérieure, au moins, a été réalisée pendant le vivant du fondateur, le Grand Hetman Luca Arbore, avant 1523, par une équipe de peintres dont le chef, d'une excellente formation, est resté anonyme. De parties de cette peinture ont été détruites pendant le siège de 1538, quand le sultan Soliman le Magnifique a pris la capitale Suceava et son armée a pillé le territoire. Ni le pillage ni les destructions n'étaient pas sélectives. Les dégâts provoqués aux figures des Saints sont explicables par de raisons religieuses est on les retrouve aussi dans plusieurs églises de la région.

La destruction d'une partie du *Tableau votif* est moins explicable, par ce que ici exactement les saintes figures ont été octroyées et la partie laïque a été détruite d'une telle manière qu'elle

¹³ Ion I. Solcanu, *op. cit.*, p. 46 – 47.

¹⁴ *Ibidem*, p. 46.

devrait être repeinte partiellement sur un nouveau enduit. Je pense qu'ici on parle d'une destruction intentionnée faite par des ennemis du feu Luca Arbore.

En ce que concerne cette partie du *Tableau*, le fait extrêmement important réside dans la présence de les cinq enfants, tous d'un âge probable entre 5 et 10 ans. Ça nous oblige de penser que l'auteur du repeint a eu comme modèle le *Tableau* ancien, détruite. Autrement, la réalité de la composition actuelle sera dépourvue de raison. Pourquoi, en 1541 un peintre, soit qu'il fut Dragoș Coman soit un autre, va peindre les membres jeunes de la famille de Luca Arbore comme des enfants à petite âge, tandis que, on sait que deux de ses fils, Teodor et Nichita, ont été tués par le prince Etienne le Jeune, comme de traitres, en 1523, date à la quelle, normalement, ils étaient déjà d'un certain âge.

La logique du discours nous oblige de reconnaître que le peintre qui a refait la partie détruite du *Tableau votif* a repris exactement le modèle de l'original, modèle qui devrait être daté pas seulement pendant le vivant de Luca Arbore († 1523), mais aussi au moins deux ou quatre ans après la construction de l'église, en 1503.

Je pense que le reste de la peinture murale de l'intérieur de l'église, au moins, peut être datée dans le même intervalle et qu'elle n'a rien à faire avec Dragoș Coman. Il pourrait être soit l'auteur de la partie nouvelle du *Tableau votif*, soit celui qui a refait les visages de personnages peints dans l'arcosolium du narthex et de *Saints Guerriers* de la nef et des *Saintes Femmes* du narthex. Il y a de différences de style entre les visages des personnages refaites du *Tableau votif* et ceux des *Saints Guerriers*.

Récemment, on a soutenu l'idée que toute la peinture intérieure de l'église doit être datée après la mort de Luca Arbore, en 1523¹⁵. Cette opinion a été présentée en partant du *cycle de la Vie de Saint Jean Baptiste* qui occupe la plus grande partie de la paroi est du narthex. Au centre du dernier registre se trouve le *Banquet d'Hérode*, vaste composition dans laquelle, autour d'une table en V, sont assis de personnages dont les noms et la succession vis-à-vis d'Hérode sont écrits au dessus de leurs têtes [Fig. 6 a, b]. L'auteur considère que la source pour cette image unique, totalement différente aux représentations habituelles inspirées de la *Vita* du Précurseur, se trouve

¹⁵ Constanța Costea, *Herod's Feast at Arbore*, in Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux Arts, tomes XLI -XLII, 2004 -2005, p. 3-6.

dans un manuscrit slavon du XV^e siècle, provenant du monastère de Moldovița et conservé dans les fonds du monastère de Dragomirna¹⁶. Elle met l'utilisation de cette source peu fréquente en relation avec la mort de Luca Arbore, qui a été décollé par le prince Etienne le Jeune à l'instigation des boyards, et que l'inspiration de l'image doit être attribuée à Macarie, érudit chroniqueur du règne de Petru Rareș, probablement higoumène du monastère de Neamț au moment de la peinture de l'église, soi-disant après 1523. Macarie est considéré comme le seul initiateur des programmes iconographiques intérieures et extérieures des églises peintes pendant les deux règnes de Petru Rareș (1527 – 1538 ; 1541 – 1546)¹⁷.

Mais, il existe un fait indubitable qui n'a pas été pris en considération. L'inscription dédicatoire, taillée en pierre mise par le fondateur sur la paroi sud de l'église, donne comme date de la finalisation de la construction l'année 1503. La même inscription mentionne aussi le vocable sous lequel l'église a été mise : **la Décollation de St. Jean Baptiste**. On pourrait parler d'une tragique prémonition de la part du fondateur, soit que son choix reste peut-être inexplicable¹⁸.

Il y a un autre argument en faveur de la datation de la peinture quelques années après la construction. On sait que dans les églises peintes pendant le règne d'Etienne le Grand (1457 – 1504), de surfaces significatives des murs du narthex étaient réservées à l'illustration de la *vita* et de *merveilles* du Saint Patron de la sainte demeure¹⁹, tandis que, sous le règne de Rareș l'iconographie de cet espace change, comme à Părhăuți, la seule fondation d'un boyard, peinte dans cette période, ou à St. Démètre de Suceava, fondation de Petru Rareș. Et la situation est plus claire dans les églises des monastères, où fait son apparition le *Ménologe*²⁰. Les peintures de l'église d'Arbore s'inscrivent dans les cadres reconnus pour l'époque d'Etienne le Grand et n'ont rien de commun avec l'année 1541. Si le manuscrit de Dragomirna a été copié au XV^e siècle et se trouvait au monastère ancien de Moldovița²¹, un iconographe érudit du commencement du XVI^e

¹⁶ *Ibidem*, p. 3 -4.

¹⁷ Sorin Ulea, *O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie*, in *Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Artă Plastică*, 1985, p. 14 – 48. L'affirmation mentionnée dans le texte en haut doit être amendée après la restauration de la majorité des ensembles peints dans ce laps de temps, vue les différences significatives entre eux, impossible de les attribuer à un seul iconographe.

¹⁸ A voire plus haut le texte de l'inscription, note no 1.

¹⁹ Pătrăuți – *St. Empereur Constantin le Grand*; Voroneț – *St. Georges*; St. Elie près de Suceava – *St. Elie*; Milișăuți – *St. Procope* (détruite); Botoșani – *St. Nicolas*; Bălinești – *St. Nicolas*.

²⁰ Probota, St. Georges de Suceava, Humor, Moldovița.

²¹ Les dernières informations sur ce manuscrit ont été publiées sous la dénomination de „Sbornic” dans: Ioan Iufu et Victor Brătulescu, *Manuscrite slavo-române din Moldova. Fondul mănăstirii Dragomirna*, édition soigné, préface,

siècle pourrait l'utiliser comme source pour la *vita du Précurseur* d'Arbore. Les autres ensembles peints de cette époque sont la preuve que ce type des personnes a existait, mais nous ne connaissons pas leur nom, sauf celui de l'Hieromoine Gavril, qui s'était signé sur le *Tableau votif* de l'église St. Nicolas de Bălinești, fondation du Grand Logothète Ioan Tăutu²².

**

L'examen de la peinture murale des voûtes, du sanctuaire et de la nef de l'église d'Arbore ouvre deux séries de questions. La première porte sur les moyens iconographiques et plastiques utilisés par les peintres afin de transmettre le message théologique avec lequel l'Eglise a investi les images sacrées choisies pour décorer les parois intérieures d'un bâtiment de ce type. La deuxième, liée intimement à la première, est destinée à répondre quelle est la mesure dans laquelle les peintures d'Arbore apportent de nouveautés et comment peuvent-elles se situer par rapport aux ensembles peintes en Moldavie entre la fin du XV^e siècle et la moitié du XVI^e.

Vues d'un œil rapide, les peintures d'Arbore sont peu différenciées aux autres ensembles de cet intervalle de temps, par ce que la composante liturgique et théologique est strictement la même. Mais, vues de près la situation n'est pas ni absolument limpide ni absolument simple.

Quels sont les moyens de mettre en lumière des différences et des nouveautés, des rapprochements ou des séparations entre des ensembles généralement datées avec une imprécision bouleversante, basé sur de lectures contradictoires ou seulement sur des interprétations conjecturales ou, pire encore, intéressées de soutenir un certain point de vue ?

La restauration en train d'être finie offre de réponses aux plusieurs problèmes à condition que les questions mêmes et les analyses soit faites avec bienveillance et responsabilité, sans partis pris, mais *sine ira et studio*.

notes, résumé, index et reproductions par Olimpia Mitric, Editura Universității « Alexandru Ioan Cuza », Iași, 2012, no. 158 - dans le *Catalogue*, cotes manuscrit: 1880/791, sec. XV, p. 176. XL. F. 353 v: albă. 354 -359. [texte slavon; traduction]: „August 29. Viața și tăierea capului cinstului prooroc și Înaintemergătorul și Botezătorul Ioan, scrisă de ucenicul său Ioan, adică Marcu. Binecuvântează, Părinte”.

²² Sorin Ulea, *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare*, in vol. „Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare”, București, Editura Academiei RPR, 1964, p. 419 – 461.

Commençons par la théologie : Le Christ est Dieu, la Deuxième Personne de la Trinité, vue comme un *Pantocrator* (Tout-puissant), peint au point le plus haute de l'église, au centre d'une coupole symbolisant le Ciel. C'est Lui qui s'incarne dans la sein de Vierge, et comme Dieu et Homme en même temps, se donne lui-même comme offrande réparatrice. L'idée est représentée sur la demi-coupole de l'abside de l'autel, où la *Vierge*, assise, vénérée par des Archanges, soutient sur ses genoux l'Enfant Jésus.

Le même Enfant, cette-fois-ci seul, est figuré dans une coupe d'or (patène), couvert d'un voile liturgique et par l'étoile dorée, objet liturgique utilisé pour couvrir le pain avant d'être consacré. Deux paires d'Anges-Diacres, l'adorent, en agitant de *ripidia* d'or. Ainsi nous nous rapprochons du sens liturgique transmis par l'image placée dans l'axe est de l'église, au niveau de la fenêtre, par laquelle entre la lumière du matin, par ce que le Christ est la « Lumière du Monde » (*In 8, 1*).

Dans le deuxième registre d'en haut, le contenu liturgique est accentué par des images illustrant la *Communion avec le Pain*, au nord, et la *Communion avec le Vin*, au sud.

Les deux moments tirés des Evangiles sont présentés de deux côtés, à guise d'*Anamnèse* : A gauche de la *Communion avec le Pain*, est le *Lavement des pieds* (*In 13, 4 -10*) et à droite de la *Communion au Vin*, La *Dernière Cène* (*Mt 26, 26 – 29*).

La *Procession des Evêques*, concélébrant sur l'autel le renouvellement eucharistique du Sacrifice du Christ, est précédée par l'*Archidiacre Etienne* et terminée par le *Diacre Prochoros*.

Cette structure d'idées et visuelle devient fonctionnelle dans l'Eglise Orientale à la fin de l'époque des Comnen et on peut la retrouver dans la dernière phase de la peinture byzantine (des Paléologues) et puis dans celle post-byzantine.

Mais, quand on parle strictement de l'église de la « Décollation de Saint Jean Baptiste » du village d'Arbore, on arrive à découvrir de particularités d'un intérêt majeur et pour les spécialistes (historiens de l'art, restaurateurs) et pour les gens de l'Eglise, intéressés dans les modalités de transmettre le message divin, l'enseignement des Pères ou les contributions des grands théologiens par l'intermédiaire des valeurs de l'art sacrée.

Les particularités dont on parle ici appartient et au domaine de l'iconographie ainsi qu'au celui artistique proprement-dit.

Cette axe dogmatique qui a son point le plus haut à la clef de la voûte de la nef, est entourée des thèmes pas exactement secondaires, mais choisies et traitées d'une telle manière que leur présence appartient aux traditions diverses ou aux innovations locales, dues aux iconographes avec des profondes connaissances théologiques collaborant avec des peintres d'une excellente formation, capables de suggérer de solutions nouvelles, même hardies, parfois absolument inhabituelles.

On retrouve le *Christ Pantocrator* [Fig. 7] en buste entouré d'une étoile à huit branches, chacune abritant des *Chérubins* « sur lesquels est assis le Plus Haut » (*Ps 79,2*) rouges en alternance avec les *Symboles des Evangélistes*. Un registre étroit de *Séraphins* suivent. Ils sont de deux types : a) avec les six ailes entrecroisées autour de la petite figure ; b) munies de pieds et marchant avec élan; leurs couleurs sont variées, rouge, blanc et jaune, utilisées dans une alternance artistique. On retrouve cette solution compositionnelle dans la calotte de chaque église de la Moldavie, peinte entre la fin du XV^e siècle jusqu'à Dragomirna, immédiatement après 1610²³. Même dans une église dépourvue de coupole et la nef couverte d'un berceau, comme à Bălinești, les artistes ont su adapter ces thèmes aux surfaces dont ils disposaient.

Le registre suivant sort d'habituel. Chacune de les *Huit Synaxes d'Ange* est groupée autour de celui du centre qui tient un *clipeus* avec une image symbolique : *Le Trône de l'Hétimasie, Jésus Emmanuel, Jésus Ange du Grand Conseil, Jésus Grand Archiérée, la Vierge orante; le Phoenix, le Soleil et la Lune* [Fig. 8 a, b, c]. Les groupes sont conçus comme les fleurons d'une couronne autour du *Pantocrator*, inspirée de la *Hiérarchie Céleste* de Dyonisius Pseudo-Aréopagite. On trouve une solution similaire pour le groupement des Anges et pour les symboles qu'ils présentent à l'église de Bălinești²⁴, dans la formule d'un arrangement sur deux horizontales. On y trouve aussi le thème proprement-dit rédigé dans une formule plus proche de l'idée de Dyonisius de grouper les Anges dans trois triades ordonnées selon une hiérarchie verticale,

²³ Tereza Sinigalia, Petru Palamar, Carmen Cecilia Solomonea, *Mănăstirea Dragomirna*, Editura Karl A. Romstorfer, Suceava, 2014, p. 28.

²⁴ Tereza Sinigalia, *Relația dintre spațiu și decorul pictat al naosurilor unor biserici de secol XV – XVI din Moldova*, în *Revista Monumentelor Istorice*, 2007, p. 46 - 62.

conformément à la distance face au trône de Dieu. La première église dans laquelle on a choisi cette solution est St. Nicolas de Botoșani, peinte peu après sa date de construction (1496), à l'initiative du prince de Moldavie, Etienne le Grand ; mais la rédaction est assez monotone : c'était l'idée qui comptait et pas la solution artistique²⁵. L'exemple le plus spectaculaire de la Moldavie est celui de l'église St. Nicolas de monastère de Probota, fondation de Pierre Rareș, fils d'Etienne le Grand, peinte en 1532 -1534²⁶. Il ne s'agit pas seulement d'arranger les trois triades verticalement, en trois registres à l'intérieur du tambour, mais aussi de particulariser chaque groupe par les vêtements et les parures et d'individualiser les chefs par une position dominante.

Dans les lunettes en dessous des arcs obliques du système moldave, c'est la *Généalogie du Christ* [Fig. 9] qui a été représentée d'une manière presque similaire qu'à Bălinești, sur la voûte ouest du sanctuaire, toujours inspirée de la rédaction du commencement de l'Évangile de Matthieu du codex Parisinus Graecus 74 de la Bibliothèque Nationale de France (XI^e siècle), passée dans la copie du tsar bulgare Ivan Alexandre (autour de 1330), qui se trouvait à un moment donné en Moldavie, vers la fin du XV^e siècle²⁷. Dans les petits pendentifs, pour les Évangélistes les peintres ont choisi de solutions inspirées par unes des miniatures du Tetraévangélaire de 1429 de Gavril Uric²⁸ (*Marc*) ou d'autres, originelles, comme la composition pour *Jean* [Fig. 10].

Unique à Arbore est la composition du dernier registre des voûtes de la nef. Il s'agit d'une ample *Déesis*, circulaire, qui a dans le centre, exactement dans l'axe, un *Mandylion*, qui remplace la figure habituelle du Christ debout ou à mi-corps des formules consacrées. Dès les deux côtés, de deux directions, avancent deux cortèges, l'un conduit par *la Vierge*, l'autre par *St. Jean Baptiste*. Chacun est suivi par un très bel *Archange* et par *14 Apôtres* surpris dans de mouvements rapides, dans de conversations à la manière renaissance italienne (*Sacra conversazione*), avec des vêtements mouvementés, d'un coloris varié et fin [Fig. 11 a, b].

Une autre surprise vient de la décoration peinte des grands pendentifs. Sur les deux triangles sphériques de l'est est figurée *l'Annonciation* selon la formule que l'on retrouve dans les

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Tereza Sinigalia, *Mănăstirea Probota*, București, Editura Academiei Române, 2007, p. 18.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Constanța Costea, *Referințe livrești în pictura murală moldovenească de la sfârșitul secolului al XV-lea*, in Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A.D. Xenopol”, XII, 1975, Iași, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1992, p. 277 - 283; Tereza Sinigalia, *op. cit.*, loc cit.

²⁸ Aujourd'hui dans la Bibliothèque Bodleienne d'Oxford.

Pays Roumaines seulement à l'église de la Sainte Croix de Pătrauți, fondation d'Etienne le Grand de 1487, peinte autour de 1490, par une équipe des peintres grecs. Dès le pendentif nord-ouest, *l'Archange Gabriel* [Fig. 12, 12a] avance d'un mouvement rapide et gracieux vers *la Vierge* [Fig. 13, 13a] qui est peinte sur le pendentif sud-est. L'annonce angélique la surprend assise; elle se retire dans un sort de *contrapposto* correct et élégant. Pour les deux personnages l'artiste a créé un cadre d'architectures compliquées, colorié, fantaisiste, mais poétique et symbolique.

Cette formule de séparer les deux protagonistes d'un côté et de l'autre de la grande arcade du passage de la nef vers l'abside de l'autel était relativement courant en Macédoine (Kurbinovo; Kastoria ; Veria), aussi que dans quelques ensembles gothiques peints dans l'Europe Centrale. La signification pour ce choix est très claire: c'est la voie par laquelle Christ le Dieu entre dans le monde des hommes, par *le Fiat* de la Vierge.

C'est Elle, qui, par l'ombrage du Saint Esprit avait enfanté Jésus [Fig. 14], le Fils quelle tiens sur ses genoux, et qui est vénérée par deux paires d'*Archanges*, beaux, richement vêtis des tuniques bordées de pierres et avec de *loroi* diaconaux. De plus, face aux rédactions traditionnelles du thème, le peintre a surchargé la composition avec deux paires supplémentaires de *Séraphins* rouges, se dirigeant rapidement vers Marie. L'idée de l'action du Saint Esprit a pris forme par la représentation de la *Colombe* blanche qui survole au-dessus de la tête de la Mère, dans un tourbillon de nuages *chi* [Fig. 15]. C'était une modalité visuelle de suggérer l'Incarnation de Jésus, d'une originalité absolue.

L'Enfant né de la Mère-éternellement Vierge, gis sur la patène [Fig. 16], en guise d'offrande, comme d'habitude, adoré par des *ANGES-Diacres* officiant pendant la Liturgie Eucharistique. C'est "*L'Agneau de Dieu immolé pour le péché du monde*", comme l'avait nommé St Jean Baptiste (*In 1,37*).

Au-dessous du *Christ dans la patène*, les deux séquences du *Sacrifice d'Abraham - La route vers le lieu choisi* [Fig. 17] et *La main d'Abraham arrêté par un Ange au moment dans lequel il était en train d'immoler son fils Jacob* [Fig. 18] - sont de figurations typologiques marquant une parallèle entre L'Ancien et le Nouveau Testament, comme de prévision basées sur un substrat similaire, présentes d'habitude près de la niche de la prothèse, là où l'on prépare les phosphora à consacrer pendant la Liturgie Eucharistique. L'échange de la place à l'intérieur du

sanctuaire, dans l'axe, prend une signification nouvelle issue de la proximité créée entre les deux thèmes qui ont en commun le sacrifice offert pour accomplir la volonté du Seigneur.

A cette Liturgie Eucharistique renvoient les deux scènes peintes en miroir autour de la fenêtre en axe, directement voisines au *Sacrifice d'Abraham*. La *Communion avec le Pain* [Fig. 19 a, b], vers le nord, et la *Communion avec le Vin* [Fig. 20 a, b], au sud, sont d'un usage commun et sont devenues obligatoires dans la décoration murale d'une église orthodoxe. Ce qui fait la différence entre les divers ensembles sont les modalités plastiques des figurées, avec de résultats artistiques surprenants. C'est bien le cas des peintures d'Arbore.

On pourrait dire que les peintres ont respecté un modèle traditionnel, mais que leur contribution personnelle confère une originalité absolue aux scènes, dans lesquelles Jésus donne la Communion aux Apôtres. Les 12 Apôtres sont présents dans toutes les deux, tassés les uns contre les autres. Christ se tient debout entre la porte ouverte d'un édifice à coupole et une table d'autel sur laquelle se trouve un Livre d'Évangiles richement relié d'or. Il met le pain dans la bouche de Pierre et fait couler le vin d'une cruche sur les lèvres de Paul.

Mais c'est Jésus lui-même qui attire l'attention. Vêtu d'un *saccos* blanc avec de croix rouges inscrites dans des cercles, avec l'*omophorion* sur les épaules, il a la tête couverte d'une mitre de type coupole, plus proche de la couvre chefs des empereurs byzantins que de la mitre des évêques orthodoxes, qui fait son apparition plus tard parmi les *ornamenta* épiscopales. Christ a des cheveux rougeâtres, longs, qui tombent derrière, et un visage fin, modelé avec soin sur la *proplasme* verdâtre. L'état de conservation diffère, ce qui donne l'impression des mains différentes qui pourraient réaliser les deux compositions.

Le Lavement des pieds [Fig. 21] et *la Cène* [Fig. 22] s'ajoutent comme d'habitude, mais, selon la Liturgie orthodoxe, toutes les deux sont munies d'une signification purement anamnétique, la seconde n'étant pas liée directement à l'Épiclese (équivalent des Transsubstantiations, dans le culte catholique).

Toujours lié à la Liturgie se présente le double *cortège de Evêques*, marchant de deux parties vers l'image du Christ de l'axe [Fig. 23 a, b]. Vêtus de *sacconi* or de *phelonia* parsemées de croix, avec d'*epitrachelia* et d'*omophoria*, leur présence majestueuse est soulignée par les expressions des figures (malheureusement les unes se sont effacées). Dans les extrémités des les

deux cortèges, deux *Diacres* portent dans les mains encensoirs et l'objet dénommé *kivotion*, une église en miniature, mise sur la table de l'autel, dans lequel est conservée la Communion pour les malades [Fig. 24]. De longues tuniques blanches sont ornées avec de cercles dans lesquels sont inscrites de lettres slavonnes configurant les initiales habituelles de Jésus Christ et de la Vierge - *ĪC XC ; MP ΘY* - mais aussi, dans l'un d'entre eux, sont deux lettres dont le sens n'est pas déchiffrable—*ЗА* [Fig. 25]. Il ne s'agit pas d'un an ou au moins pas d'une année liée à l'église d'Arbore, par ce que la correspondance de chiffres probables donne l'an 1493, date à laquelle l'église même n'existait pas encore. La seule explication acceptable est que les peintres ont utilisé un modèle préexistant et qu'ils n'ont pas donné attention au sens des lettres. Les cercles et les lettres sont tracées avec le pinceau mouillé dans une pâte de chaux, ce qui leur confère du relief et facilite le jeu de lumières sur la surface.

Pour celui qui passe derrière l'iconostase et s'intéresse aux images en essayant de déchiffrer leur signification, une partie du décor pariétal de l'abside pourrait être étrange. Elle sorte de la ligne purement dogmatique qui domine les peintures de l'autel. Les sujets sont tirés seulement des Evangiles et occupent tout le long du premier registre en haut, en s'arrêtant exactement dans les endroits où les décroches de l'abside rencontrent les parois sud et nord de la nef. Il s'agit de séquences de la *Vie publique de Jésus* (*L'Appel de Pierre et d'André* [Fig. 26]; *Appel du monnayeur Levi, devenu Mathieu* [Fig. 27]; *Expulsion des marchands dès le Temple*); *merveilles* (*Guérison de la belle-mère de Pierre; Résurrection du fils de la veuve de Naïm* [Fig. 28]; *Résurrection la fille de Jaïre et la Guérison de la femme à hémorragie* [Fig. 29]).

Il y a une sorte de simplicité dans ces compositions de dimensions moyennes, mais avec de personnages monumentaux projetés dans un contexte d'architectures or de paysages rocheux. Les figures sont animées des mouvements mesurés. Les visages ont bénéficié d'un dessin sûr, parfois devenu visible, un ocre presque blanc a été pose sur la proplasma verte; les vêtements n'ont pas de stridences, mais au contraire, une harmonie de couleurs douces auxquelles le pinceau les ajoute un mouvement rapide et de différences de saturation mais aussi d'épaisseur, moyens utilisés pour accentuer la volumétrie, l'anatomie et, en fin, la vérité de la représentation. Un mot pour la figuration des montagnes, vues comme de blocs immenses de pierre coupées d'une manière géométrisante, traversés verticalement par de fines lignes rouges ou vertes, impressionnants par la volumétrie et par la force d'une monumentalité hors du commun [Fig. 30].

L'iconostase actuelle devance de 0,80m presque l'emplacement de celui d'origine, vers la nef. Seulement la poutre horizontale qui soutenait la partie haute de celui-ci s'était conservée *in situ*. Elle a été fixée dans les parois sud et nord de l'abside près des coins des extrémités extérieures du *Lavement des pieds* et de la *Cène*.

Cette situation d'origine a déterminé les peintres de placer correctement le commencement et la fin du *Cycle de la Passion du Christ* entièrement dans la nef et non séparées comme l'indique l'état actuel, derrière l'iconostase.

Si l'on passe dans la nef il faudrait revenir de nouveau aux parties hautes, aux grands arcs qui favorisent la forme carrée pour la base de la coupole centrale. Vers l'est descendent deux arcs, vers ouest un, plus large, et vers le sud et le nord, un arc aussi.

A la clef du premier arc d'est, descendent vers la nef, on revient au niveau de Cieux, les images étant utilisées afin de marquer là, une fois de plus, le passage de la Divinité vers le monde crée, que l'on trouve dans la nef. *Le Ciel* en demi-cercle, avec de rayons blanches, est entouré des *Séraphins* dans la double manière de les représentées. Le plus spectaculaire est celui d'en bas, vers le nord, avec les 6 ailes entrecroisée peints seulement en nuances raffinées de gris [Fig. 31 a, b, c].

Sur l'intrados du deuxième arc, l'image de *l'Ancien des Jours*, vieux, vêtu de blanc selon la vision du prophète Daniel, bénissant avec les deux mains, fait son apparition d'un ciel gris, soutenus par deux *Anges* flottants, d'une esquisse beauté [Fig. 32]. Quatre *Archanges* le regardent. En même temps, l'archivolte du même arc porte au centre *L'Agneau* blanc [Fig. 33], symbole du Christ sacrifié, monté sur un autel couvert d'une nappe blanche, avec la tête tournée vers la croix qu'il la tient avec l'un de ses pieds de devant posé sur un livre relié d'or. S'est *l'Agneau eucharistique* et l'idée est soutenue par la présence de *12 Evêques* avec de vêtements liturgiques qui occupent de médaillons à droit et à gauche de lui. Toujours dans de médaillons sont représentés les groupes de *Saints* sur les autres trois arcs de la nef. Au sud sont de *Martyrs* [Fig. 34], à l'ouest, autour de la *Vierge orante* - les *Saintes Femmes* et de *Martyres* [Fig. 35], et le nord était réserve au *Saints Moines*, mais seulement deux images se sont intégralement conservées ; les autres ont été disparues, avec leur enduit, en même temps que l'entière surface peinte de la partie nordique du grand arc de ouest et du pendentif nord-ouest. Sur la partie sud de ce grand arc ont

été peintes les trois séquences majeurs de la *Vie d'Abraham*, connue comme *L'Hospitalité d'Abraham* [Fig. 36]: *L'arrivée des les Trois Anges*; *Le Repas auprès de la chaîne de Mambré*; *Le Départ des Anges, après les promesses faits à Abraham et à Sara*. Ces trois scènes font un rappel à ceux qui se trouvent dans l'embrasement de la fenêtre de l'axe de l'abside de l'autel. Sont les seules inspirées directement de l'Ancien Testament; on pourrait leur ajouter les figures des *Prophètes* des intrados des arcs obliques des voûtes moldaves de la nef et les médaillons de *Prophètes* peintes au-dessous de la *Vierge de l'Incarnation* de la conque de l'autel.

Des thèmes importants sont représentés par les *Grandes Fêtes de l'Eglise*. C'est significatif d'observer, qu'elles sont concentrées sur la personne du Christ et sur la Vierge Marie, sa Mère. On n'a pas peint toute les Douze et le lieu dans l'espace de l'église ainsi que des surfaces qui leur sont accordées diffèrent de l'une à l'autre.

Un petit *Cycle de la Vie de Marie* comporte *La rencontre de Joachim avec Anne*, *La Nativité de la Vierge* [Fig. 37], *L'entrée de la Vierge au Temple* [Fig. 38] et la *Visitation*. Chaque d'entre elles occupent de petites surfaces dans les coinçons entre les parois est ou ouest de la nef et les groupes de trois colonnettes qui contournent les petits absides latérales. Les compositions balancent entre l'étreinte de deux personnages simplement projetés sur le fond bleu foncé de la peinture et des arrangements compliqués avec plusieurs actants, suggestions des espaces qui comptent sur la profondeur des plans multiples des autres.

Seulement la *Nativité de la Vierge* fit partie des *Grandes Fêtes*. *La Nativité du Christ*, *La Présentation au Temple*, *Le Baptême* (probablement peint sur le pendentif nord-ouest, totalement détruit), *La Résurrection de Lazare*, *La Transfiguration*, *L'Entrée au Jérusalem*, *La Crucifixion*, *La Résurrection du Christ*, *L'Ascension*, *La Descente du Saint Esprit*, *La Dormition de la Vierge* sont les autres composantes de ce cycle. Il s'agit de vrais compositions, d'un immense talent d'utiliser des schémas déjà entrées depuis longtemps dans la pratique des peintres religieux, pas seulement de l'Orient, mais aussi de l'Occident, acceptées par l'Eglise et reconnues et admirées par le peuple croyant.

Mais, à côté de la thématique, très importante est la manière de réaliser ces compositions et de les combiner sur les surfaces offertes par l'espace sacrée, les détails inattendus qui y sont introduits, les accents qui peuvent enrichir le sens d'une image.

Nous avons déjà parlé de *l'Annonciation*. Elle ouvre le *cycle de la Vie Humaine de Jésus*. Immédiatement au-dessus du passage de la nef vers l'abside, sur le prolongement de la voûte de celle-ci, se trouve illustré le dernier moment de cette Vie, *L'Ascension* [Fig. 39 a, b, c]. Le Christ-Dieu qui s'était incarné, sacrifié et a été ressuscité par le Père, revient aux Cieux. Il est peint près des endroits où tout a commencé. La composition est une des plus belles de la Moldavie, d'une picturalité fine et d'une humanité inhabituelle.

Sur l'axe invisible de la Mère de Dieu et du Saint Esprit, dans une gloire circulaire, en dégradé, *Christ* assis, avec un visage sensible, vêtu de blanc, est transporté vers le haut par quatre Anges qui s'envolent autour de la gloire. *La Vierge* et *les Apôtres* sont organisés en deux groupes. C'est la situation normale, mais nouvelle est la modalité de composer les groupes. Vers le sud sont seulement l'Ange, la Vierge et un Apôtre, probablement Pierre, qui regarde en haut. Un paysage rocheux sert de fond. Sur lui se détache la figure impassible de *Marie*, qui tient dans la main droite un objet curieux, avec la forme d'un instrument géométrique triangulaire (à 90°), blanc. De l'autre côté, le reste des *Apôtres* sont en conversation avec un second *Ange*, portant des habits blancs rehaussés de vert, tandis que les autres regardent le ciel.

On pourrait trouver étrange la modalité de partager et même de combiner les séquences évangéliques sur les parois. Il y a de sujets de choix et d'autres auxquels on a donné une attention disons secondaire. Quatre grands sujets occupent les archivoltes au-dessus de conques des absides nord et sud, les conques mêmes et la grande lunette de la paroi sud. Pour le sud, on discute de *la Nativité de Jésus* et de *la Descente de Saint Esprit*, pour le nord de *la Résurrection de Lazare* et de *la Crucifixion*. Quant à l'ouest, la composition médiane de la lunette représente *la Dormition de la Vierge*.

Dans *La Nativité* [Fig. 40], tous les détails connus sont présents. Il n'existe pas une étoile dont le rayon vient du ciel afin d'indiquer la naissance de Messie. C'est le *Dieu Père* lui-même qui sort (en buste) et bénit les participants à l'humble évènement. Aussi, la *Mère* n'est pas allongée près du nouveau-né, mais elle s'est blottie sur la terre, pensive, le dos tourné de la crèche avec le bébé. Pourquoi ça ? Nous ne le savons pas ! Avait-elle la vision de la future destinée de cet enfant ? De la souffrance ? De la mort ? Du sabre qui va transpercer son cœur ? Le détail de la *Bain de l'enfant* est traité comme une scène de genre indépendante, de même que le pasteur jouant à la flûte, entrant en dialogue avec l'Ange qui lui annonce la merveille. Un coloris tendre enveloppe la

scène et les cimes des montagnes sont blanches, comme ils étaient couverts de la neige de Moldavie, et l'évènement ne se passerait pas dans la terre sèche de Bethleem.

La Descente du Saint Esprit [Fig. 41] représente un essai hardi de placer les *Douze Apôtres* dans l'intérieur du cénacle par l'intermédiaire d'un banc demi-circulaire sur lequel les Apôtres sont assis et par une vue perspective de trois parois qui forment le fond. Deux curiosités y sont à remarquer. Au lieu de la Lumière rouge ou de la Colombe venant de ciel, *Jésus Emmanuel* fait son apparition, en bénissant avec les deux mains, tout près de la droite figurant un fylactère déployé. Nous n'avons pas trouvé une explication pour cette curiosité iconographique. Comme hypothèse, on pourrait mettre la présence de Jésus Emmanuel en liaison avec le sens de ce nom qu'on lui a été donné dans l'Ancien Testament - *Le Dieu est avec vous* – conformément à la promesse faite aux Apôtres : « *Moi je serais avec vous jusqu'à la fin des siècles* ».

Une autre curiosité porte sur l'image du *Cosmos*. Sa position assise rappelle l'Orient et il ne tiens pas dans le tissu déployé les rouleaux représentant les langues dont le don a été reçu par les Apôtres, mais il porte dans le tissu une construction en forme d'une grande muraille percées de portes, suggérant les futures Eglises fondées par les Apôtres. Le fond de cette partie de la composition est bleu, parsemé de belles fleurs blanches d'un paysage paradisiaque.

Vis-à-vis, dans l'abside nord, *La Résurrection de Lazare* [Fig. 42], vue de près, nous offre une composition inattendue : D'un passage entre les montagnes un disque avec trois rayons, vénéré par les Anges volants, descend du ciel ouvert vers le sarcophage duquel sort le corps bandée de Lazare. Le passage sépare aussi les groupes des assistants : à droit, derrière le sarcophage de Lazare, c'est la foule mécréante ou surprise, à gauche sont les croyantes contournant Jésus, les Apôtres et les sœurs de Lazare, Marthe les mains tendues vers le Seigneur, et Marie, prosternée à ses pieds. C'est la figure de Marie qui est la plus frappante : elle rappelle les beaux personnages féminins de la Renaissance italienne, de Filippo Lippi et de Botticelli.

Dans *la Crucifixion* [Fig. 43], de détails presque expressionnistes renvoient aussi vers l'Occident. *La Lune* est devenue rouge, *les Anges* s'agitent en vol autour du chevet de la croix, sur la chevelure rouge avec de tresses, *Christ* porte la couronne d'épines, son corps douloureusement tordu est en antithèse avec le visage serein, qui ne montre pas les signes de la souffrance et de la mort, la seule preuve de celle-ci étant les yeux fermés. *La Vierge* paraît être en train de perdre sa

conscience et *Jean* est accablé par la douleur. Nous sommes loin des statues vivantes de la tradition byzantine, parfaitement debout, immobiles, d'une douleur contenue. Les larrons sont contorsionnés sur leurs croix et les bourreaux sont en train de les frapper de fouettes avec de morceaux de plomb. La présence d'*Adam* dans une cave creusée à l'intérieur de la roche de Golgotha surprend aussi. La légende dit que son lieu de sépulture se trouvait exactement dans l'endroit où la croix de Jésus était montée et que le sang de ses plaies des jambes du Christ s'était écoulé sur le crâne d'*Adam* comme signe de sa rédemption. Ici *Adam* est figuré mi-corps, et fait un geste de se tirer par les cheveux, interprétable de deux manières: soit il est surpris que le moment promis par Dieu est venu, soit il est désespéré, encore incrédule, que ça pourrait arriver.

Dans le premier registre des absides latérales deux compositions de grandes dimensions ont des sources différentes d'inspiration. Pour celle de nord, c'est le texte de Saint Luc qui raconte l'épisode de *Jésus à 12 ans*, resté dans le Temple de Jérusalem en expliquant l'Ancien Testament aux Vieux représentants de la Loi [Fig. 44]. C'est de nouveau la préoccupation de placer l'évènement dans un milieu crédible, à l'intérieur de la cour du Temple, délimitée par une muraille terminée par un passage à marches blanches. Christ adolescent est seul avec les Vieux gens, Marie et Joseph manquent, car c'est le premier moment de la manifestation de la sagesse du Fils de Dieu. Le même thème, nommé aussi *Mi- Pentecôte*, mais avec de différences stylistiques et compositionnelles, est à trouver dans d'autres églises de la Moldavie, à St. Elie près de Suceava, à l'église de la Résurrection du monastère de Neamț, à Humor et à Părhăuți.

Pour l'autre scène, il n'y a pas de sources connues. C'est une image hybride, nommé généralement *La Dimanche des Toussaints* [Fig. 45], un sort de triomphe du Christ dans les Cieux, mais aussi le triomphe des catégories différentes de Saints. Au schéma commun on a introduit de détails qui changent partiellement le message simple du commencement. Le Christ en gloire n'est pas le Juge, mais une figure d'*Emmanuel*, adolescent assis sur les cercles concentriques de Cieux, bénissant avec les deux mains. La gloire de Cieux est soutenue par quatre Anges, comme dans une Ascension, mais la présence de *la Vierge* et de *Saint Jean Baptiste* transforme cette partie haute de la composition dans une *Déesis*. On pourrait dire qu'elle appartient dans une égale mesure à la Théophanie dans haut. D'un autre segment de Ciel sort *L'Ancien des Jours* aussi bénissant, avec un rotulus roulé dans sa gauche. Le fait que le Père assiste au triomphe du Fils et des Elus marque la réconciliation du Créateur avec la Créature par l'intermédiaire du Dieu Fait Homme.

Comme nous l'avons déjà remarqué il y a aussi d'autres Théophanies dans la nef, peut-être plus étranges, par ce que les thèmes n'impliquent pas la présence manifeste de la divinité, mais il s'agit d'un accent de plus au support du message à transmettre par les images.

Quant à *La Dormition de la Vierge* [Fig. 46], qui n'occupe pas la surface entière de la lunette ouest, elle est composée sur plusieurs niveaux : le mécréant puni par l'Archange; la Mort de la Vierge et les Apôtres qui pleurent; Jésus, dans une gloire demi-ovale d'Ange en grisaille, reçoit l'âme de sa Mère; les Apôtres, dans des nuages en forme de sacchet supportés d'Ange, arrivent afin d'être présents aux derniers moments de Marie; la Vierge est portée, dans son corps, par des Anges vers le Ciel qu'on ouvre d'autres Anges [Fig. 46 a]. Sur ce parcours ascensionnel, La Vierge se tourne vers Thomas, toujours incrédule, et lui donne sa ceinture comme signe de la réalité de son miraculeux fin.

Les artistes ont souligné l'importance de l'axe est-ouest dans les parties hautes de l'église, dédié exclusivement au rôle de la Vierge dans l'économie du Salut : *Vierge de l'Incarnation* choisie par le Père, dans les cieux – dans la conque de l'abside de l'autel ; Vierge peinte dans le pendentif sud-est de la nef : avec l'Archange Gabriel du pendentif de nord-est forme une composition unique, l'*Annonciation*, un moment terrestre, aussi que la *Dormition*, sur la paroi ouest. *Les anges qui ouvrent les portes des cieux* afin de recevoir le corps de la Mère de Dieu nous transportent de nouveau au monde céleste, non placé dans la lunette avec le reste de la composition, mais sur l'archivolte du grand arc de l'ouest, en utilisant les détails de l'architecture comme un moyen physique d'illustrer un mystère spirituel.

La dernière image dans laquelle apparaît la Vierge dans l'espace de la nef est liée d'un moment plus ancien de sa vie : *les Noces de Cana* [Fig. 47]. C'est le commencement de la série des *Merveilles* que Jésus les faisait, quelques-unes étant représentées aussi dans la nef de l'église d'Arbois. Le choix des *Merveilles* paraît aléatoire, ainsi que leur motivation reste obscure. La plus ample est la *Multipliation des pains* [Fig. 48 a, b, c, d], rendue en trois scènes différentes, en suivant la narration évangélique de *Jean (1, 1-15)*: Les Apôtres apportent les cinq pains et les deux poissons ; La foule reçoit le pain distribué par les Apôtres et parmi eux on distingue la figure imposante de Pierre, tandis que Jésus bénit l'action. La troisième séquence illustre le moment dans lequel les Apôtres ont amassé les miettes et les présentent en 12 paniers à Jésus. La plus spectaculaire est l'image du centre, surprenante par la composition d'une grande foule d'hommes,

ses physionomies d'une grande diversité, les unes tournés vers Jésus, les autres vers Pierre, les autres lui tournent le dos. Les plus intéressants sont les jeunes assis dans le premier plan, en tournant le dos au spectateur, vues de profile. Les jeunes ont une chevelure rouge, pour ceux du premier plan elle est bouclée. C'est un aspect étrange pour la Moldavie, où ne sont pas connus de cheveux de cette couleur et de ce type. Mais ils sont courants dans la peinture de la première Renaissance d'Italie, chez Benozzo Gozzoli ou chez les vénitiens.

Du cycle des *Merveilles* on a choisi aussi *trois Guérisons des aveugles* [Fig. 49 a, b] et la *Guérison d'un paralytique*, qui mettent en valeur toutes les détails narrés dans les Evangiles.

On surprend chez l'iconographe de l'église d'Arbore une préférence spéciale pour de coupures de ce type et pour un mélange dans l'ordonnance sur les parois, qui pourrait être considéré étrange.

Une des *Grandes Fêtes - La Transfiguration* [Fig. 50] – est placée dans ce registre des *Merveilles*. De même, on a choisi du grand cycle des *Dimanches d'après la Résurrection (Eothinales)* seulement deux: *Les femmes qui trouvent vide la tombe de Jésus* [Fig. 50 a] et *l'Incrédulité de Thomas*. On pourrait se demander pourquoi on a procédé de cette manière, mais comme réponse ne sont possibles que de spéculations: on pourrait penser que le 3 avril, date du commencement des travaux à l'église, se passait en 1503 entre les deux *Dimanches du Penticostaire*, ou qu'on n'a pas voulu parler d'une cécité ou d'une paralysie physiques, mais des maux spiritueux, etc.

Le cycle le plus développé et le plus complète est celui de *La Passion du Christ*. C'est qui est important de souligner c'est que les séquences de la narration se déroulent dans une frise continue et non dans le système traditionnel byzantin des tableaux individuels placés dans les cadres formés des bandeaux rouges. Cette solution est à retrouver d'abord à l'époque d'Etienne la Grand, à Botoșani et à Bălinești, et puis à Proboata, St. Georges de Suceava, Humor et Moldovița²⁹. Maria Ana Musicescu a analysé ces deux modalités de décorer des cycles narratifs, en partant de la nef de l'église St. Georges du monastère de Voroneț et, d'après Mihail Alpatov, elle a nommé les compositions individualisées - "*distinctives*", qui met en valeur les éléments essentiels de la

²⁹ Maria Ana Musicescu, *Pictura din altarul și naosul Voronețului*, in vol. "Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare", Bucharest, Editions de l'Academie de la RPR, 1964, p. 395, 404 – 409.

narration, et le système en frise -"complétive", qui favorise le pittoresque, les mouvements, les relations tirées de la réalité entre les personnages³⁰.

Le *Cycle de la Passion* commençait sur le coin sud-est de la nef, et se trouvait sur le troisième registre, le même dans l'abside de l'autel et dans la nef. Ainsi il y avait une continuité parfaite entre la *Dernière Cène* et la *Prière de Jésus dans le Jardin des Oliviers*, en tant que les Apôtres dormaient. Aujourd'hui cette scène, aussi que la suivante, *La Trahison et le baiser de Judas*, se trouve derrière la nouvelle iconostase, fait qui rompe la continuité normale du récit. Il y a une différence de construction entre les deux épisodes. Tandis que, dans le *Jardin* [Fig. 51] Jésus est absolument seul et accablé de tristesse, dans la suivante, la foule est massée autour de lui sur le fond d'une ville qui ne paraît pas d'être le Jérusalem de son temps [Fig. 52 a, b], dont les maisons ont de toitures pointues, colorées, et une tour blanc, inspirée de celles de villes italiennes, domine ensemble. De même, une partie de la foule a des visages, des habits et spécialement les couvre-chefs qui ne sont pas juives, ni romaines, mais plus proches de la première Renaissance italienne.

Les épisodes se succèdent et Jésus est toujours au centre des actions, jusqu'au moment quand Pierre devient l'héro négatif, mais attire l'attention : premièrement autour du feu et deuxièmement quand, avant le troisième cri du coq, il est accablé de remords par ce qu'il est devenu un traître de son Maître [Fig. 53]. Cette dernière scène est pleine de tension, apparemment Pierre est seul, mais une menace inattendue, un sabre, plane au-dessus de lui. L'épisode sort du récit évangélique; est plutôt le reflexe d'un état d'esprit généré par de remords. De l'autre côté, la scène est plein de charme: la curiosité humaine triomphe, têtes des hommes apparaissent d'entre les créneaux d'une ville, de l'ouverture des fenêtres ou derrière des murs [Fig. 54].

Cette curiosité accrue et manifestée aussi par les femmes [Fig. 55, 55 a], groupées derrière une muraille afin de regarder comment les soldats se moquent de Christ, violemment outragé, après que le gouverneur Pont Pilat avait lavé ses mains et a décidé qu'il soit fouetté, insulté et puis crucifié [Fig. 56]. La frise est impressionnante et les épisodes se succèdent les uns après les autres avec un crescendo dramatique, interrompu par une séquence que les évangélistes la présentent plus tard, avant la crucifixion; les soldats sont en train de partager les habits de Jésus sa chemise sur les

³⁰ *Ibidem*, p. 395, notes nos. 2 - 4.

genoux, un ciseau dans la main. Dans le même temps, Juda voulait retourner les pièces d'argent mais les pharisiens le refusent et le traître prend la décision de se pendre [Fig. 57].

Sur le *Chemin vers la Golgotha* [Fig. 58], est Simon de Ciréenne qui porte la croix, suivi par Jésus-prisonnier, les mains immobilisées, et par Pilat lui-même à cheval portant l'inscription incriminatoire : "Jésus de Nazareth Roi des Judéens". Pilat porte des habits très riches et a une allure de prince renaissant (cheveux rouges bouclés, couvre-chef hybride, harnachement brodé) est entouré d'un groupe armé, avec d'armures et de casques métalliques gris-argent.

Les épisodes de la narration sont rigoureusement suivis par les peintres. Bien que le moment dans lequel *Jésus est mis en croix* est présent dans quelques églises de la Moldavie [Fig. 59 a, b], la rédaction d'Arbore est plus proche de les modèles occidentaux (peintures murales, retables), par les très bons proportions de tous les personnages, le réalisme de mouvements des bourreaux et surtout de Jésus en train de monter la dernière marche de l'escalier. C'est vrai que la poutre horizontale de la croix manque, mais on ne l'observe pas, par ce que la scène, en dépit d'une certaine tranquillité, est pleine d'un dramatisme contenu. Le dramatisme devient plus visible dans la séquence suivante, à vrai dire un *unicum* dans nos peintures: Jésus est déjà crucifié, est en train de se donner le dernier soupir et prononce les mots "J'ai soif!". On a mis un éponge mouillée au vinaigre dans un roseau et ont tenté de le faire prendre.

Remarquables sont les habits portés par ceux qu'on doit les considérer comme des bourreaux. Ils ne sont ni romains, ni juifs, mais italiennes, riches, avec des cols dorés, décorés avec de perles blanches de verre, de même que les chapeaux multicolores.

Le point culminant de ce drame est la *Crucifixion*, avec le Christ mort, dont nous avons déjà parlé [Fig. 60].

De l'autre côté de l'embrasure profonde de la fenêtre, les proches de Jésus font descendre son corps de la croix et *Joseph d'Arimatee demande à Pilat ce corps* afin d'être enseveli, selon la loi de juifs. Sur la même frise, *La Lamentation* autour du corps du Christ constitue le dernier moment du drame [Fig. 61 a, b]. D'habitude le corps est allongée sur la pierre rouge (vénérée actuellement dans antichambre du Saint Sépulcre de Jérusalem), posée sur la terre et les pleurants se sont penchés sur lui. Ici, le corps est allongé sur un sort de caisse et, près d'elle, le linceul blanc dans lequel celui-ci sera enseveli, est enroulé d'une manière artistique, comme une sorte de rose

[Fig. 62]. On retrouve le même détail dans l'église du monastère de Humor et on a cru, jusqu'à maintenant, que c'était le seul exemple de ce type.

Si l'on considère la surface commune de l'embrasure et de la paroi nord vers l'iconostase comme une composition unique, on observe que Ponce Pilat se trouve dans une position centrale, assis sur un trône vers lequel montent quelques marches monumentales, afin de souligner le rang officiel du gouverneur romain. Tout est projeté sur un fond d'architectures majestueuses, fantastiques, mais attirantes, plus spectaculaires que dans la scène du *Jugement à Pilat*, où le cadre est beaucoup plus simple. Les essais de perspective géométrique introduisent ici, comme dans des autres épisodes, une composante étrangère à l'ancienne tradition byzantine de figurer la relation entre l'espace et les objets conçus d'y être placés.

De même que pour le commencement du *Cycle de la Passion*, les premières deux scènes se trouvent derrière l'iconostase actuelle, et les deux moments finals se retrouvent dans une position semblable. Il s'agit de *Soldats en garde près du tombeau de Jésus* et d'*Anastasis* ou *La Descente aux Limbes*, variante iconographique orientale pour la *Résurrection du Christ*³¹.

Comme d'habitude, on a changé la structure du décor peint pour le registre inférieur de la nef. Ici il n'y a pas de scènes, mais des personnages debout, dont le nombre est restreint, sont dominants et, sauf avec de rares exceptions, ils appartiennent à la catégorie des *Saints Guerriers Martyrisés*.

La rangée de saints commence avec un personnage qui n'était pas un guerrier, mais un martyr: *St. Jean Baptiste* [Fig. 63]. Sa figure imposante se trouve maintenant derrière l'iconostase, mais à l'origine il était dans la nef, selon une vieille tradition byzantine, mais aussi parce que le donneur l'avait choisi comme patron pour son église.

Les deux *Saints Theodore, Tyron et Stratilates* [Fig. 64], occupent de places de choix, vis-à-vis l'un face à l'autre, sur les parois sud et nord, près de l'iconostase. Ils sont assis sur un trône, habillés à la tenue militaire romaine, à la longue épée dans son étui. La position majestueuse et leurs habits couleur pourpre et vert sont impressionnants.

³¹ L'espace entre l'iconostase et la paroi est de la nef est tellement étroit, que c'est impossible de prendre de photos.

Les autres *Saints Guerriers* sont traités d'une manière totalement différente. Les hauts hommes debout sont vus comme de grands dignitaires d'un empire méconnu [Fig. 65 a, b; 66]. Les somptueux habits de brocard sont parsemés de centaines de perles. Les motifs décoratifs sont ordonnés selon de dessins compliqués, qui ne revient pas d'un costume à l'autre. L'ensemble est complété par de couvre-chefs riches, de formes usuelles à Byzance ou dans l'Occident, dans une surprenante synthèse Est – Ouest.

Même le *Saint Empereur Constantin*, accompagné par sa mère *Ste Hélène* [Fig. 67], porte des vêtements similaires, complétés d'un *loros* et une couronne impériale, qui ressemble un peu à la couronne à facettes d'or et d'email, offerte par l'empereur de Byzance au roi Etienne le Saint de Hongrie. Sainte *Hélène* porte le long habit aux larges manches qui tombent jusqu'à genoux, accompagnée aussi d'un *loros* et d'une couronne ouverte, à fleurons, occidentale. Ce type de costume, nommé dans notre littérature *granatsa* est attribué par nos chercheurs aux empereurs³², mais dans aucun portrait, peint, brodé ou sculpté, les chefs de l'Empire Byzantin ne sont représentés tellement vêtus.

Les Saints sont placés au dessous des arcades trilobées en grisaille.

Il y d'autres *Saints Guerriers* qui ont des habits militaires, sont armés de lances, d'épées, d'arcs et des boucliers, mais qui n'ont rien de belliqueux. Le seul Martyre Guerrier qui porte une couronne d'or avec de fleurons arrondis occidentaux est *Jacob le Perse*, qui était roi de son pays et est devenu chrétien [Fig. 68]. A l'exception de lui, qui a une chevelure brune foncée, tous les autres saints ont de cheveux roux, bouclés autour du crâne, inhabituels en Moldavie, mais typiques pour l'Italie de la Renaissance.

Au dessous de la fenêtre sud, une paire d'*Anargyres (Docteurs sans argent)* [Fig. 69], peints à mi-corps, avec de vêtements beaucoup plus simples que ceux des Guerriers, portent les symboles de leur métier : cuillère et boîte à médicaments. Deux autres Saints, très simples eux aussi, sont probablement de *Martyrs*, parce que l'un porte une croix blanche et l'autre un objet non-identifié [Fig. 70].

³² Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Române*, București, Editura Meridiane, 1970, p. 60 et les suivantes.

Comme d'habitude, *Saint Zosime et Marie l'Egyptienne* gardent l'entrée à côté de la nef. Il lui donne l'Eucharistie, comme signe que ses remords ont trouvé la pitié de Dieu [Fig. 71].

Toujours simples sont les deux *Martyrs* du montant nord de l'embrasement du passage vers le narthex. L'un est jeune dépourvu de barbe et porte une robe longue avec un col et de manches brodées de perles. L'autre est une personne mature, munie d'une longue barbe châtain, avec un regard pénétrant. Maintenant sont anonymes, mais leurs noms étaient écrits à côté d'eux au commencement [Fig. 72].

Au-delà de l'épaule droite du jeune une surface bleue conserve quelques traces de lettres [Fig. 73]. Sont les restes de l'inscription qui a déclenché tant de discussions ; c'est l'inscription qui mentionne le nom de Dragoș Coman et l'année 1541. Quand, en 1924, Vasile Grecu l'a photographiée, elle était presque entière et en grande partie lisible. Aujourd'hui tout a disparu. La motivation est double. L'inscription s'était effacée à cause de la technique utilisée par le peintre; c'était une détrempe faite sur une surface conçue pour la fresque, réalisée plusieurs années en avant et qu'entre temps le mur, déjà sèche, avec la couche de couleur de déjà carbonatée, n'a pas reçu le véhicule (eau) de la nouvelle intervention avec le pinson. Le blanc utilisé n'a pas pénétré la préparation afin d'offrir résistance à la nouvelle couche. Elle est devenue ainsi faible. Deuxièmement, sont les interventions de gens, curieux de voire le texte, de le déchiffrer. Chaque fois, pendant de décennies, ils ont frotté la surface à l'intention de la nettoyer et finalement l'ont détruite.

Avec l'image de cette surface presque vide comparée avec celle de 1924, nous revenons au *Tableau votif* de la famille de Luca Arbore [Fig. 74].

Nous avons déjà parlé de lui. Après la restauration, sont plus visibles les différences entre la partie originale et la surface repeinte sur un nouveau enduit afin de ré-construire la cohérence du *Tableau* et de répondre à son message : mémoire et prière perpétuelle adressées à Jésus pour les membres de la famille, de leur vivant et surtout après leur mort.

Nous revenons à l'idée que, du commencement, ça veut dire que pendant la vie du fondateur Luca Arbore, il s'agissait d'un vrai *Tableau votif*, qui reflétait la réalité du moment

quand il a été peint, dans les années de l'enfance des fils et de la seule fille existants dans ce moment-là³³.

On sait que Luca Arbore et Iuliana avaient plusieurs filles, pas une seule. Ça veut dire qu'elles étaient nées après la finalisation de la peinture d'origine. Si la peinture de l'église fut réalisée en 1541, après la mort du fondateur, de sa femme et de ses deux fils matures, et que la famille s'était complétée avec six filles encore bien qu'avant la mort du père, c'est absurde de croire qu'on a peint seulement le premier groupe et que, sans raison et explications, on a renoncé au deuxième. Nota bene, dans le deuxième manque aussi la donatrice présumée de l'ensemble peint tout entier, Ana³⁴.

Un autre détail du *Tableau* de la nef suscite d'interrogations. Il s'agit de *la petite tour*, avec une toiture pyramidale rouge, reste d'une autre maquette d'église, qui, après toutes probabilités, appartenait à la peinture d'origine. L'image est totalement différente de la maquette entière, tenue de Luca Arbore et bénie par St. Jean Baptiste, qui semble inspirée de l'aspect de l'église actuelle. Il n'y a pas une explication pour cette incongruité. On sait que d'habitude, la maquette représente une image véridique de l'église au moment dans lequel elle a reçu un tableau votif³⁵. D'un autre côté, nous ne savons rien de la présence d'une tour sur la nef, mais seulement d'une calotte posée directement sur la deuxième rangée d'arcs obliques du « système moldave » [Fig. 3]. On retrouve la même solution chez les autres églises contemporaines et aussi à l'église de la « Dormition de la Vierge » du monastère de Humor (1530).

Le *Tableau votif* se trouve sur la paroi ouest, à côté de l'entrée dans la nef. Quand on sort de la nef l'église, devant les yeux d'un croyant ou d'un simple visiteur, deux compositions lui attirent l'attention. Dans la lunette correspondante à celui du narthex de l'autre côté de la paroi, a été peint de nouveau un *Mandylion/ La Sainte Face* [Fig. 75], plus simple et moins raffiné que celui du registre inférieur des voûtes centrales. C'est un belle figure du visage du Christ, avec de cheveux rougeâtres, ceux qui sont à retrouver dans l'église entière, qui, par couleur et modalité de traiter la chevelure, sont venus en Moldavie par une filière italienne, redevable à un peintre roumain qui a visitée les villes italiennes si riches en peintures pré-renaissantes et renaissantes. Il s'agit de possibilités presque inconnues ou, au moins, pas recherchées, en mesure d'expliquer la

³³ Voir le *Tableau genealogique* donné par Ion Solcanu dans son article, *op. cit.* 52.

³⁴ Voir supra.

³⁵ Tereza Sinigalia, *Valoarea documentară a machetei bisericii pictată în tablourile votive*, sous presse.

présence de multiples aspects de la peinture des églises moldaves de XV^e-XVI^e siècle, totalement différentes de la tradition byzantine, assez forte encore chez nous dans cette époque-là.

La deuxième image est un symbole, commun, mais toujours utile. Il doit remémorer la sort des hommes qui sont dans *la main de Dieu* et en même temps représente une promesse [Fig. 76]. Les petites figures tenues dans la main de Dieu sont ceux qui se sont sauvés et la main représente l'accomplissement de la promesse des Cieux.

En guise de conclusion, je dirais que les restaurations des peintures intérieures de l'église de la „Decollation de St. Jean Baptiste” ont recupéré pour nous un ensemble d'une valeur exceptionnelle qui se trouve maintenant en face de multiples recherches et interrogations.

L'inscription de 1541, tant de fois commentée, a mis le point final aux interventions des peintres du XVI^e siècle et a généré le dossier des chercheurs, qui reste ouvert.

Ce dossier a encore un avenir, mais comme je disais déjà, *sine ira et studio*.

LISTE DES ILLUSTRATIONS



Fig. 1 a, b. Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste



Fig. 2. Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Inscription dédicatoire

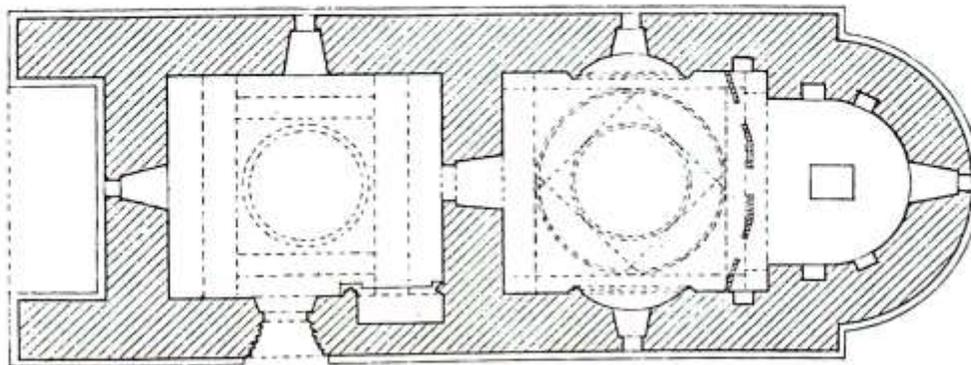
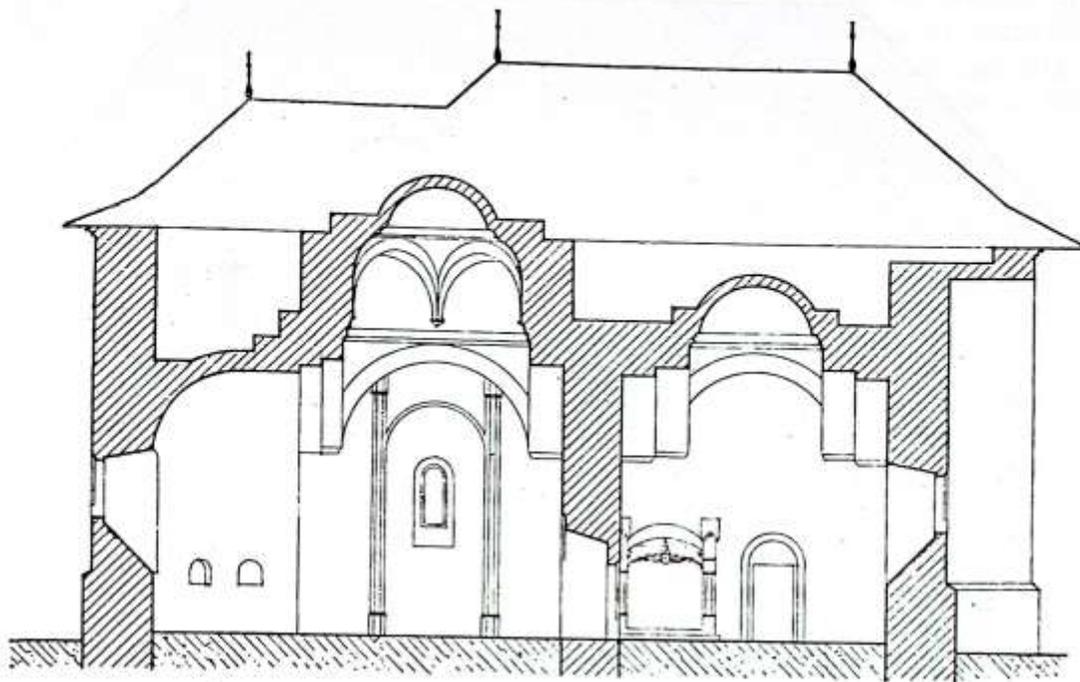


Fig. 3. Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Plan et section longitudinale



Fig. 4 c. Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Lieu presque vide où se trouvait l'inscription qui mentionnait le nom du peintre Dragosin (Dragoş) Coman et l'an 1541. Photo de 2012



Fig. 5 a. Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Narthex, paroi sud, arcosolium. *Tableau funéraire* avec les membres de la famille de Luca Arbore, autour de 1505 -1507



Fig. 5 b. Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Nef, paroi ouest. *Tableau votif* avec les membres de la famille de Luca Arbore, 1541(?)

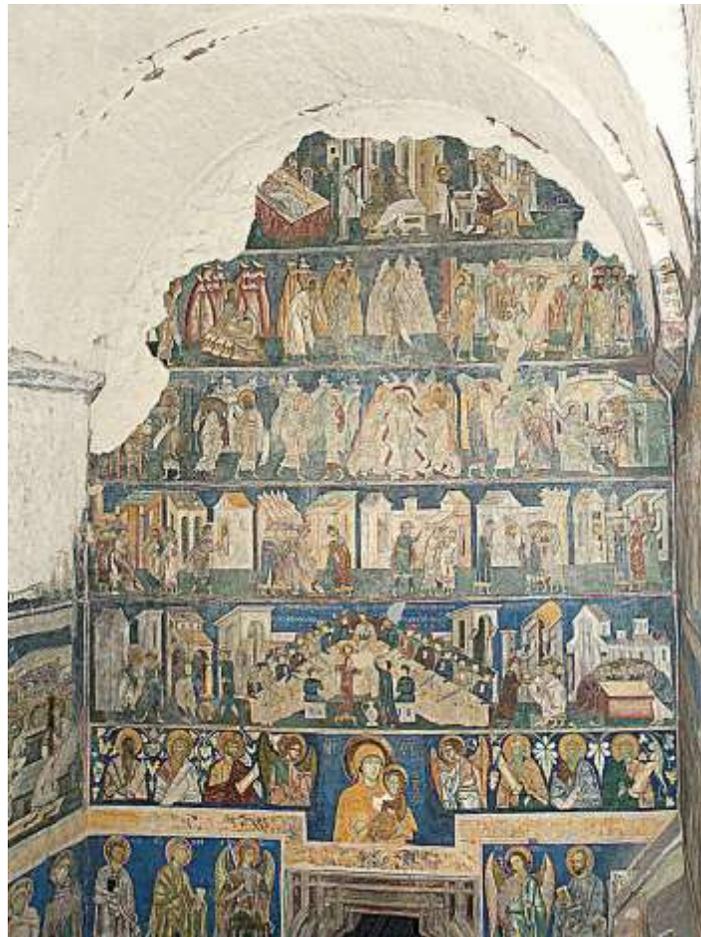


Fig. 6 a. Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Narthex, paroi est. *Cycle de la vie de Saint Jean Baptiste*



Fig. 6 b. Arbore. Eglise de la Décollation de St Jean Baptiste. Narthex, paroi est. *Cycle de la vie de Saint Jean Baptiste. Le Banquet d'Hérode (détail)*



Fig. 7. Coupole sur la nef. *Le Christ Pantocrator*

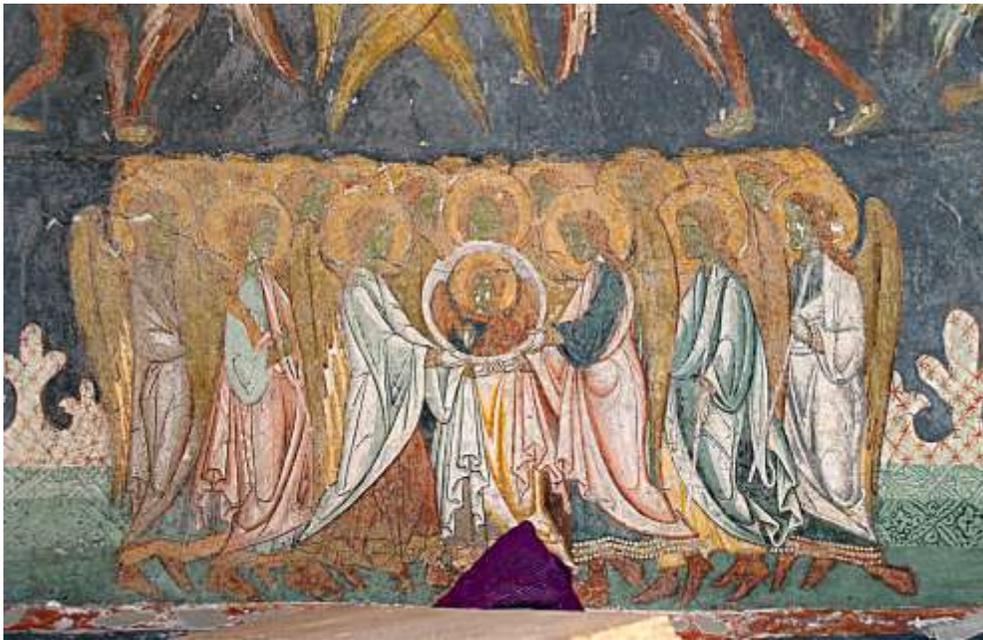


Fig. 8 a. Coupole sur la nef. *Les Huit Synaxes d'Anges de la Hiérarchie Céleste* de Dyonisius Pseudo-Aréopagite (détails)



Fig. 8 b, c. Coupole sur la nef. *Les Huit Synaxes d'Ange de la Hiérarchie Céleste* de Dyonisius Pseudo-Aréopagite (détails)



Fig. 9. Coupole sur la nef. Lunettes au dessous des arcs obliques. *Généalogie du Christ*



Fig. 10. Coupole sur la nef. Petits pendentifs entre les arcs obliques. *Saint Evangéliste Jean*



Fig. 11 a, b. Coupole sur la nef, dernier registre. *Deesis* avec une *Procession d'Apôtres*

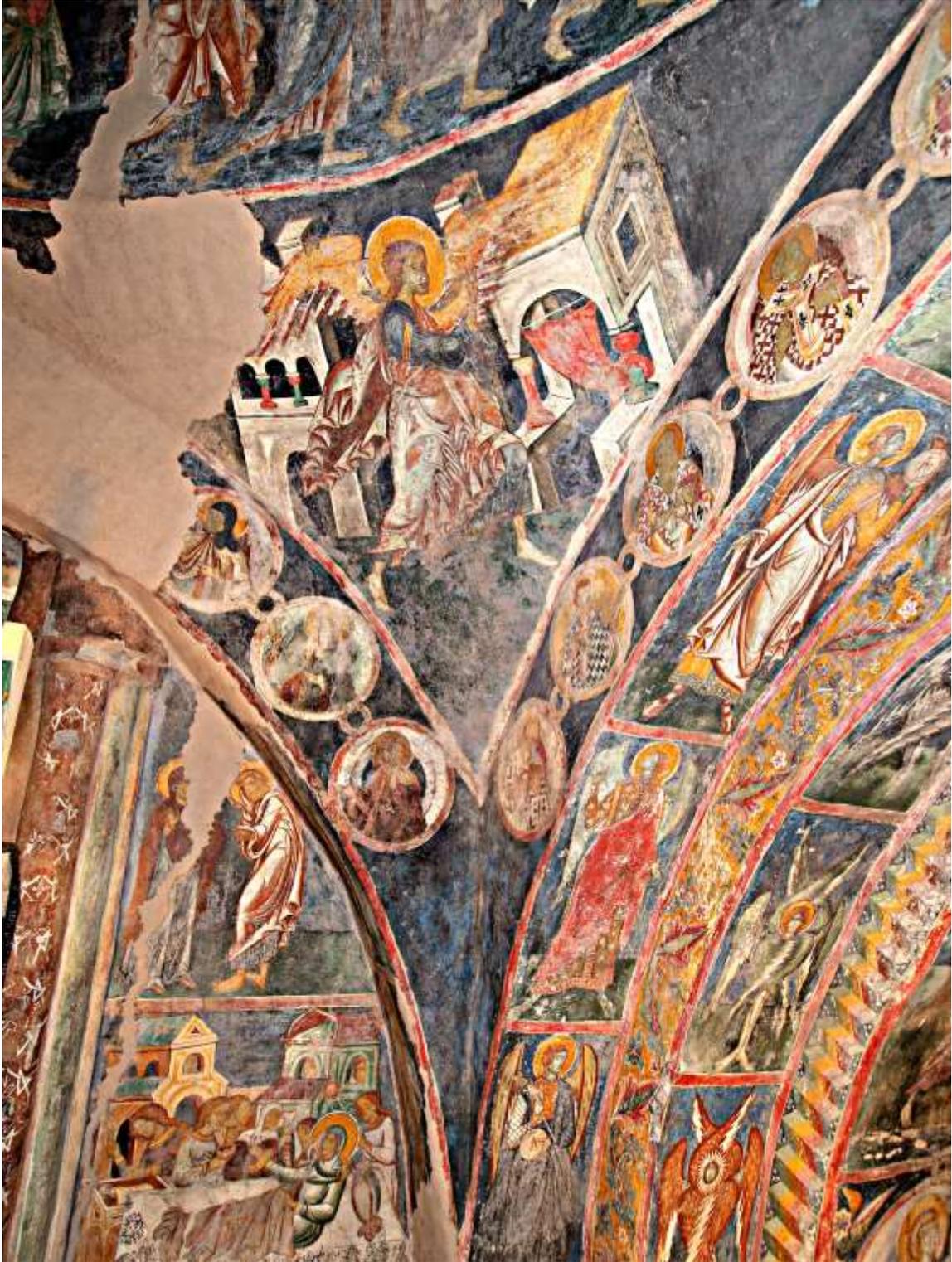


Fig. 12 a. Voûtes de la nef. Grand pendentif nord-est. *Annonciation. L'Archange Gabriel* (ensemble et détail)



Fig. 12 b. Voûtes de la nef. Grand pendentif nord-est. *Annonciation. L'Archange Gabriel* (ensemble et détail)



Fig. 13 a. Voûtes de la nef. Grand pendentif sud-est. *Annonciation. La Vierge* (ensemble et détail)

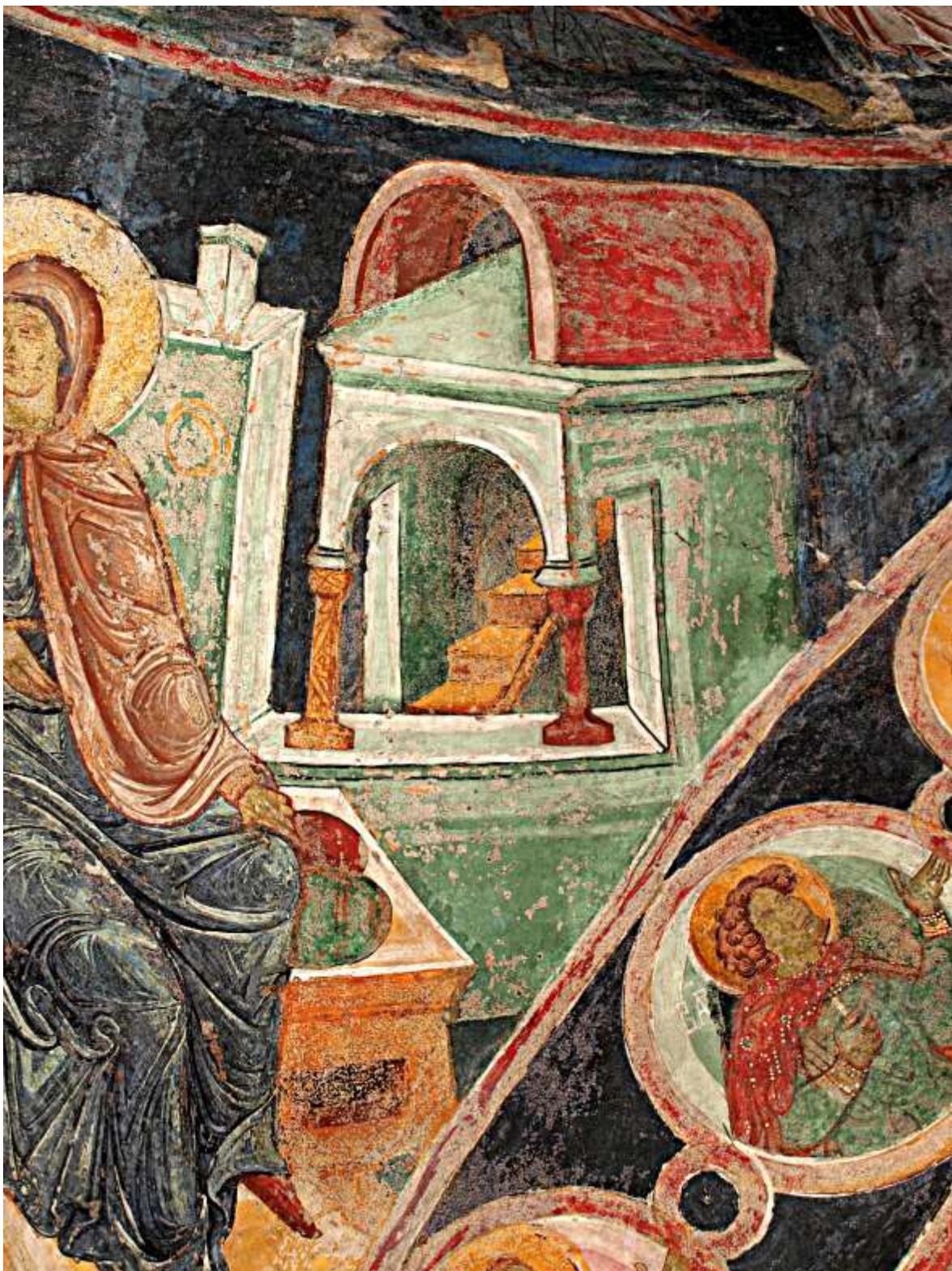


Fig. 13 b. Voûtes de la nef. Grand pendentif sud-est. *Annonciation. La Vierge* (ensemble et détail)

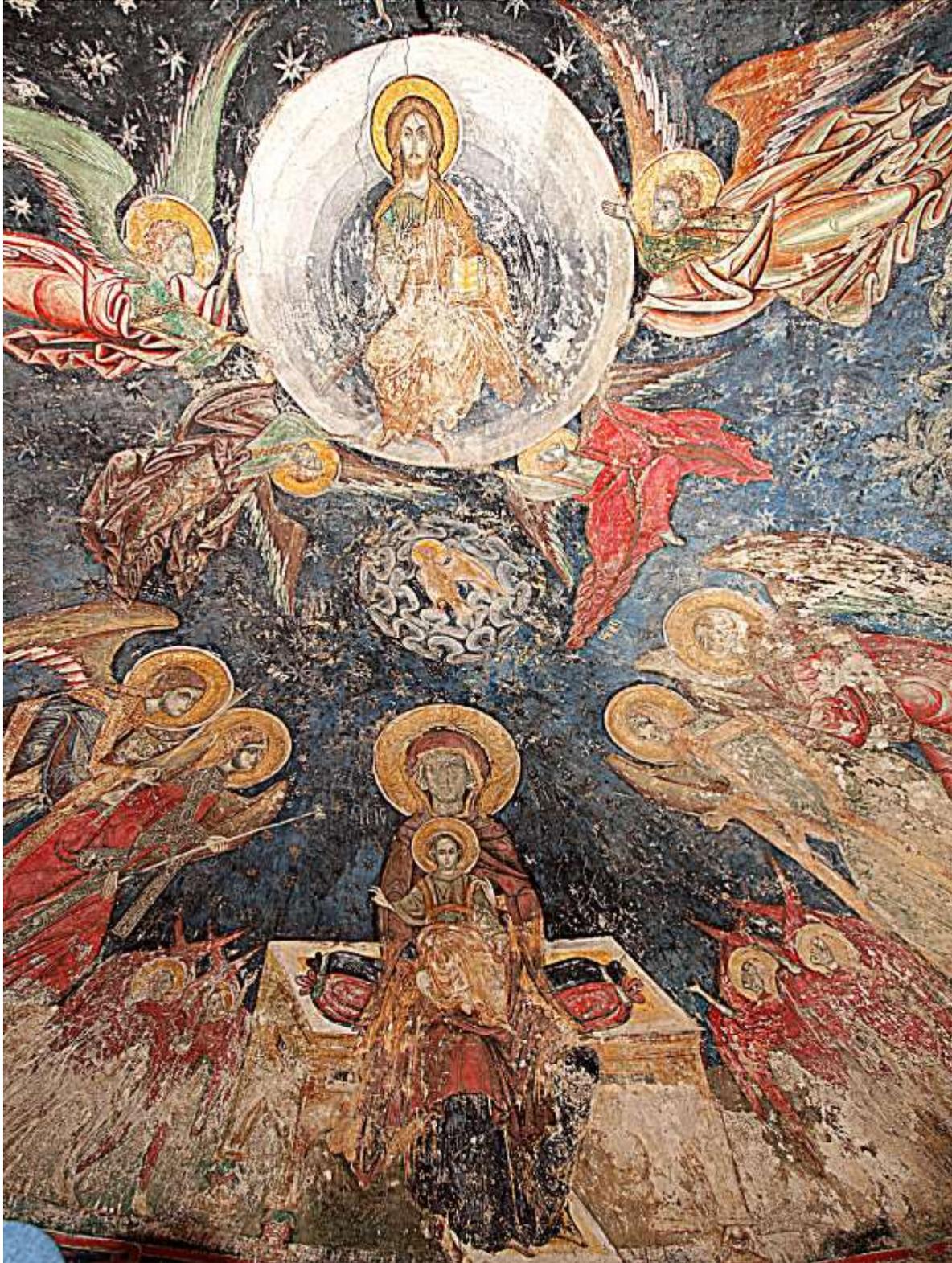


Fig. 14. Sanctuaire. Conque. *La Vierge vénérée par des Archanges et par des Séraphins*



Fig. 15. Sanctuaire. Conque. *Le Saint Esprit*



Fig. 16. Sanctuaire. Clef de l'embrasure de la fenêtre d'axe. *Jésus sur la patène (Agnus Dei/ Agneau de Dieu)*



Fig. 17. Sanctuaire. Montant nord de l'embrasure de la fenêtre d'axe. *Sacrifice d'Abraham - La route vers le lieu choisi*



Fig. 18. Sanctuaire. Montant sud de l'embrasure de la fenêtre d'axe. *Sacrifice La main d'Abraham arrêtée par un Ange au moment dans lequel il était en train d'immoler son fils Jacob*



Fig. 19 a, b. Sanctuaire. Hémicycle, nord, deuxième registre. *La Communion avec le Pain*



Fig. 20 a, b. Sanctuaire. Hémicycle, sud, deuxième registre. *La Communion avec le Vin*



Fig. 21. Sanctuaire. Hémicycle, nord, deuxième registre. *Le Lavement des pieds*



Fig. 22. Sanctuaire. Hémicycle, sud, deuxième registre. *La Cène*



Fig. 23 a. Sanctuaire. Hémicycles, nord et sud, premier registre en bas. *Cortège d'Evêques Co-célébrants*



Fig. 23 b. Sanctuaire. Hémicycles, nord et sud, premier registre en bas. *Cortège d'Evêques Co-célébrants*



Fig. 24. Sanctuaire. Hémicycle sud, premier registre en bas. *Le Diacre Prochoros*



Fig. 25. Sanctuaire. Hémicycle sud, premier registre en bas. *Le Diacre Prochoros*. *Détailles de la décoration*



Fig. 26. Sanctuaire. Hémicycles, nord, premier registre en haut. L'Appel de Pierre et d'André



Fig. 27. Sanctuaire. Hémicycles, sud, premier registre en haut. *L'Appel du monnayeur Levi, devenu Mathieu*



Fig. 28. Sanctuaire. Hémicycles, nord et sud, premier registre en haut. *La Résurrection du fils de la veuve de Naïm*



Fig. 29. Sanctuaire. Hémicycles, nord et sud, premier registre en haut. *La Résurrection la fille de Iaïre et la Guérison de la femme à hémorragie*



Fig. 30. Sanctuaire. Hémicycles, nord et sud, premier registre en haut. Montagnes



Fig. 31. Arc descendant vers l'abside du sanctuaire. Le *Ciel ouvert* et des *Anges*.

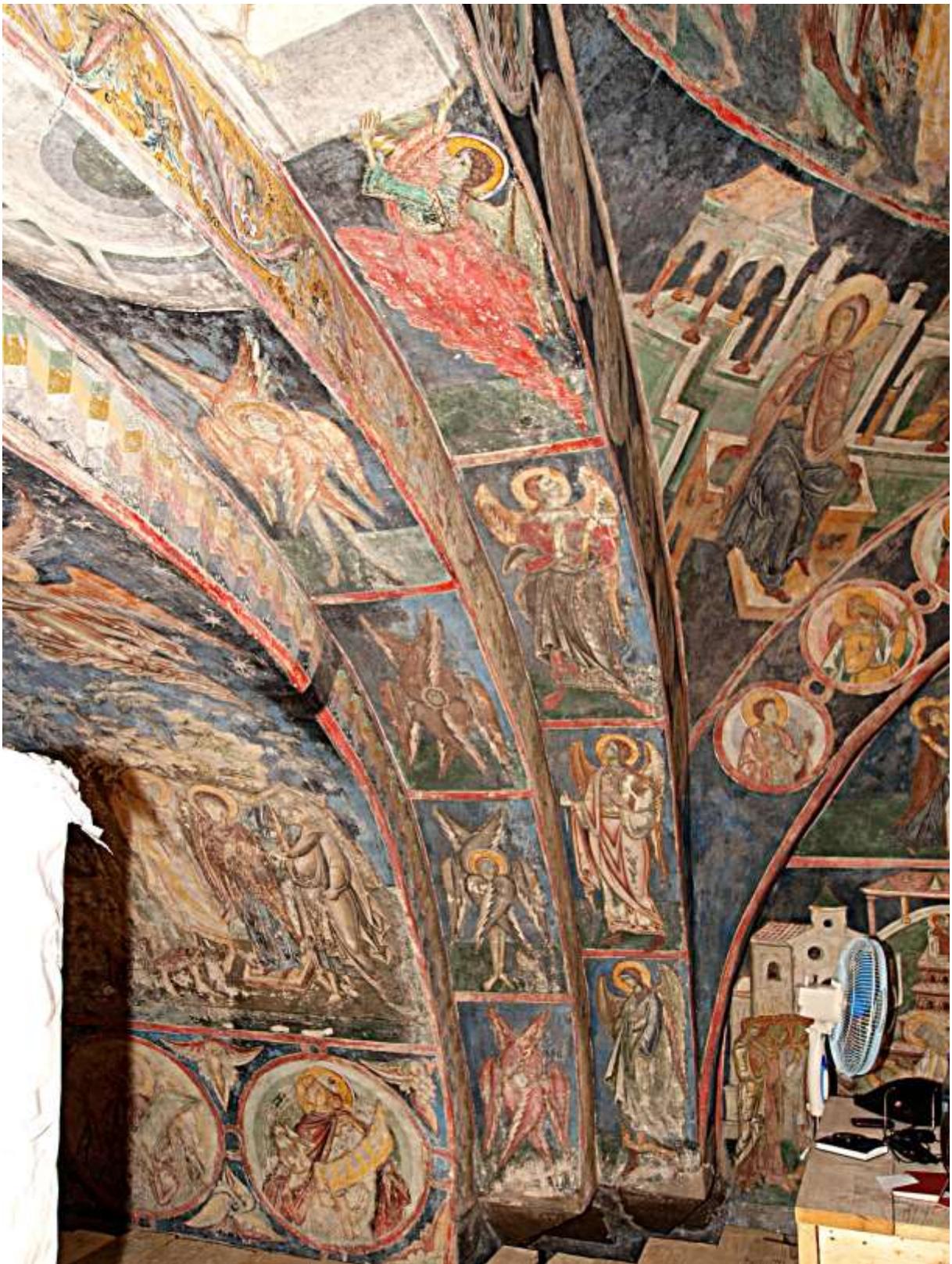


Fig. 32 a. Arc descendant vers l'abside du sanctuaire



Fig. 32 b. *L'Ancien des Jours*



Fig. 33. Arc descendant vers l'abside du sanctuaire. *L'Agneau Mystique*



Fig. 34. Archivolte du grand arc sud. *Martyres, en médaillons*



Fig. 35. Archivolte du grand arc ouest. *Saintes Femmes autour de la Vierge*, en médaillons

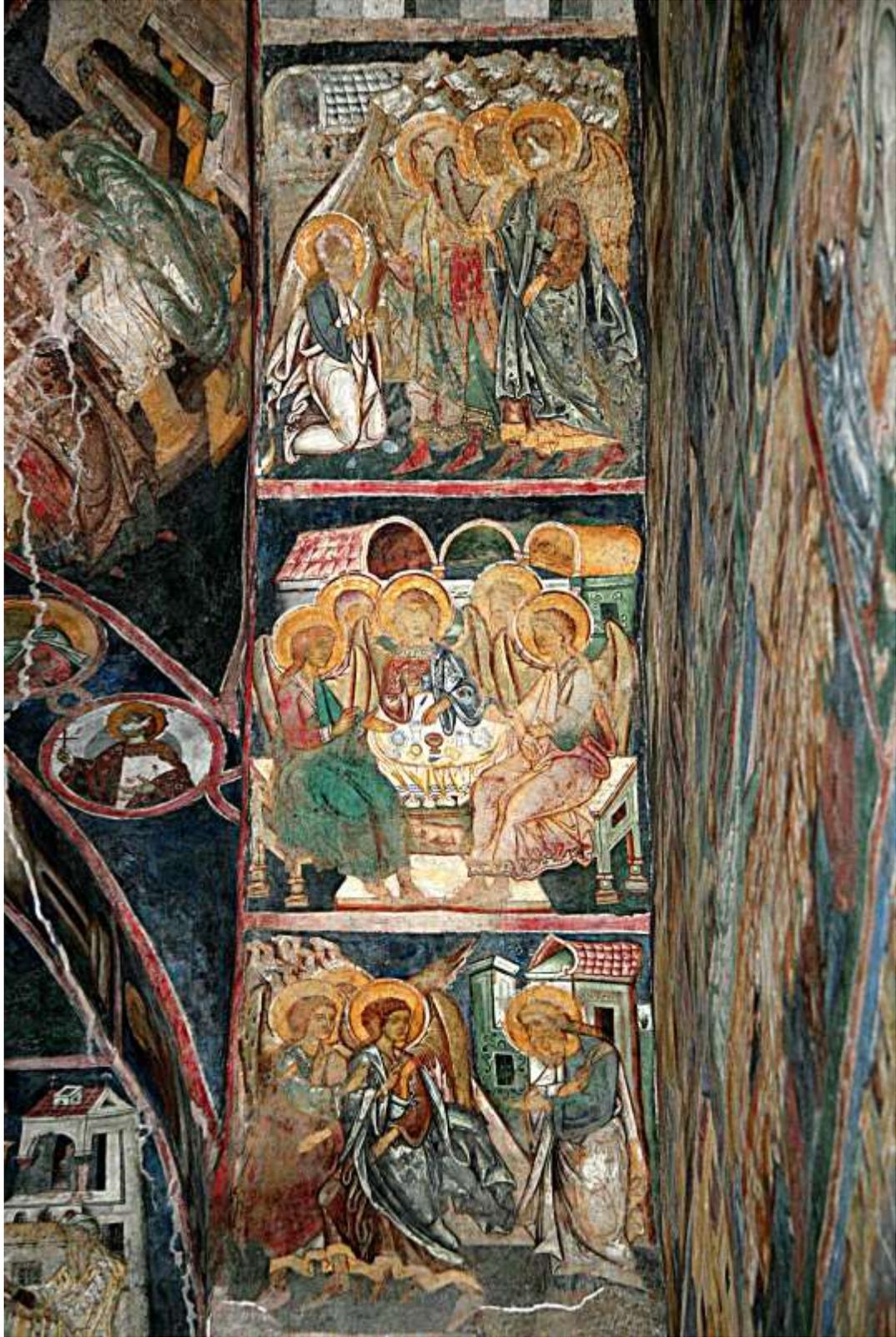


Fig. 36. Intrados du grand arc ouest. *L'Hospitalité d'Abraham*



Fig. 37. Ecoinçon du coin nord-est de la nef. *La rencontre de Joachim avec Anne; La Nativité de la Vierge*



Fig. 38. Ecoinçon du coin sud-est de la nef. *L'entrée de la Vierge au Temple*



Fig. 39 a. Berceau ouest du sanctuaire. *L'Ascension*



Fig. 39 b. Berceau ouest du sanctuaire. *L'Ascension*



Fig. 39 c. Berceau ouest du sanctuaire. *L'Ascension*



Fig. 40. Grande archivolt de la conque de l'abside sud. *La Nativité*



Fig. 41. Conque de l'abside sud. *La Descente du Saint Esprit*



Fig. 42. Grande archivolte de la conque de l'abside. *La Résurrection de Lazare*



Fig. 43. Conque de l'abside nord. *La Crucifixion*



Fig. 44. Abside nord. *Jésus à 12 ans dans le Temple de Jérusalem / Mi-Pentecôte*



Fig. 45. Abside sud. *La Dimanche des Toussaints*



Fig. 46 a. Lunette de la paroi ouest, partie centrale. *La Dormition de la Vierge*



Fig. 46 b. Intrados du grand arc ouest. *La Dormition de la Vierge. La Vierge est reçue par les Anges aux Cieux*



Fig. 47. Lunette de la paroi ouest, partie droite. *Les Noces de Cana*



Fig. 48 a, b. Paroi est. Registre I. *Multiplication des pains* (3 épisodes)



Fig. 48 c, d. Paroi est. Registre I. *Multiplication des pains* (3 épisodes)



Fig. 49 a, b. Paroi est. Registre II. *Guérisons des aveugles*



Fig. 50 a. Paroi est. Registre II. *Les femmes devant le tombeau vide de Jésus*



Fig. 50 b. Paroi est. Registre II. *La Transfiguration*



Fig. 51. Paroi est de la nef. Registre II. *Prière de Jésus dans le Jardin des Oliviers*



Fig. 52 a, b. Paroi sud. Registre II. *La Trahison et le baiser de Judas*



Fig. 53 a, b. Paroi sud. Registre II. *Les reniements de Pierre et ses remords*



Fig. 54. Paroi ouest. Registre II. *Christ devant Pilate*



Fig. 55 a, b. Paroi ouest. *Les soldats se moquent de Jésus*



Fig. 56 a, b. Paroi ouest. *Les soldats se partagent les habits de Jésus ; Judas retourne l'argent, le prix de la trahison*

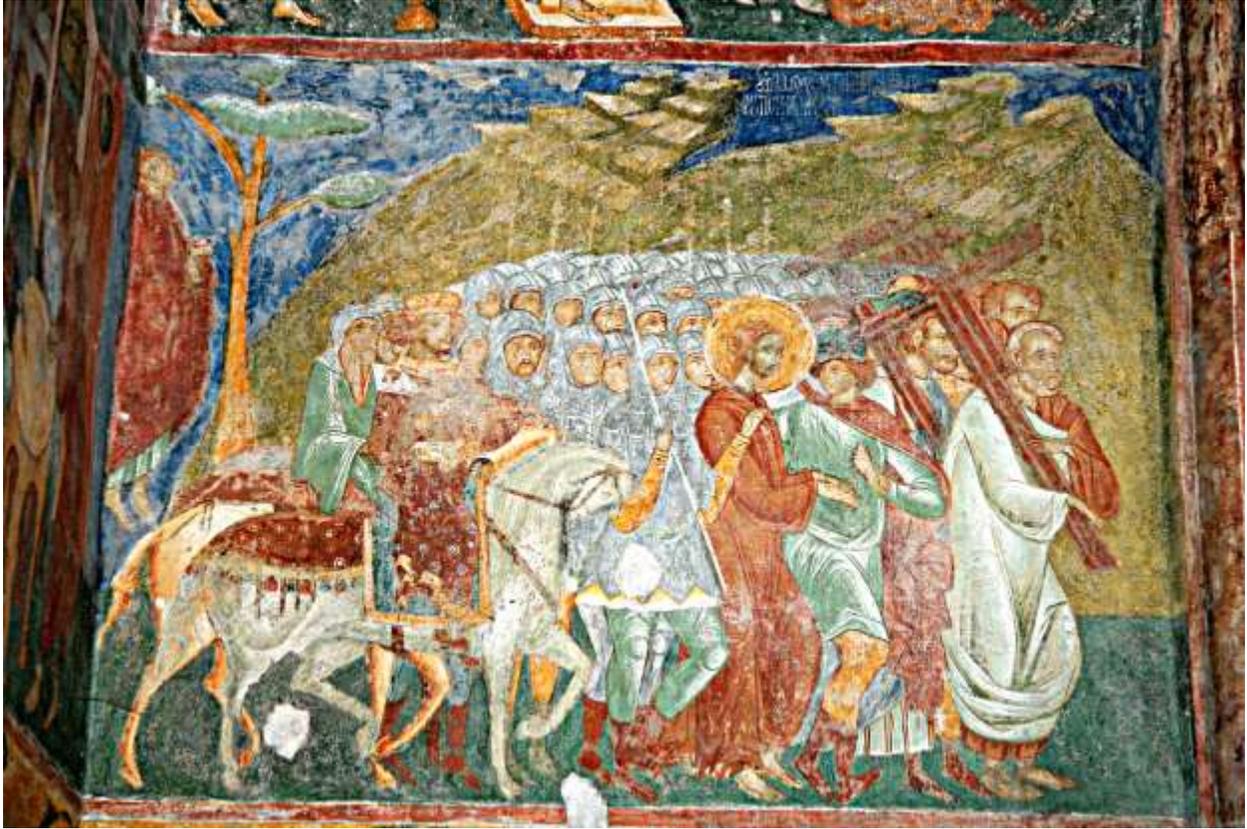


Fig. 57 - 58. Paroi nord. *Judas décide de se pendre ; Chemin vers la Golgotha*

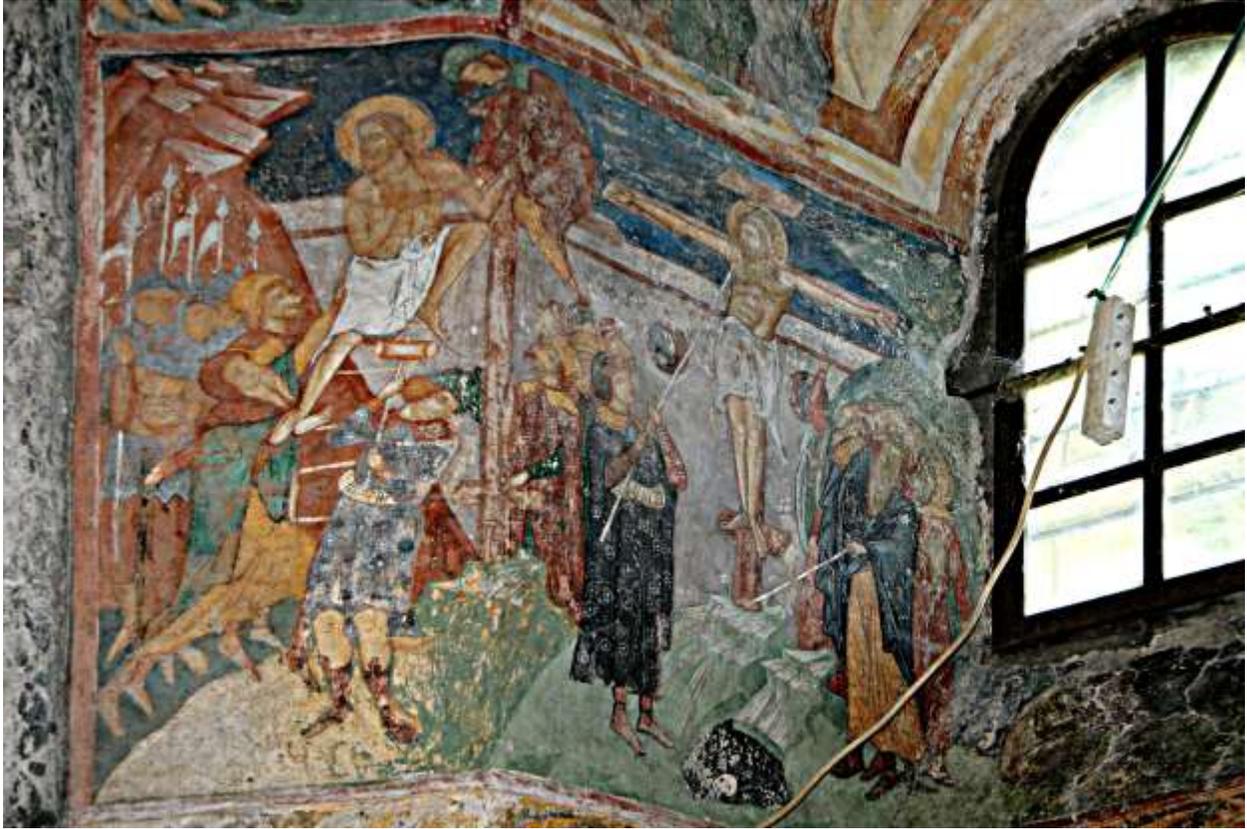


Fig. 59. Embrasure de la fenêtre nord, vers l'ouest. *Jésus est mis en croix ; Les soldats lui donnent de vinaigre à boire*

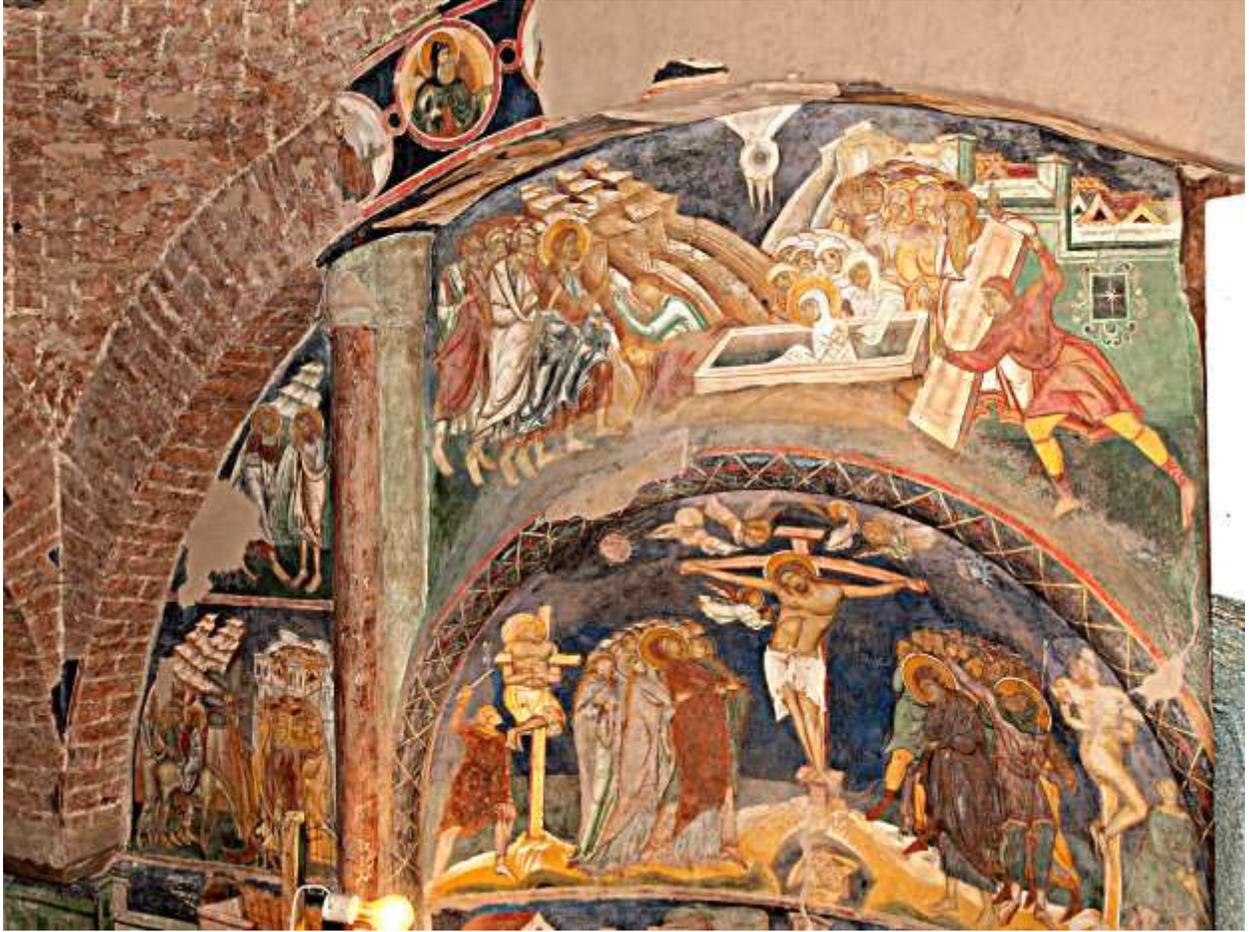


Fig. 60. Conque de l'abside nord. *Crucifixion*



Fig. 61 a, b. Embrasure de la fenêtre nord, vers l'est et paroi nord. *La descente du Christ de la croix ; Joseph d'Arimatée demande à Pilat le corps de Jésus ; La Lamentation*

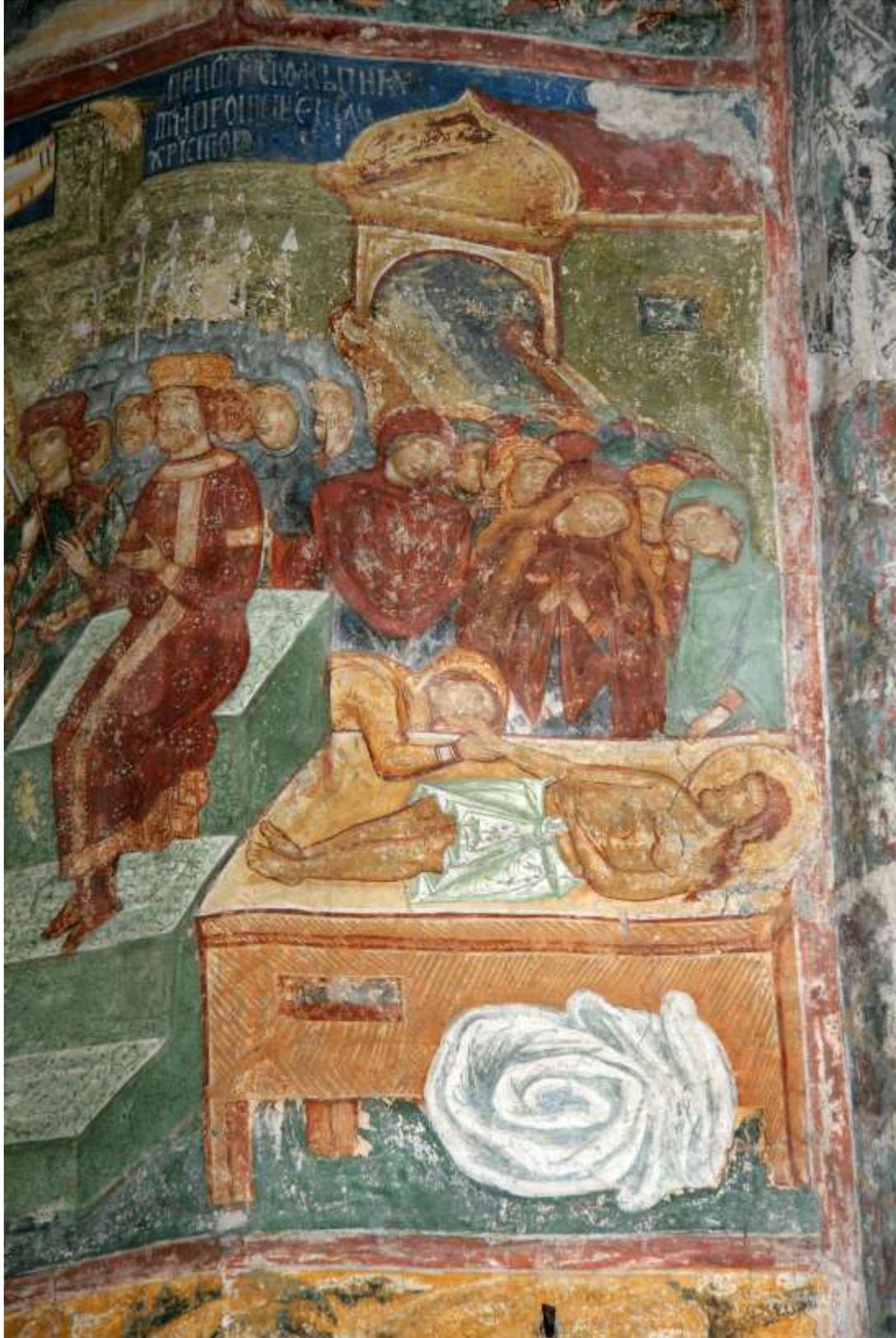


Fig. 62. Paroi nord. *La Lamentation : le linceul roulé*



Fig. 63. Paroi est de la nef. *St. Jean Baptiste*



Fig. 64. Paroi nord de la nef. Premier registre en bas. *St Theodore Stratilates*

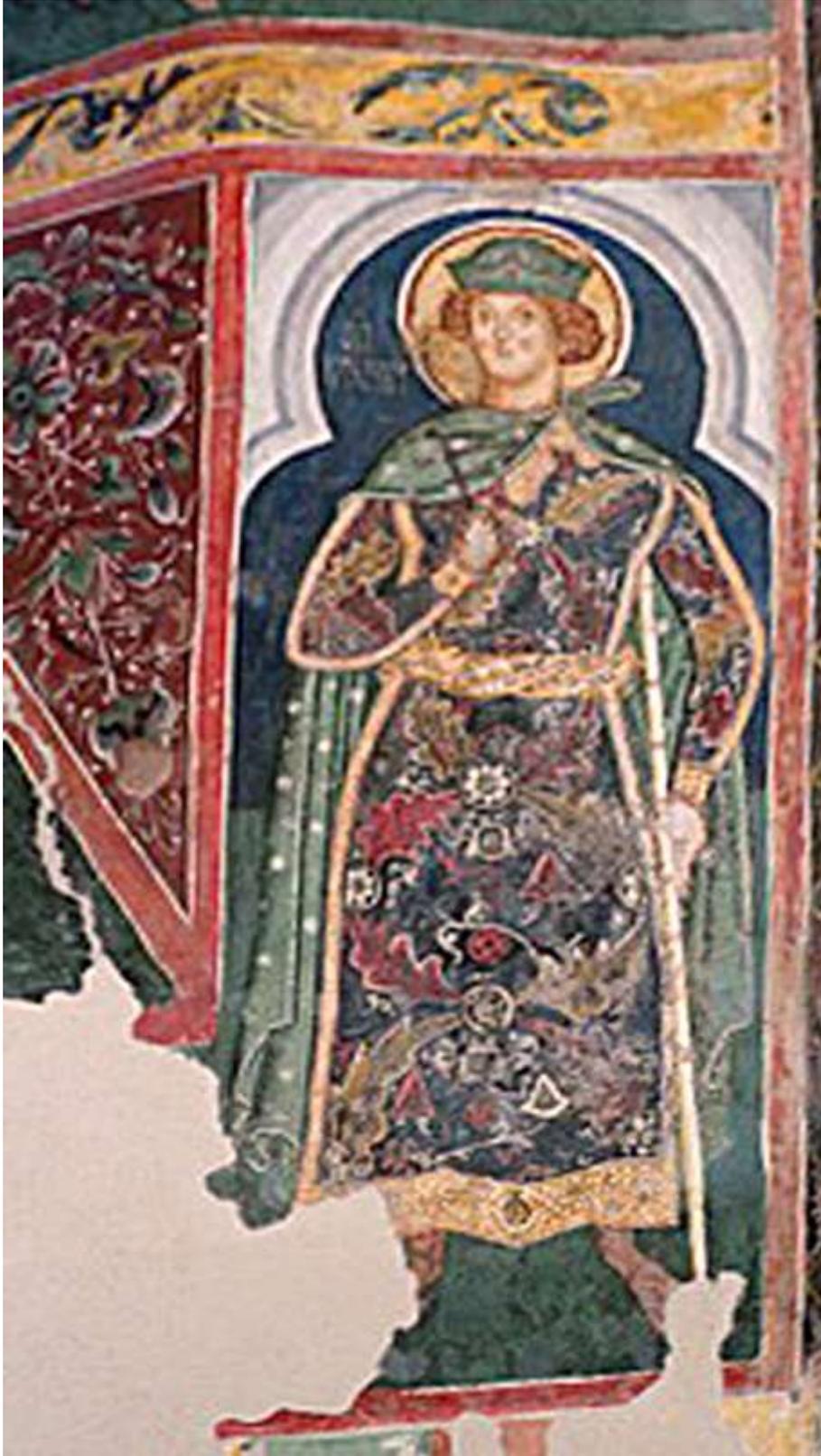


Fig. 65. Paroi nord de la nef. *Saint Guerrier*



Fig. 65 a. Abside sud. *Saint Condrat* (détail)



Fig. 65 b. Abside sud. *Saint Procope* (détail)



Fig. 66. Paroi nord de la nef. *Saints Guerriers*



Fig. 67. Paroi ouest. Premier registre en bas. *Saint Empereur Constantin et sa mère Ste Hélène*



Fig. 68. Paroi nord. Premier registre en bas. *Saints anonymes. St Jacob le Perse*



Fig. 69. Abside sud. Premier registre en bas. *Saints Anargyres (Docteurs sans argent)*

Fig. 70. Abside nord. Premier registre en bas. *Saints anonymes*



Fig. 71. Embrasure du passage vers le narthex, montant sud. *Saint Zosime et Marie l'Egyptienne*



Fig. 72. Embrasure du passage vers le narthex, montant nord. *Saints Martyres anonymes*



Fig. 73. Embrasure du passage vers le narthex, montant nord. Surface presque vide, sur laquelle a été écrite l'inscription avec le nom de Dragosin/Dragoș Coman et la date de 1541, située à la droite des *Saints Martyres anonymes* de la Fig. 72.



Fig. 74. Paroi ouest de la nef. *Tableau votif de la famille de Luca Arbore*, détruit partiellement en 1538 et refait en 1541



Fig. 75. Lunette de l'arcade du passage vers le narthex. *Mandylion*



Fig. 76. Arcade du passage vers le narthex. *La main de Dieu*

ARBORE

BISERICA TĂIEREA CAPULUI SF. IOAN BOTEZĂRTORUL

PROGRAM ICONOGRAFIC

Bolți naos:

Calotă: **[Fig. 7]**

1. *Pantocratorul* – slavă circulară; fără inscripție
 - 2 – 9. *Îngeri bust* – slavă inelară îngustă; fără inscripții; grupați câte 2 față în față
 - 10 – 13. *Tetramorf – Simbolurile Evangheliștilor* - în colțurile primului pătrat:
 - 14 – 17. *Serafimi* – în colțurile pătratului II, pus la 90° față de primul; numai aripi roșii
 - 18 – 24. *Îngeri tenanți* – câte 2 flankând fiecare colț al pătratului I
 - 25 – 50. *Serafimi* – 26. – Ei constituie un prim cerc din prima Triadă a *Ierarhiei Îngerești* : lipsesc *Heruvimii* și *Tronurile*
 - 51 – 58. *Sinaxe de Îngeri* – 8 : Cerc unic, întruchipează restul *Cetelor* din *Ierarhia Cerească*: Șeful fiecărei cete, aflat în mijlocul grupului, în față, poartă în mâini câte un clipeus cu o imagine simbolică: *Tronul Hetimasiei*; *Iisus Emmanuel*; *Iisus Înger de Mare Sfat*; *Iisus Mare Arhiereu*; *Maica Domnului Orantă*; *Pasărea Phoenix*; *Soarele și Luna* **[Fig. 8 a, b, c]**
 59. *Evanghelistul Luca* – pandantiv mic
 60. *Evanghelistul Ioan* – pandantiv mic est **[Fig. 10]**
 61. *Evanghelistul Matei* – pandantiv mic
 62. *Evanghelistul Marcu* – pandantiv mic
- Intradosurile arcelor piezișe dintre pandantivii mici

Arc sud-est:

63. *Iisus Pantocrator* – clipaeus, cheie

64 – 69. *Profeți și Regii*: 2 + 2; 1+1 (*David și Solomon*)

Arc sud – vest:

70. *Iisus Mare Arhiereu* – clipaeus, cheie

71 – 76. *Profeți*: 2 (*Ghedeon și ?*) + 2; 1+1 – filactere pe care au fost scrise texte fragmentare, astăzi lizibile numai unele litere disparate

Arc nord – vest:

77. *Maica Domnului Orantă* - clipaeus, cheie

78 – 83. *Profeți*: 2 + 2; 1+1

Arc nord-est:

84. *Iisus Emmanuel* - clipaeus, cheie

85 – 90. *Profeți*: 2 + 2; 1+1

Lunete sub arcele piezișe dintre pandantivii mici (zonele terminate semicircular)

91 – 94. *Genealogia lui Hristos* - 4 **[Fig. 9]**

Lunete de sub arcele piezișe dintre pandantivii mici

Personajele prezentate în friză – orientate, din două direcții, către est, centrul compoziției fiind o *Deisis* complexă **[Fig. 11 a, b]**

95. *Mandylion* - est

96. *Maica Domnului* – nord-est

97. *Arhanghel I* – nord-est

98. *Sf. Ioan Botezătorul* – sud-est

99. *Arhanghel II* – sud-est

100 – 105. *Procesiune Apostoli* – 6; pe porțiunea NE – N, în mișcare înaintând de la vest la est

106 – 113. *Procesiune Apostoli* – 8; pe porțiunea N – NV, în mișcare înaintând de la vest la est

114 – 121. *Procesiune Apostoli* – 8; pe porțiunea SV – S, în mișcare înaintând de la vest la est

122 – 127. *Procesiune Apostoli* – 6; pe porțiunea S - SE, în mișcare înaintând de la vest la est

Conca absidei altarului [Fig. 14]

128. *Maica Domnului pe tron*

129 a, b. *Arhangheli I, II*

130 a, b. *Arhangheli III, IV*

131 a, b. *Serafimi I, II*

132 a, b. *Serafimi III, IV*

133. *Sf. Duh [Fig.15]*

134. *Înălțarea Domnului*

134 a. *Hristos în slava înălțată de Ingeri [Fig. 39 a]*

134 b. *Maica Domului, Înger, Un Apostol [Fig. 39b]*

134 c. *Înger, Apostoli – spre nord [Fig. 39 c]*

135. *Profeți* – în medalioane, orientați câte 6 spre axul concii; nu au înscrise numele, filactere liniate nescrise

136 a. *Profet anonim*

136 b. *Profet anonim*

- 136 c. *Profet anonim*
- 136 d. *Profet Isaia*, cu *clește* în mâna stângă
- 136 e. *Regele David*
- 136 f. *Moise*, vas (cu mană?) în mâna stângă; filacter nescris în dreapta
- 136 g. *Aaron*, semnul preoției pe creștet, filacter nescris
- 136 h. *Regele Solomon*
- 136 i. *Profet anonim*
- 136 j. *Profetul Ghedeon*, în mâna stângă - *Lâna*
- 136 k. *Profet anonim*
- 136 l. *Profetul Daniel* în mâna dreaptă – *Muntele tăiat*
- 137 a, b. *Motive decorative*, 2 tipuri, alternativ sus-jos între medalioane

Hemiciclul altarului

Ambrazura ferestrei din ax:

138. *Iisus pe disc* [Fig. 16]
- 139 a, b. *Îngeri-Diaconi cu ripide* – montant nord – registrul I
- 140 a, b. *Îngeri-Diaconi cu ripide* – montant sud – registrul I
141. *Sacrificiul lui Avraam – Drumul către locul de jertfă* - montant nord – registrul II [Fig. 17]
142. *Sacrificiul lui Avraam – Îngerul oprește mâna lui Avraam* - montant sud – registrul II [Fig. 18]
143. *Heruvim I, II*
144. *Arhanghelul Mihail* – glaf inferior
- Registrul I: *Viața publică a lui Hristos*

145. *Izgonirea negustorilor din Templu* – pe decroșul zonei de legătură dintre absidă și peretele de nord al naosului

146. *Vindecarea celui cu mâna uscată(?)*

Hemiciclu, de la nord spre sud

147. *Chemarea lui Petru și a lui Andrei* [Fig. 26]

148. *Vindecarea soacrei lui Petru*

149. *Vindecarea fiului văduvei din Nain* Fereastra din ax (v. supra)

150. *Hristos predică în sinagoga din Cafarnaum*

151. *Chemarea lui Levi, devenit Matei* [Fig. 28]

152. *Hemoroisa și Învierea fiicei lui Iair* [Fig. 28]

153. *Iisus vindecă doi ologi(?)* - pe decroșul zonei de legătură dintre absidă și peretele de sud al naosului

154. *Iisus se desparte de un grup de bărbați (?)* –pe decroșul zonei de legătură dintre absidă și peretele de sud al naosului

Registrul II: de la nord spre sud

Scenele liturgice

155. *Spălarea picioarelor* [Fig. 21]

156. *Împărtășania cu Pâine* [Fig. 19 a, b]

Fereastra din ax (v. supra)

157. *Împărtășania cu Vin* [Fig. 20 a, b]

158. *Cina cea de Taină* [Fig. 22]

Registrul III- Ierarhi liturghisitori și Diaconi – de la nord la sud [Fig 23 a, b]

159. *Sf. Diacon* (posibil *Arhidiacon Ștefan*) – inscripție neinteligibilă

160. *Sf. Ierarh anonim* – inscripție total ștearsă

161. *Sf. Ierarh anonim* – inscripție total ștearsă
162. *Sf. Silvestru Papa* – inscripție existentă, puțin inteligibilă
163. *Sf. Nicolae* - inscripție
164. *Sf. Grigorie (?)* – inscripție aproape ștearsă
165. *Sf. Ioan Zlataust* – inscripție
- Fereastra din ax (v. supra)
166. *Sf. Vasilie*
167. *Sf. Atanasie (?)Alexandriski*
168. *Sf. Chiril de Alexandria*
169. *Sf. Spiridon*
170. *Sf. Ierarh* – neidentificabil, inscripție lacunară
171. *Sf. Diacon Prohor* **[Fig 24; 25]**

NAOS

172. *Bandă decortivă* - arhivoltă concă altar
- Primul arc descendent de la conca absidei altarului spre naos
- Intrados:
173. *Cerul deschis* – la cheie **[Fig. 37]**
- 174 a, b. *Serafimi I, II* **[Fig. 38]**
- 175 a, b. *Serafimi II, IV*
- 176 a,b. *Serafimi V, VI* –tipul cu picioare, dimensiuni mari
- 177 a, b. *Serafimi VII, VIII*
- Arhivoltă arc descendent II:
178. *Vrej vegetal*

Arc descendent II – intrados

179. *Cel Vechi de Zile* – în axul concii altarului și al *Mandylionului* [Fig. 32]

180 a, b. *Îngeri tenanți* I, II

181 a, b. *Arhangheli cu glob transparent cu Monograma lui Hristos* I, II

182. a, b. *Îngeri* I, II

183 a, b. *Arhangheli cu glob transparent cu Monograma lui Hristos* III, IV

Arc descendent II – arhivoltă – spre naos.

184. *Mielul Euharistic, Înconjurat de 6+ 6 Episcopi*, în medalioane [Fig. 33]

185. *Sf. ?*, nume indescifrabil

186. *Sfânt anonim*

187. *Sf. Nicolae*,

188. *Sf. Mitrofan*

189. *Sfânt anonim*

190. *Sfânt anonim*

191. *Sf. Vasile* – spre sud

192. *Sf. Sofronie (?)*

193. *Sf. Gherman*

194. *Sf. Silvestru*

195. *Sfânt(?)*

196. *Sf. Anonim* – fără inscripție

Arcul mare de sud al naosului: Arhivoltă – 13 medalioane cu Mucenici anonimi, cu o singură excepție: [Fig. 34]

197. *Sfânt Mucenic anonim*

198. *Sfânt mucenic anonim*

199. *Sfânt mucenic*

200. *Sfânt mucenic anonim*

201. *Sfânt mucenic*

202. *Sfânt mucenic anonim*

203. *Sfânt mucenic anonim*

204. *Sfânt mucenic anonim*

205. *Sfânt mucenic anonim*

206. *Sfânt mucenic anonim*

207. *Sfânt mucenic anonim*

208. *Sfânt mucenic anonim*

209. *Sfânt mucenic anonim*

Arcul mare de vest al naosului: Arhivoltă – 12 medalioane cu *Sfinte Femei* în jurul *Maicii Domnului a Semnului* [Fig. 35]

210. *Sfântă Muceniță, cu cruce*

211. *Sfântă călugăriță (?)*

212. *Sf. Irina*

213. *Sfântă călugăriță (?)*

214. *Sfânta Muceniță Mitrodora (?)*

215. *Sfântă călugăriță (?)*

216. *Maica Domnului a Semnului – în centru*

217. *Sfântă călugăriță (?)*

218. *Sfânta Alexandra (?)*

219. *Sfântă călugăriță (?)*

220. Imagine dispărută odată cu suportul picturii

221. Imagine dispărută odată cu suportul picturii

222. Imagine dispărută odată cu suportul picturii

Arcul mare de nord al naosului: Arhivoltă – 12 medalioane cu *Sfinți călugări* anonimi astăzi; inscripții pierdute. Sunt păstrate numai numai 3 medalioane aproape complete

223. Imagine dispărută odată cu suportul picturii

224. Imagine dispărută odată cu suportul picturii

225. Imagine dispărută parțial odată cu suportul picturii

226. Imagine dispărută odată cu suportul picturii

227. Imagine dispărută odată cu suportul picturii

228. Imagine dispărută odată cu suportul picturii

229. Imagine dispărută odată cu suportul picturii

230. Imagine dispărută odată cu suportul picturii

231. Imagine dispărută odată cu suportul picturii

232. Imagine dispărută odată cu suportul picturii

233. *Sfânt călugăr*

234. *Sfânt călugăr*

235. *Sfânt călugăr*

Pandantivii mari

236. *Buna Vestire: Arhanghelul Gavril* – nord-est [Fig. 12 a, b]

237. *Buna Vestire: Maica Domnului* – sud-est [Fig. 13 a, b]

238. *Prezentarea la Templu* – sud-vest

239. *Botezul (?)* – scenă total dispărută, inclusiv cele două straturi de preparație – nord-vest

Arcul mare de vest.

Intrados – scene suprapuse, la sud, de sus în jos

240. *Cei trei Îngeri vin în oșpeție la Avram și la Sara* **[Fig. 36]**

241. *Cina de la Mamvri*

242. *Plecarea Îngerilor*

243. *Iisus învățând* – prima scenă spre nord, de sus, parțial lipsă

244. Scenă lipsă – preparația dispărută până la cărămidă

Perete nord – Porțiune estică:

245. *Întâlnirea dintre Ioachim și Ana* – sus

246. *Nașterea Maicii Domului* – jos **[Fig. 38]**

Perete sud, porțiune estică

247. *Întâlnirea Mariei cu Elisabeta* – sus **248.** *Intrarea Maicii Domnului în Templu* – jos **[Fig. 39]**

Perete sud – porțiune vestică

249. *Întâlnirea lui Zaharia cu Elisabeta (?) sau Îndoiala lui Iosif (?)* - sus

250. *Circumcizia* – jos

Perete nord – Porțiune vestică:

251. *Iisus și Ioan Botezătorul* -sus

252. *Intrarea în Ierusalim* – jos

253 a,b, c, d. Mănunchiurile de câte 3 colonete pictate

Perete sud:

Arhivolta mare a absidei

254. *Nașterea lui Hristos*- din cer apare *Dumnezeu Tatăl* (văzut de $\frac{3}{4}$), care binecuvântează **[Fig. 40]**

Conca absidei:

255. *Coborârea Sf. Duh* - Cerul deschis sau chiar Duhul, înlocuit cu *Iisus Emmanuel* **[Fig. 41]**

255 a. *Cosmosul*

Ambrazura ferestrei:

Cheie:

256. *Duminica Tuturor Sfinților* **[Fig. 45]**

Lateral:

257 a, b. *Iisus vindecă un paralytic*

Registrul I: Perete sud:

258. *Iisus vindecă diverse boli*

Perete vest: luneta:

259. *Adormirea Maicii Domnului* **[Fig. 46]**

260 a. *Înșerii deschid cerul pentru a o primi pe Fecioară* – pe intradosul arcului mare vestic **[Fig. 46 a]**

261. *Mironosițele la mormânt* **[Fig. 50 a]**

264. *Nunta din Cana Galileii* **[Fig. 47]**

Registrul II:

263. *Iisus învățând (?)*

264. *Schimbarea la Față* **[Fig. 50]**

265. *Vindecarea orbului din naștere (Ioan 9, 1-7)*

266. *Iisus vindecă doi orbi (Matei 9, 27 -31) [Fig. 49 b]*

267. *Iisus vindecă doi orbi din Ierihon (Matei 20, 20-34) [Fig.49 c]*

Registrul III.

Ciclul „Înmulțirea pâinilor” [Fig. 48 a, b, c, d]

268 a. *Apostolii aduc cele 5 pâini*

268 b. *Iisus înmulțește pâinile și hrănește mulțimea*

268 c. *Apostolii adună firimiturile*

269. *Necredința lui Toma*

Perete nord:

Arhivolta mare a absidei:

270. *Învierea lui Lazăr [Fig. 42]*

Lateral față de ambrazura ferestrei:

271. *Iisus și femeia păcătoasă*

272. *?!*

Cheia ambrazurii ferestrei:

273. *Iisus la 12 ani în Templu /Înjumătățirea praznicului [Fig. 44]*

Registrul II:

Ciclul Patimilor - începe pe decroșul zonei de legătură dintre absidă și peretele de sud al naosului, continuă circular în naos, se termină pe decroșul zonei de legătură dintre absidă și peretele de nord al naosului

274. *Rugăciunea din Grădina Măslinilor [Fig. 51]*

275. *Prinderea lui Iisus, Sărutul lui Iuda [Fig. 52 a, b]*

276. *Iisus este dus la arhierei* – ambrazura est a ferestrei

277. *Prima lepădare a lui Petru* – sub fereastră

278 – 279. *A treia lepădare a lui Petru și Căința lui Petru* – perete sud – friză continuă și pe vest și pe nord **[Fig. 53 a, b]**

280. *Iisus este dus la Pilat* – ambrazura vest a ferestrei

Perete vest:

281. *Iisus este judecat de Pilat* **[Fig. 54 a, b, c]**

282. *Batjocorirea* **[Fig. 55 a, b, c]**

283. *Împărțirea hainelor* **[Fig. 56 a]**

284. *Iuda înapoiază banii* **[Fig. 56 b]**

Perete nord:

285 – 287. *Iuda se spânzură; Pilat îl urmează pe Hristos spre Golgota; Purtarea crucii* **[Fig. 58]**

Absidă nord:

288: *Urcarea pe cruce*- perete nord **[Fig. 59 a]**

289. *Lui Iisus i se dă să bea oțet amestecat cu fiere* – ambrazură fereastră, vest **[Fig. 59 b]**

290. *Răstignirea* – Concă **[Fig. 43; 60]**

291. *Coborârea de pe cruce* - ambrazură fereastră, est **[Fig. 61 a]**

292. *Iosif din Arimateia îi cere lui Pilat corpul lui Iisus* - ambrazură fereastră, est **[Fig. 62 a]**

293. *Plângerea lui Iisus* – perete nord **[Fig. 61 b; 62]**

294. *Soldații la mormântul pecethuit* - la nord

295. *Anastasis*

296. Registru decorativ

Registrul *Sfinților în picioare*

297. *Sf. Teodor Stratilat* – perete nord, la dreapta absidei [Fig. 64]

Sud - Perete la stânga absidei:

298. *Sf. Ioan Botezătorul Îngerul deșertului* – absidă - decroș sud, în spatele iconostasului [Fig. 63]

299. *Sf. Teodor Tiron* tăiat de iconostas

Sud – absidă;

300. *Sf. Procopie* - stânga, inscripție [Fig. 65 b]

301 a, b. *Sfinții Anarghiri/ Doctori fără arginți* - sub fereastră

302. *Sf. Condrat* – dreapta [Fig. 65 a]

303. Triunghiuri decorative, în partea inferioară a glafurilor ferestrelor – motive vegetale

304 a, b, c. *Sfinți Militari* – perete sud; haine brocart [Fig. 66 a, b, c]

Perete vest – parte sudică

305. *Tabloul votiv al familiei lui Luca Arbore* [Fig. 5 b; 74]

Ambrazura ușii spre pronaos:

306. *Mâna lui Dumnezeu care ține suflete mântuite* – cheie arhivoltă [Fig.76]

307. *Mandylion* - lunetă [Fig. 75]

308. *Sf. Zosima și Sf. Maria Egipteanca* – montant sud [Fig. 71]

309 a, b. 2 *Sfinți Mucenici* – fără inscripții [Fig. 72]

310. *Locul inscripției datate 1541* [Fig. 73] Perete vest, partea nordică:

311. *Sf. Mucenici* – fără inscripție [Fig. 67 a]

312. *Sfinții Împărați Constantin și Elena* [Fig. 67 b]

Perete nord: la stânga absidei

313. *Sf. Militar* - fără inscripție – [Fig. 90]

314. *Sf. Mercurie?* – fără inscripție – costum militar/lorică, arc, coroană (?)

315. *Sf. Militar*

Absidă nord:

316. *Sf. Militar* — spre vest [Fig. 91]

317 a, b. *Doi Sfinți Mucenici* – sub fereastră [Fig. 92]

318. *Sf. Iacov Persul* (?) – [Fig. 93]

319. Registru decorativ: imitație tăietură ”în diamant”- perimetral biserică