

Un ansamblu iconografic inedit: pictura lui Ioan Grigorievici și a zugravilor familiei Grecu, din biserica satului Cornățel

Lect. Dr. Ioan ABRUDAN

Străveche așezare rurală de pe valea Hârtibaciului, situată la 13 km distanță spre est de Sibiu, Cornățelul¹ își are casele grupate în jurul vechii biserici din secolul al XVIII-lea. Edificiul păstrează un valoros ansamblu de picturi murale și de icoane, datând de la finele veacului al XVIII-lea și începutul celui următor.

Interesul pe care-l suscită decorul interior al acestui monument reprezentativ pentru arta religioasă din Transilvania acelor timpuri se datorează în primul rând împrejurării fericite de a-și fi conservat aspectul original, spre deosebire de alte ansambluri iconografice contemporane care au pierit odată cu demolarea edificiilor pe care le împodobeau (cum s-a întâmplat, de pildă, cu vechea biserică ortodoxă din satul Viștea de Jos, de la care nu s-a păstrat decât o fotografie a cu-

¹ Localitatea este atestată documentar încă la anul 1306, sub numele Cornachel (W. Scheiner, în *Balkan – Archiv*, 2-3, Leipzig, 1926, p. 37), fiind vorba evident de o transcriere a numelui românesc Cornățel (diminutivizare a cuvântului cornet (=corniș), însemnând pădure de corni sau un loc unde cresc mărăcini și corni. A se vedea explicarea etimologică la Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, Editura Academiei, 1963, p. 64). Mai este cunoscută în cursul Evului Mediu și cu vechea denumire românească de Hârtibaci sau cu numele maghiare ori germane: Hortobágyfalva, Hârwesdorf, Harbachdorf, Harwesterf; a se vedea, Sabin Luca, Zeno Karl Pinter, Adrian Georgescu, *Repertoriul arheologic al județului Sibiu (Situri, monumente arheologice și istorice)*, Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu, Centrul pentru cercetarea și valorificarea patrimoniului cultural transilvănean în context european, „Bibliotheca Septemcastrensis”, III, Editura Economică, Sibiu, 2003, p. 89, n. 122.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

polei pictată la 1810²) sau au fost compromise, în urma unor restaurări abuzive, efectuate în cursul ultimelor 3-4 decenii, care de fapt au însemnat refaceri integrale ale decorului pictural, în această categorie fiind cuprinse, din nefericire, multe ansambluri valoroase, precum: biserica din Fofeldea, zugrăvită la 1804, cea din Mohu (1806) sau cele două biserici din Streza-Cârțișoara și Oprea-Cârțișoara (1818).

Probabil că numai spiritul conservator ce caracterizează viața acestei așezări și posibilitățile economice modeste ale localnicilor au pus la adăpost biserica și zestrea ei iconografică de asemenea acțiuni nesăbuite. Frescele de la Cornățel ne dau astfel ocazia rară să urmărim nu doar elemente ale unui program iconografic original, nealterat de intervenții ulterioare, ci și calitatea expresiei plastice, să surprindem, chiar și substratul de funingine și praf, sensibilitatea și talentul care definesc arta zugravilor de acum două secole.

Nu se cunoaște, până în prezent, vreun document istoric care să fi consemnat data exactă a construirii bisericii de zid din Cornățel. Totuși, într-o conscripție din 1733, efectuată din inițiativa episcopului unit Ioan Inocențiu Klein, se face pomenire de existența unei biserici în Cornățel (notat în forma Korneczel) și de două case parohiale. Se mai spune acolo că existau pe atunci în respectiva localitate 165 de familii. Nu este amintit însă niciun preot ortodox, dar sunt înregistrați patru preoți uniți („Popa Iuon, Iuon jun., Thoma și Bratul”)³. Este greu de crezut că preoții respectivi păstoreau o comunitate rurală alcătuită în întregime din uniți. Mai degrabă trebuie să fi fost vorba de o majoritate ortodoxă, față de care s-a adoptat actul abuziv de preluare a bisericii și trecere a acesteia în folosința minorității unite, ca presiune pentru trecerea forțată la uniație și a celor care se opuneau acestui act samavolnic. Aceasta a fost metoda care s-a pus în practică peste tot în Transilvania. Totuși, deși împovărați de privațiuni și dări, majoritatea românilor au stăruit să

² Valeriu Literat, „Biserici din Țara Oltului și «de pe Ardeal» zugrăvite de o familie de pictori”, Extras din *Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice. Secția Transilvania*, vol. IV, Tipografia Cartea Românească, Cluj, 1935, p. 50, fig. 23.

³ „Conscripția Românilor de la 1733”, document păstrat în Arhiva mitropolitană din Blaj și publicat de Augustin Bunea, *Din istoria Românilor. Episcopul Ioan Inocențiu Klein (1728-1751)*, Blaj, 1900, anexa X, p. 303.

rămână în credința lor. Nu i-au putut încovoia nici pedepsele aspre ce li se aplicau.

Apariția călugărului Visarion Sarai în Banat și Transilvania, deși de scurtă durată (11 martie – 27 aprilie 1744), a lăsat urme adânci în sufletele românilor ortodocși, care au devenit și mai fermi în respingerea uniției. Îngrijorat de situația tensionată creată, guvernul Transilvaniei a dispus ca forțele de ordine să aibă în atență supraveghere satele din întreg spațiul transilvănean. În urma acestui apel și magistratul sibian a constituit o comisie care să cerceteze situația din satele scaunului Sibiuului⁴. Astfel că, între 28 mai și 2 iunie 1744, au fost inspectate localitățile: Săcel, Jina, Tilișca, Galeș, Săliște, Vale, Sibiel, Tălmăcel, Boița, Porcești, Sebeșul de Sus, Sebeșul de Jos, Racovița, Cârța, Rucăr, Feldioara, Săcădate, Cornățel, Bungard și Mohu. Peste tot rezistența față de uniție era foarte puternică, țărani cereau „preoți cu desăvârșire curați în bisericile lor”⁵, adică preoți din legea în care s-au botezat.

Cum spiritele nu s-au liniștit după inspecția acelei comisii, guvernatorul Haller încercă să țină lucrurile în frâu printr-o circulară transmisă în 30 martie 1745 către „Dumneavoastră, preoții și neamesnicii (reprezentanții națiunii, n.n.) și către toți creștinii acestei țări lăcuiitori, cari sunteți din și după rânduiala și cinul Bisericii Răsăritului, îndemnându-vă să acceptați unirea, spre a răsplăti mărinimia mării crăiese Maria Tereza”⁶.

Răspunsul a fost din nou de refuz categoric. Cei din Cornățel au fost chiar vehemenți, declarând că și dacă alții din toată Transilvania ar primi preoți uniți, ei nu-i vor tolera niciodată și nici paște de la preoții uniți nu vor lua⁷. Iată, prin urmare, că este îndreptățită afirmația că atunci când Ioan Inocențiu Klein a făcut acea conscripție, majoritatea românilor din Cornățel trebuie să fi fost ortodoxă și că biserica înregistrată în document aparținuse acelei majorități, de la care a fost luată și dată pușinilor uniți. Că aici, în Cornățel, a fost o comunitate integral ortodoxă o dovedește și faptul că localitatea învecinată, Roșia, ortodoxă

⁴ Ioan Lupaș, *Contribuții documentare la istoria satelor transilvănene*, Sibiu, Ed. Dacia Traiană, 1944, p. 36.

⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁷ *Ibidem*, p. 49.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

și aceasta, constituia din punct de vedere bisericesc o filie a parohiei Cornățel.

Nu în puține rânduri rezistența ortodocșilor a luat forma revoltei fățișe, așa cum s-a întâmplat în anul 1745 când 55 de preoți din protopopiatele Sibiului, Făgărașului și Albei s-au revoltat contestând privilegiile și stola asigurate prin lege clerului unit și îndemnând poporul să părăsească unirea. Într-un raport redactat de episcopul catolic rutean Manuil Olsavszky, însărcinat de curtea Vienei cu anchetarea acestei revolte, ce amenința existența însăși a Bisericii Unite din Transilvania, era pomenit, între cei socotiți „corifeii mișcării”, și împotriva căroră iezuitul solicita măsuri draconice, și numele „popii Mateiu din Cornățel”⁸.

Se știe că acesta fusese sfințit, ca diacon, de episcopul unit Ioan Inocențiu Klein, dar pe la începutul anului 1745⁹, când a izbucnit revolta, trecuse munții în Țara Românească, la București, unde, alături de alți diaconi și preoți ardeleni a semnat, în fața mitropolitului Neofit al Ungro-Vlahiei, o declarație prin care se lepăda solemn de unire și cerea „blagoslovenie de la Sfinția Sa... spre a fi iarăși al Bisericii Răsăritului”¹⁰.

În deceniile care au urmat, aflăm și alte știri cu privire la situația credincioșilor, a preoților ortodocși și a bisericii din Cornățel. Astfel, un lucru important de reținut este că numele satului nu figura pe lista celor 158 de localități¹¹ în care împărăteasa Maria Tereza solicitase ca bisericile să fie restituite clerului unit. Documentul anexat proclamației de clemență, ce fusese adresată românilor transilvăneni, a fost publicat la Blaj, în 21 martie 1760.

Date în legătură cu parohia din Cornățel, se regăsesc și în actele conscripțiilor efectuate, un an mai târziu, din dispoziția curții imperiale de la Viena. Documentul urma să stabilească „în care comune s-au le-

⁸ Silviu Dragomir, *Istoria dezrobirii religioase a românilor din Ardeal: în secolul XVIII*, vol. I, ed. I, Editura și tiparul Tipografiei arhidiecezane, Sibiu, 1920, ed. a II-a, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 226.

⁹ „Din decembrie 1744 până în iulie 1745, unsprezece preoți ardeleni întorși la Ortodoxie s-au dus la București pentru ca să se lepede solemn de unire”; a se vedea Silviu Dragomir, *op. cit.*, vol. I, p. 227.

¹⁰ Ștefan Meteș, *Relațiile bisericii românești ortodoxe din Ardeal cu Principatele Române în veacul al XVIII-lea*, Tiparul Tipografiei arhidiecezane, Sibiu, 1928, p. 52.

¹¹ Silviu Dragomir, *op. cit.*, vol. II, p. 136, 137.

pădat oamenii de unire, câți se declară uniți și câți neuniți, când s-au clădit bisericile, înainte sau după unire, sau după lepădarea uniunii și cine a contribuit cu bani sau cu lucru la clădirea bisericilor¹². Sarcina realizării acestei Statistici a fost încredințată comandantului trupelor imperiale din Transilvania, generalul Nic. Adolf baron de Buccow, numit în fruntea unei comisii din care mai făceau parte baronii: L.B. de Möringer și Fr. L. Dietrich. Culegerea datelor s-a făcut între anii 1760 și 1762¹³.

În documentul integral al statisticii, păstrat în Arhiva Ministerului de Război din Viena și publicat de Virgil Ciobanu în 1926¹⁴, satul Cornățel figurează cu două situații distincte, corespunzătoare, probabil, datelor preluate din surse diferite ori înregistrate în ani consecutivi. În prima, se menționează că în Hortobágyfalva (Cornățel) existau șase familii de uniți și nici un preot de această confesiune, în vreme ce ortodoxe s-au declarat nouăzeci și nouă de familii (aproximativ 495 de suflete) păstorite de un preot neunit. În mod neașteptat, nu este pomenită existența vreunei biserici în localitate¹⁵.

În cea de-a doua constatare, în satul Hortobágyfalva erau înregistrați patru preoți, pentru doar trei familii de greco-catolici, în vreme ce șizeci și nouă de familii ortodoxe nu aveau preot paroh. Singura biserică din Cornățel figura însă ca aflându-se în posesia neuniților¹⁶.

¹² *Ibidem*, p. 221.

¹³ Într-un extras din documentul conscripției, păstrat la Arhivele de Stat din Budapesta, în dosarul corespondenței episcopului Dionisie Novacovici, satul Cornățel a fost omis din secțiunea privitoare la situația în care se găseau parohiile românești din ținutul Sibiului. Actul a fost descoperit și publicat de Nicolae Iorga, *Scrisori și inscripții ardeleni și maramureșene, II, Inscripții și însemnări*, vol. XIII din *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, București, 1906, p. 215-232.

¹⁴ Documentul, descoperit la Arhiva de Război (Kriegs-archiv) din Viena la Nr. 881 din Decembrie 1762 sub titlul: „Tabellae Dismembrationis Templorum Unitorum et non Unitorum in Principatu Transilvaniae exitentium, ab aulica Comissione in Annis 1760, 1761 et 1762 successive elaborate et authentice extradata”, a fost copiat de Virgil Ciobanu în perioada dintre 1906-1914 și publicat la 1926 în *Anuarul Institutului de Istorie Națională*, din Cluj.

¹⁵ Virgil Ciobanu, „Statistica Românilor ardeleni din anii 1760-1762”, în *Anuarul Institutului de Istorie Națională*, publicat de Alex. Lapedatu și Ioan Lupaș, III, 1924-25, Cluj, Institutul de Arte Grafice „Ardealul”, 1926, p. 629.

¹⁶ *Ibidem*, p. 691.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

Lăcașul de cult, la care fac referire documentele, trebuie să fi fost acea modestă construcție de bârne, existentă, potrivit tradiției, pe locul ocupat astăzi de biserica zidită. Faptul de a nu fi fost amintit vreun nume de preot ortodox se explică prin măsurile luate împotriva clerului neunit, ai cărui reprezentanți erau peste tot hărțuiți și arestați de autoritățile habsburgice¹⁷ pentru vina de a fi fost hirotoniți dincolo de Carpați.

*

Abia *edictul de toleranță religioasă* din 1781, emis de împăratul Iosif al II-lea, le-a readus românilor speranța că starea lor se va schimba în sfârșit. Legea stabilea că le este îngăduit tuturor cetățenilor, de orice religie ar aparține, să zidească biserici de zid cu clopote și să înalțe școli, în fiecare sat, unde sunt cel puțin 100 de familii laolaltă¹⁸. Printr-o nouă diplomă a împăratului, publicată la 3 septembrie 1783, se făcea însă precizarea, în legătură cu credincioșii Bisericii Greco-Orientale, că aceștia erau obligați să-și întrețină, din propriile contribuții, preoții, bisericile și cultul, fără a primi vreun „sprijin din partea statului și a celorlalte confesiuni religioase”¹⁹.

O asemenea prevedere a legii nu reprezenta de fapt decât o altă piedică ridicată în calea propășirii religioase a românilor. Se știa că aceștia nu vor beneficia de niciun sprijin din partea vechilor familii de nobili

¹⁷ Din anchetele întreprinse între 1761-1762, de comisia de dezmembrare prezidată de generalul Buccow (care avea, așa cum am arătat, scopul separării uniților de neuniți, precum și distribuirea și restituirea bisericilor și averilor bisericesti) reieșea că în Scaunul Sibiului (din care făcea parte și localitatea Cornățel), pentru cele 6805 de familii de români ortodocși (față de doar 299 de familii unite) nu exista niciun preot. În mod evident, niciunul dintre clericii de această confesiune, care aveau legături ierarhice cu biserica din principate, nu a acceptat să fie înregistrat de teama de a nu fi arestat (S. Dragomir, *op. cit.*, p. 626; 272).

¹⁸ I. Lupaș, *Istoria bisericească a românilor ardeleni*, Editura și tiparul tipografiei arhidiecezane, Sibiu, 1918, p. 125; 163. A se vedea și *Idem*, „Contribuțiuni la istoria românilor ardeleni (1780-1790), cu 84 Acte și Documente inedite, culese din Arhivele de la Viena, Budapesta, Sibiu și Brașov”, în *Analele Academiei Române*, seria II – Tomul XXXVII, 1914-1915, București, 1915, p. 610.

¹⁹ J.H. Benigni, V. Mildenberg, *Handbuch der Statistik und Geographie des Großfürstentums Siebenbürgen*, Thierry's Buchhandlung, vol. II, Sibiu, 1837, p. 50-51; *apud*, Paul Brusankowski, *Pagini din istoria bisericească a Sibiului medieval*, Presa Universitară Clujeană, 2007, p. 235.

români, deznaționalizați, care-și abandonaseră de mult rolul pe care s-ar fi cuvenit să-l îndeplinească, acela de mecenati ai întocmirilor artistice religioase²⁰. Autoritățile puneau stavilă deopotrivă acțiunilor de sprijin, atât de generoase altădată, ale domnitorilor și boierilor de peste Carpați²¹. Sarcina aflării mijloacelor necesare pentru construirea de noi biserici rămânea exclusiv pe seama târgoveților și obștilor satești.

Lipsa banilor nu reprezenta însă singura dificultate cu care se confruntau românii transilvăneni în chestiunea edificării lăcașurilor de cult. Înainte de 1848, fiilor de iobagi le era îngădit accesul la învățarea meseriilor, fiindu-le interzis să intre în corporații profesionale. Nu existau prin urmare meseriași români asociați breslelor de dulgheri, zidari sau pictori. Când, în mod cu totul excepțional, un român reușea totuși să răzbată dincolo de aceste opreliști, cum s-a întâmplat la anul 1771, cu Marcu, fiu de iobag din Colun, ce învățase meșteșugul zidăriei, condiția de a fi acceptat în cadrul breslei îl obliga să-și practice meseria altundeva decât în teritoriile unde locuiau sași, în comitatele ungurești și în scaunele secuiești²².

Cu toate acestea, se găseau printre români meșteri suficient de experimentați pentru a face față unor lucrări de ordin complex, cum erau zidurile de biserici, precum și zugrăvi deținători ai cunoștințelor necesare din domeniul tehnicilor artei murale și al iconografiei tradiționale. Dovada cea mai evidentă se desprinde din constatarea numărului mare de lăcașuri de închinare ortodoxe de zid clădite în sudul Transilvaniei într-un interval de trei decenii, între anii 1780 și 1811²³.

²⁰ Coriolan Petranu, „L'art roumain de Transylvanie”, vol. I, Texte, Extrait de *La Transylvanie*, Bucarest, 1938, p. 7, 8.

²¹ Răspunzând întrebărilor adresate de Împăratul Iosif al II-lea, privitoare la stadiul în care se găsea procesul de atragere a românilor la unirea cu Biserica Romei, episcopul Petru Aron, de la Blaj, arăta că una din piedicile care se cereau imediat înlăturate din calea promovării noii confesiuni, o reprezentau legăturile prea strânse întreținute, în special de clerul ortodox din Transilvania, cu principatele transalpine, precum și ușurința cu care autoritățile habsburgice permit „ortodocșilor să-și facă alte biserici în locul celor luate”. A se vedea documentul No. 65 d. n. 8 Ian. 1782, citat de Virgil Ciobanu, *op. cit.*, p. 619, 620.

²² I. Lupaș, *Mitropolitul Andreiu Șaguna*, ed. II, p. 174.

²³ Bisericile din: Săsăuș (1780), Mohu (1782), Făgăraș (1783-1791), Sâmbăta de Jos (1787), Biserica „Sfânta Treime” din Brașov (1787), biserica de pe strada Lungă din

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

Unitatea stilistică care caracterizează construcțiile religioase din această perioadă este vizibilă în practicarea unui tip planimetric și structural, în care se recunosc elemente ale arhitecturii de la sud de Carpați, împământenite în Transilvania, grație ctitoriilor înălțate aici de domnii și boierii munteni, în cursul secolului al XVII-lea și la începutul celui de-al XVIII-lea. În grupul de biserici, edificate după emiterea edictului de toleranță, recunoaștem asemenea caracteristici, adică planul dreptunghiular al navei, încheiată la răsărit printr-o absidă decroșată, semicirculară la interior și poligonală la exterior, precum și sistemul de boltire al naosului, cu calotă semisferică, sprijinită pe patru arce. Mai adăugăm, în ordinea trăsăturilor care definesc arhitectura lăcașurilor de cult din această perioadă, generalizarea turnului clopotniță, amplasat, de regulă, pe latura de vest a edificiului.

Existența unui număr însemnat de zugravi de biserici și iconari ardeleni activi în epoca de care ne ocupăm a fost evidențiată de cercetările efectuate de mai mulți istorici pe tot parcursul secolului trecut. Se cuvine notat faptul că, într-o perioadă marcată de influența stilurilor apusene în arta religioasă românească, pictorii transilvăneni mai păstrau totuși o legătură statornică cu tradiția iconografiei răsăritene. Atașamentul dovedit de zugravii din sudul Transilvaniei față de valorile moștenite din cultura și spiritualitatea Bizanțului a ajuns să fie apreciat până dincolo de arcul carpatic, de pildă în Oltenia, de unde s-a întâmplat, în mai multe rânduri, să fie solicitați astfel de zugravi transilvăneni de către unii ctitori ce nu se împăcau cu noul curent occidentalizant, promovat de meșterii din părțile lor. În acest sens trebuie interpretată „scrisoarea boierului oltean Barbu Știrbei către marele negustor Hagi Pop din Sibiu, din 1780, prin care-i cerea «un jugrav sau doi» ca să-i zugrăvească biserica Sf. Treime din Craiova, motivând că «aici, acum, nu se găsesc oameni învățați, că dumi[tale] știi sfânta biserică cât iaste de mare și cum se lucrează pe aici»²⁴.

Sibiu (1787), bisericile din: Țichindeal (1791), Perșani (1793), Arpașul de Jos (1794), Biserica „din groapă” din Sibiu (1802), Arpașul de Sus (1802), Fofeldea (1804), Sărata (1806), Voievodenii Mici (1809), Viștea de Jos (distrusă, nu se cunoaște anul zidirii; a fost pictată la 1810), Colun (1811).

²⁴ N. Iorga, „Negoțul și meșteșugurile în trecutul românesc”, în vol. III, din *Istoria românilor în chipuri și icoane*, p. 236-237; vezi și p. 239-240, unde aflăm de prezența unui

Lect. Dr. Ioan Abrudan

Iată, prin urmare, că în ținutul Transilvaniei sudice existau meșteri constructori și pictori muraliști și de icoane, păstrători ai unei tradiții străvechi, capabili să facă față cu succes comenzilor venite din partea obștilor sătești, care, la sfârșitul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale celui următor, au găsit resurse suficiente pentru susținerea unor șantiere de construcții religioase.

*

Revenind la problema edificării bisericii de zid din Cornățel, cu hramul „Intrarea în Biserică a Maicii Domnului”, este mai mult ca sigur că inițiativa unei astfel de înfăptuiri trebuie să o fi avut obștea sătească de aici, de vreme ce nu se cunosc nume de ctitori și nici data la care s-a târnosit edificiul. Tradiția orală consemnează, totuși, anul 1792, ca un moment la care biserica era deja construită. Putem bănuși, că imediat după emiterea edictului de toleranță religioasă din 1781, la fel ca în multe alte localități din ținutul Sibiului, sătenii din Cornățel s-au preocupat de înlocuirea vechii bisericuțe de lemn pe care le-o preluaseră uniții cu o construcție nouă de zid, care există și astăzi.

Aspecte privitoare la arhitectura acestui lăcaș de cult

Din punct de vedere arhitectural, lăcașul, destul de modest ca dimensiuni, însă admirabil proporționat, prezintă un plan rectangular, cu structură mononavată și cu compartimentare rituală de tip oriental: naos (2/3) – pronaos(1/3).

La extremitatea vestică a navei a fost atașat un turn clopotniță, o construcție robustă de secțiune pătrată, cu deschiderile ușilor de acces în biserică, dispuse pe laturile dinspre miazăzi, apus și miazănoapte. De-a lungul vremii, ușa de vest a fost zidită.

La răsărit, absida decroșată are formă pentagonală, la exterior și în patru laturi, privind-o din interior. Înfațișarea sanctuarului e neobișnui-

zugrav venit de la Sibiu să zugrăvească o biserică din complexul mănăstirii Cozia, și Șt. Meteș, „Din istoria artei religioase române. Zugravii bisericilor române”, Cluj, 1929, extras din *Anuarul Comisiei monumentelor istorice*, Transilvania, 1926-1928, p. 69, unde se spune că Stan și Iacob, fiii popii Radu din Rășinari, au reparat zugrăveala bisericii lui Neagoe Basarab din Curtea de Argeș (1761); *apud*, N. Stoicescu, „Cum se zugrăveau bisericile în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea”, în *Mitropolia Olteniei*, nr. 5-6, mai-iunie, 1967, p. 418, 419.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

tă și datorită bolții cu dublă curbură, încheiată cu o calotă îngustă și înaltă, suspendată deasupra prestolului. Conturul poligonal al absidei, atât înăuntru, cât și la exterior, reprezintă o modalitate inspirată de planul bisericilor gotice, stil de la care a fost împrumutată și forma ferestrelor, terminate în arc frânt. Toate aceste deschideri spre exterior au aceeași dimensiune generoasă, permițând luminii să pătrundă în interior. Se află două în pronaos, pe pereții de nord și de sud, și patru în naos (câte două pe fiecare perete lateral). Alte trei ferestre, dintre care una e dispusă în ax median, iar celelalte pe laturile exterioare ale poligonului aparțin absidei centrale.

Naosul este boltit cu calotă pe pandantive formate la punctele de tangență ale celor patru arce mari. Arcele se reazemă, două câte două, pe câte un pilon adosat pereților laterali, într-un punct de sprijin situat aproximativ la un metru și jumătate față de nivelul de călcare. Această poziționare joasă a cupolei conferă spațiului interior al naosului o expresivitate cu totul aparte.

O pereche de stâlpi masivi de zidărie separă cele trei arcade, prin care se realizează trecerea dinspre pronaos către naos. La est, iconostasul este zidit, manifestând prin aceasta o particularitate des întâlnită, a arhitecturii medievale românești din Transilvania. În spațiul navei, ușile împărătești și cele diaconești corespund simetric, atât ca formă, cât și ca dimensiuni, aradelor dinspre nartex.

La partea superioară, în cheia arcului triumfal, peretele plin al tâmplii a dobândit o deschidere prin decuparea unei mici arcade semicirculare, sub care au fost montate crucea și moleniile de lemn.

Un aspect insolit, în biserica de la Cornățel, îl reprezintă cafasul, amenajat în latura vestică a naosului, structura sa fiind suspendată deasupra elementelor de pasaj către nartex. Maniera în care se articulează balconul din bârne și scânduri, cu suprafețele rotunjite ale zidurilor, mai ales cu bolta deschisă și joasă, sugerează forme inspirate din arhitectura țărănească fortificată, în special acele drumuri de strajă din interiorul zidurilor de incintă ale cetăților. Evocă însă și vechea biserică de lemn, al cărei loc l-a preluat edificiul actual.

Încăperea pronaosului de plan dreptunghiular, dispus transversal față de axul median al edificiului, este boltită în cruce, în același sistem

gotic pe care-l întâlnim și în cazul tehnicii de construcție a zidurilor groase de până la jumătate de metru.

*

Decorul mural

Înălțarea construcției și sfințirea lăcașului de închinare s-au petrecut probabil cu puțin înainte ori imediat după venirea în Ardeal a episcopului sârb Ghedeon Nichitici (1784-1788). Cât privește decorul mural, realizarea acestuia a avut loc în două etape distincte. Prima s-a consumat probabil îndată după zidirea bisericii. În legătură cu cea mai recentă, desfășurată în primul sfert al secolului al XIX-lea, în vremea celui dintâi episcop ortodox român de la Sibiu, Vasile Moga, deținem informații cronologice mai precise. E vorba de conținutul inscripțiilor, vizibile astăzi doar parțial, pe pandantivele de sud-est și de nord-est, din cadrul sistemului de boltire al naosului. În cartușul din stânga arcului triumfal, inscripția, însemnată în caractere chirilice, conține următorul text: *Cu ajutorul ...au acest sfânt] lucru [cu] toată cheltuiala robilor lui Dumnezeu anume Nicolaie Văsiu, Iosiv Pinc[u] din Daie, Vasilie Morar, ctitori [În]tru pomenire veșnică.*

În cartușul din dreapta se poate descifra următorul fragment: *Cu cheltuiala] satului fiind [și] cu ajutoriu, [I]one Dob[r]otă și Toma Danc[u] judele și [I]osiv Juca, popa Toma, 1820.* Pisania consemnează, prin urmare, numele ctitorilor care au făcut posibilă, prin daniile lor, decorarea cu imagini a unei părți din interiorului bisericii, precum și persoanele care au fost implicate în tocmirea zugravilor și, probabil, în stabilirea condițiilor contractuale – judele satului și preotul paroh – și, în fine, data la care a fost finalizată pictura.

Nu cunoaștem în ce împrejurări lucrările de decor au fost sistate imediat după finalizarea ansamblului de imagini zugrăvite pe iconostasul zidit, intradosul arcului triumfal, pe suprafața bolții naosului și a pandantivelor (de nord-est și sud-est). În zona de la baza pereților navei, în sanctuar și pronaos suprafața zidurilor interioare a fost spoită cu var. Investigațiile de până acum nu au scos la iveală urme de pictură.

Putem bănui că motivul care a împiedicat completarea ansamblului mural l-a constituit lipsa banilor. Știm că rânduiala după care se decora

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

cu imagini interiorul bisericilor ortodoxe stabilea, pentru început, zugrăvirea iconostasului, a bolții naosului, pandantivelor și zonelor înalte ale pereților navei. Urmău, în ordine, conca absidei de răsărit, peretele hemiciclului, zonele joase ale naosului, bolta și pereții nartexului, zugrăvirea exonartexului și, în anumite cazuri, o parte din suprafețele pereților exteriori (mici suprafețe de zid adăpostite în nișe situate în zona înaltă a fațadelor, deasupra ușii de intrare și într-un registru situat sub cornișă). La Cornățel, doar prima etapă a fost finalizată²⁵.

Repartiția temelor în ansamblul monumental

Programul de imagini a fost conceput în spiritul tradiției iconografice locale și al artei religioase cultivate în ambianța atelierelor din Muntenia și Oltenia, integrate marii Școli brâncovenești, sub a cărei influență s-au aflat meșterii din ținuturile transilvănene până târziu, în primele decenii ale veacului al XIX-lea. Pe acest fond tradițional, pot fi sesizate o serie de aspecte iconografice sau stilistice, care scot în evidență fenomenul de interferență a artei post-bizantine și a celei de sorginte occidentală. Asemenea împrumuturi s-au realizat prin intermediul artiștilor transilvăneni care preluau comenzi atât din partea ortodocșilor, cât și de la comunitățile ce aparțineau Bisericii Unite.

Temele

Iconografia cupolei organizează imaginile în funcție de forma specifică acestui element arhitectural. Temele se distribuie, astfel, în registre concentrice, corespunzătoare segmentelor de sferă cuprinse între paralelele care împart calota, de la pol, către ecuator. Aceste benzi circulare orizontale sunt apoi fragmentate longitudinal, în compartimente delimitate între meridianele cupolei. Procedul a permis artistului muralist să organizeze un număr important de scene compoziționale, distribuindu-le în ordine pe o suprafață relativ restrânsă, fără a îngreuna citirea lor și păstrând totodată nealterat efectul de unitate monumentală a ansamblului arhitectural-decorativ.

²⁵ În primii ani ai secolului XX o soartă asemănătoare a avut-o catedrala ortodoxă din Sibiu. Epuizarea fondurilor bănești destinate realizării decorului mural a determinat oprirea lucrărilor, imediat după ce pictorul Octavian Smigelski încheiase zugrăvirea bolții naosului, pandantivelor și a iconostasului.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

În compoziția din centrul bolții naosului e înfățișată scena *Încoronării Sfintei Fecioare*. Maica Domnului este încununată în slava cerului de către Sfânta Treime înfățișată prin: Dumnezeu-Tatăl (antropomorfizat), Hristos-matur, și Porumbel-imagie simbolică a Duhului Sfânt.

Maria, înveșmântată în maforion roșu, îmbrăcat peste tunica verde, stă ingenunchată și cu mâinile împreunate în rugăciune. Deasupra creștetului ei Dumnezeu-Tatăl și Fiul așează coroana, într-o atmosferă inundată de razele ce se răsfrâng din punctul în care planează porumbelul.

Toate figurile, inclusiv cea a Porumbelului sunt nimbate. Aureola triunghiulară ce marchează chipul Tatălui se distinge de nimburile circulare ale celorlalte persoane.

Părintele ceresc poartă straie colorate în ocră gălbui și verde. Susține pe genunchi, cu brațul stâng, un glob, figurând simbolic desăvârșita întocmire a cosmosului creat. Pe umărul lui Hristos e sprijinită Crucea Jertfei, prin care Mântuitorul a biruit moartea. Întreaga compoziție e înscrisă în inelul multicolor al curcubeului simbolizând, deopotrivă cu norii pe care se odihnesc personajele, manifestarea slavei în care are loc evenimentul preamării Sfintei Născătoare de Dumnezeu. O inscripție cu rol explicativ a fost caligrafiată de jur împrejur. Pe măsură însă ce stratul de pictură s-a degradat, odată cu tencuiala care-i servește de suport, textul a devenit indescifrabil.

Registrul exterior imaginii centrale oferă, în octogramă, descoperirea cerească a celor fără de trup. În cadrul acestei ample desfășurări de imagini, medalionul orientat către răsărit, locul cel mai lesne accesibil privirii credincioșilor aflați în naos și poziționați cu fața către absida altarului, a fost rezervat de zugrăvii ilustrării *Hetimasiei*. Dincolo de nori, în sfera cea mai înaltă a cerului nevăzut e pregătit de către îngeri Tronul judecății. Pe jilțul gol, bogat ornamentat, adastă, până în ziua judecății de obște, Cartea ferecată a Evangheliei Mântuitorului. Sfințenia ei este adeverită prin prezența Duhului Sfânt, simbolizat de Porumbel, și a Crucii purtătoare de biruință.

Sinaxa îngerilor accentuează solemnitatea acestei arătări cerești. Grupați în jurul tronului, îngerii poartă veșminte liturgice diaconesti și țin în mâini baghete lungi, precum cele ale silențiarilor bizantini care, în momentele festive, formau suita nelipsită a împăratului, și discuri, în-

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

semnate cu un cuvânt slavon *CBATITEJIB* (ierarhie), redat în formă abreviată (*CTJIB*), marcând principiul ordinii și supunerii desăvârșite, care domnește în spațiul sferelor celeste.

Tabloul este întregit prin reprezentarea, de o parte și de alta a Tro-nului, a Sfintei Fecioare Maria și a Înaintemergătorului și Botezătorului Domnului, ambele figuri adoptând atitudinea specifică a oranților. Se cuvine remarcată, ca o particularitate iconografică interesantă, ipostaza întraripată în care e înfățișat Sfântul Prooroc Ioan.

În celelalte șapte medalioane ce alcătuiesc, alături de cel amintit mai sus, corola de imagini dimprejurul tondoului *Înălțării* sunt zugrăviți reprezentanți ai diferitelor ranguri în ierarhia cerească. Artistul a alternat sinaxe de arhangheli și îngeri cu imagini de heruvimi și serafimi. Heruvimii agită ripide, în timp ce îngerii și arhangheli sunt, cum am văzut, înveșmântați în straie liturgice specifice diaconilor sau preoților.

Un chenar decorativ, în care e reluată repetitiv frunza de stejar, motiv ornamental colorat alternativ în ocru-galben și verde, pe fond roșu, închide, la exterior, acest registru tematic, realizând trecerea către cel următor, consacrat ilustrării *Patimilor* Domnului. Ansamblul desfășoară cele douăsprezece episoade din care se compune, în mod obișnuit, acest ciclu iconografic.

Compozițional, fiecare scenă a fost gândită ca un tablou rectangular de sine stătător, încadrat prin chenare roșii. Subiectele se succed, începând de la est, în sensul rotirii acelor ceasornicului. Identificarea fiecărui moment e facilitată de inscripțiile cu caractere chirilice, care însoțesc imaginile.

Prima compoziție care se poate urmări în sensul stabilit de zugrăvi este *Cina cea de Taină*.

Într-o încăpere, o masă rotundă e pregătită pentru o cină frugală. Se văd doar o cană cu vin, un blid și câteva pâini. Apostolii stau așezați de jur împrejur, pe jilțuri aurite, fără spătar, înveșmântați în straie antice, cu tunici și togi siriene. Hristos e poziționat în centrul compoziției. Ridică o pâine și face asupra ei semnul binecuvântării. Ioan își ține capul sprijinit pe umărul drept al Domnului. Între apostoli, singurul căruia îi lipsește nimbul e Iuda, așezat la polul opus în raport cu poziția ocupată de Iisus. Întinde mâna către blid. Gestul său, probabil și vorbele prevestitoare rostite de Mântuitorul par să-i tulbure pe o parte din

ucenici. Cei mai mulți însă sunt cuprinși de emoție, participând, într-un cuget, la inițierea în Taina liturgică pe care o celebrează Hristos.

[*Sfințita spălare*]²⁶

În încăperea unei case, în prim-plan, Apostolul Petru e așezat, cu mânecile hainei suflecate. Aplecat dinaintea sa, Hristos îi spală picioarele deasupra unui vas. Mântuitorul Și-a lepădat toga, rămânând în cămașă și e încins la mijloc cu un șorț. Ceilalți ucenici sunt adunați în jur, în picioare ori șezând pe scaune. O parte țin ștergare albe și își așteaptă rândul. Par conștienți că asistă la săvârșirea unui ritual.

Când S-a rugat Iisus în grădină

În planul apropiat se vede un zid înalt și o poartă, asemeni unui turn, care se deschide către grădina de măslini, grupați în partea stângă. În dreapta, la poalele unei coline, trei dintre ucenici, Petru, Iacov și Ioan, sunt adânciți în somn. Pe culmea dealului Hristos, îngenuncheat, Se roagă. Un înger coboară deasupra Lui, cu aripile desfăcute și învăluit de nori. Îi întinde Mântuitorului potirul, ca o prevestire a Patimilor ce vor urma.

Când au sărutat Iuda pe Iisus și l-au prins în grădina Ghețimani

Aceeași grădină, ca și în scena anterioară. În centru, Iuda Îl îmbrățișează pe Iisus și-i sărută obrazul. Din spatele ucenicului trădător, un ostaș dă semnalul altor soldați aflați în slujba arhiereului, care par să fi așteptat până atunci, la pândă, culcați la pământ. Sunt înarmați cu paloșe și lănci, iar pe capete poartă turbane turcești, cu excepția căpeteniei, costumată după specificul militarilor habsburgi. Din stânga, cei trei ucenici par surprinși. Doar Petru, aflat în spatele Domnului nu-și pierde cumpătul încercând să-L protejeze cu sabia pe care o ține strâns în mână.

Când au dus pe Iisus la Anna

În sala unui palat, Anna, bătrân, cu barbă lungă și cărunță, înveșmântat ca un pașă, primește, de la înălțimea unui tron somptuos, escorta care-L prezintă înaintea sa pe Iisus, prizonier. De data aceasta, toți slujitorii poartă uniforme specifice militarilor imperiali austrieci.

²⁶ Titlurile introduse între paranteze drepte sunt socotite, prin deducție, inscripțiile care însoțeau respectivele scene, fiind șterse ori conservate doar parțial.

*Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel**Când au dus pe Iisus la Caiafa*

Într-o încăpere fastuos decorată, slujbașii templului semănând, după uniforme, fie cu ostași turci, fie cu cătane imperiale austriece, Îl aduc pe Hristos legat la mâini (*In 18, 24*), înaintea lui Caiafa. Marele arhiepiscop, înveșmântat într-un costum sacerdotal, specific rangului său, cu capul acoperit de mitră tocmai s-a ridicat de pe jilțul încă mai bogat ornamentat decât cel al socrului său și, de la înălțimea câtorva trepte, unde e instalat tronul, își împreunează fățarnic mâinile la piept, jucând o atitudine gravă.

[Când au dus pe Iisus la Pilat]

Paznicii îl aduc pe Iisus în pretoriu, deferindu-L judecății lui Pilat. În Gabbata, sala pardosită cu pietre (*In 19, 13*), un covor roșu duce către catedra pretorului. Pilat, așezat, încununat cu o coroană de aur, își spală mâinile cu apa pe care un slujitor i-o toarnă dintr-un vas. Între paznici cu coifuri și turbane, Mântuitorul asistă tăcut, cu fruntea ușor aplecată.

[Iisus supus la cazne]

Mântuitorul este imobilizat pe un scaun fără spătar, cu pieptul dezvelit și brațele legate. Trei torționari, în veșminte pestrițe, turcești, Îl chinuiesc fixându-I pe cap cununa de spini, slujindu-se de clești și lovind cu un ciocan. Alți doi, în straie apusene, mimează batjocoritor plecăciuni și atitudini de reverență.

[Iisus cade sub cruce]

Pe drumul către Golgota, Iisus, îmbrăcat încă în veșmântul de purpură, cade istovit de chinuri și doborât sub greutatea crucii. Îl mână din urmă, lovindu-L și amenințându-L, trei ostași în uniforme turcești. Un al patrulea, călare, deschide calea și pare să-i ordone lui Simon Cirineul, înveșmântat după portul țăranilor români, să preia povara de pe umerii Mântuitorului.

[Hristos răstignit între doi tâlhari]

În centrul compoziției, Hristos e răstignit, cu palmele și picioarele pironite pe lemn. Capul I s-a plecat, semn că tocmai Și-a dat duhul (*In 19, 30*). De o parte și de cealaltă, în plan secund, cei doi tâlhari sunt spânzurați pe cruci, având membrele fixate cu funii. La picioarele Mântuitorului, Maica Domnului a asistat cu mâinile aduse la piept, într-un

Lect. Dr. Ioan Abrudan

gest deznădăjduit, la uciderea Fiului ei. E însoțită de Ioan, căruia tocmai i-a fost încredințată. Ucenicul, sfâșiat la rândul său de durere, își îngroapă fața în poalele veșmântului. În spatele Mariei, un ostaș se pregătește să împungă cu sulita în coasta Domnului (*In* 19, 34).

[*Plângerea și îngroparea Domnului*]

Pe fundalul întunecat al cerului se profilează trei cruci. Pe cea din centru sunt sprijinite: o scară, lancea și trestia cu buretele înfipt în vârf, iar de traversă atârână un ștergar alb. În plan apropiat se desfășoară *Plângerea și Prohodirea Mântuitorului*. Tocmai coborât de pe cruce Iisus e pregătit pentru îngropare. Trupul dezgolit al Domnului e așezat de Nicodim și de un slujitor pe giulgiul petrecut deasupra a ceea ce pare un sarcofag de piatră. Sfânta Fecioară, Ioan Evanghelistul, Iosif din Arimateea și Maria Magdalena plâng și se roagă, aplecați peste corpul lipsit de viață.

Învierea lui Hristos

Deasupra sarcofagului de marmură, cu lepedea de deasupra răsturnată, Hristos Se înalță triumfând asupra morții, învăluit de raze strălucitoare, în interiorul mandorlei tivite de nori albi ce se decupează pe cerul întunecat. Bustul Domnului înviat e descoperit. În stânga ține un stindard de pânză purpurie, iar cu mâna dreaptă ridicată binecuvântează. La baza mormântului, cinci ostași cu coifuri și armuri austriece se prăbușesc la pământ, orbiți de potopul luminos.

*

O friză îngustă, cuprinzând 36 de portrete, în bust, înscrise în medalioane circulare, tivite cu roșu, alcătuiește decorul de la baza calotei. Spațiile libere rămase între tablouri au fost umplute cu motive ornamentale fitomorfe, ramuri înfrunzite încărcate cu diferite tipuri de flori. Personajele reprezentate sunt sfinți mucenici. Numele, prin care odinioară se putea identifica fiecare chip în parte, azi nu mai pot fi descifrate, decât în puține cazuri. Artistul a căutat să-i înfățișeze pe martiri cu fizionomii și în atitudini cât mai deosebite, cu toate că e vorba, de fiecare dată, de reluarea aceluiași gest de binecuvântare. Sunt înveșmântați în tunici și togi viu colorate și poartă în mâini cruci din baghete subțiri.

*Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel**Decorul pandantivelor*

Dintre cele patru pandantive ale cupolei naosului de la Cornățel nu au fost zugrăvite decât două, și anume: cele orientate către nord-est și sud-est, de o parte și de alta a arcului triumfal. Perechile lor, rezemate pe peretele vestic, sunt mascate de structura de lemn a cafasului suspendat.

În cazul celor dintâi, triunghiurilor sferice le-au fost retezate colțurile, realizându-se astfel câte un panou interior, de formă poligonală, servind drept câmp compozițional pentru reprezentarea evangheliștilor. Micile triunghiuri, rezultate la baza fiecărui pandantiv, sunt decorate ornamental cu mănunchiuri de frunze de acant stilizate. În colțurile orientate cu vârful în jos au fost redactate inscripțiile votive, al căror conținut l-am amintit mai sus.

În privința locului ocupat de fiecare subiect iconografic în spațiul navei, se observă o abatere de la felul în care sunt distribuite imaginile sfinților evangheliști în decorul mural al bisericilor răsăritene. De regulă, artiștii respectă ordinea stabilită de antimisul ce se așează pe Sfânta Masă, în sanctuar. Pe colțurile acestui vâl liturgic, Ioan e reprezentat la sud-est, Matei la nord-vest, Marcu la nord-est și Luca la sud-vest²⁷. În decorul pictat la Cornățel, Evanghelistului Ioan i-a fost rezervat pandantivul de nord-est, în timp ce Matei e zugrăvit la sud-est.

În pandantivul din stânga arcului triumfal, Ioan Bogoslovul nu apare reprezentat în contextul fixat de tradiția iconografică bizantină, și anume, în dreptul grotei care i-a servit de adăpost în ambianța neprimitoare a insulei Patmos, unde și-a petrecut anii de exil și unde a redactat textul inspirat al Apocalipsei. Cadrul este oferit, de această dată, de o încăpere cu arhitectură somptuoasă, pavată cu dale de piatră și cu plafonul sprijinit pe stâlpi paralelipipedici cu arcade. Prin spațiul liber dintre piloni, unde draperiile grele de pânză colorată în roșu și verde au fost date la o parte, se vede un fel de incintă, înconjurată de un portic cu colonadă.

Sfântul evanghelist, bătrân, cu barba lungă și părul încărunit, e așezat pe un jilț decorat în stilul mobilierului baroc, în dreptul unei mese acoperită de catifea roșie. Sprijină pe genunchi cartea deschisă a

²⁷ I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 58.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

Evangeliei, pe ale cărei file se poate citi un fragment din textul inspirat de Duhul Sfânt, al cărui glas s-a întrupat în forma simbolică a unui vultur, cu chipul înconjurat de nimb auriu. Sunt de fapt cuvintele cu care debutează Evanghelia după Ioan: „La început era cuvântul...” (*In* 1, 1).

Matei e înfățișat în interiorul unei case, într-o încăpere care pare să fie un scriptoriu. Stă la rândul său pe un jilț bogat ornamentat, cu spătarul tapițat cu catifea roșie, în dreptul unei mese acoperită cu pânză brodată cu flori. Pe tăblie se văd o foarfecă pentru tăiat pergamentul și călimara cu cerneală, în care sfântul tocmai și-a înmuiat stilul. Transcrie, pe un rotulus desfășurat, cuvinte pe care un înger, coborât înaintea sa, i le indică de pe o carte a cărei origine cerească e subliniată prin gestul degetului arătător al mâinii drepte, îndreptat în sus. Textul e greu de descifrat, în starea în care se găsește pictura. De obicei e citat primul verset din capitolul de debut al Evangheliei: „Cartea neamului lui Iisus Hristos, fiul lui David, fiul lui Avraam” (*Mt* 1, 1).

*

Iconostasul

Așa cum am arătat, pereții naosului, aflați sub cupolă, nu au fost decorați cu picturi. Singurele elemente care mai prezintă imagini zugrăvite, dar și acestea doar în părțile lor superioare, sunt intradosul arcului triumfal și iconostasul. Dată fiind tratarea tâmplei ca un perete zidit, aceasta alcătuiește, privită sub raport iconografic, o unitate cu suprafața concavă a arcului. Registrele de imagini, pe care le desfășoară iconostasul, se continuă pe flancuri, atât din punct de vedere tematic, cât și compozițional, pe suprafețele interioare ale arcadei de răsărit.

În timpanul peretelui ce îndeplinește funcția de iconostas, constructorii au decupat, în partea sa superioară, o deschidere în forma unui arc semicircular, spațiu în care au fost montate crucea cu molenii. În zidul rămas, de o parte și de alta a acestei ferestre, au fost înfățișate, înscrise în medalioane circulare, două figuri. Luând în considerare atributele iconografice pe care le putem deosebi în cazul personajului din stânga, pare evidentă identificarea acestuia cu Moise. Bărbatul, figurat în bust, ține în mână tablele pe care sunt înscrise, în ordine, cifre arabe, de la unu la zece, aluzie la numărul poruncilor săpate în piatră.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

Chipul din dreapta a suferit de pe urma degradării tencuiei, fapt ce îngreunează recunoașterea persoanei reprezentate. Totuși, câteva amănunte, și logica după care poate fi asociat imaginii pereche, indică faptul că e vorba despre Aaron. Pictorul l-a înfățișat, cu barbă lungă, purtând ceea ce poate părea un costum sacerdotal, un fel de sacos sau mantie pe umeri, peste o tunică strânsă la brâu cu un cordon. În mâna dreaptă ține un baston (toiagul care a înfrunzit), iar în cea stângă, o cutie cilindrică (poate vasul cu mană).

La același nivel, intradosul arcului triumfal e ocupat de cinci medalioane circulare. În interiorul celui aflat în cheia arcului a fost zugrăvită Sfânta Fecioară, în atitudinea Orantei, cu brațele înălțate simetric în dreptul umerilor, în semn de devoțiune.

Celelalte patru medalioane încadrează figuri de profeți. Dintre acestea, doar primul, cel din stânga, poate fi identificat cu certitudine, datorită stihului ce se poate citi pe sulul desfășurat de prooroc, cu ambele mâini. Cuvintele reproduc un fragment inspirat din profeția lui Isaia: „Clește cu foc te(-)am văzut Fecioară” (Is 6, 6). Următorul personaj pare să fie, după numele înscris alături de chipul său (însă foarte șters), Solomon. În dreapta, imediat după medalionul Maicii Domnului, ar putea fi reprezentați David și Ieremia.

În intradosul arcului ce se deschide deasupra crucifixului de lemn descoperim alte patru medalioane cu profeți, înfățișați, asemeni celor amintiți mai sus, în bust și desfășurând suluri ce cuprind pasaje extrase din proorocirile lor. Nici aici starea degradată a peretelui pictat nu permite mai mult decât identificarea unuia dintre sfinții bărbați ai Vechiului Testament. E vorba de profetul Zaharia, zugrăvit în interiorul celui de-al treilea medalion, privind de la stânga, la dreapta. Mai trebuie adăugat, în privința modului în care artiștii au compus acest nivel al programului iconografic, faptul că tablourile circulare înfățișând-o pe Maica Domnului însoțită de imagini cu profeți și regi ai Vechiului Testament sunt legate între ele printr-o încrengătură de ramuri cu frunze și flori. Funcția pe care o îndeplinește acest ornament vegetal, este aceea de element de legătură, dar subliniază, deopotrivă semnificația pe care o are decorul în ansamblu, și anume, reprezentarea iconografică specifică *Arborelui lui Iesei*, temă aproape nelipsită din programul iconostaselor românești.

Registrul următor de imagini, desfășurându-se într-o bandă orizontală, la baza timpanului și extinzându-se, pe ambele flancuri, pe suprafața corespunzătoare, la acest nivel, a intradosului arcului de răsărit, e rezervat reprezentării Mântuitorului între Apostoli.

În mod obișnuit, subiectul acestei compoziții îl constituie *Marea Deisis*. De data aceasta, zugravii au modificat imaginea centrală, în sensul renunțării la figurile orante, a Maicii Domnului și a Sfântului Ioan Botezătorul, cu care ar fi trebuit completată compoziția ce-L are în centru pe Iisus Hristos Judecător. La Cornățelatât Mântuitorul, cât și cei doisprezece ucenici și apostoli sunt înfățișați așezați pe tronuri împodobite cu bogate ornamente sculptate și aurite. Imaginea reproduce asamblajul specific al iconostaselor de lemn, cu portretele fiecărui apostol zugrăvite pe panouri care se articulează ulterior în structura tâmplei. Pictorul a sugerat acest fapt, așezând fiecare tablou individual sub câte o arcadă în acoladă, susținută de colonete.

În friză, primii doi apostoli, la fel și ultimii doi, cu care se încheie șirul, în partea stângă, au fost reprezentați pe interiorul arcului triumfal. Al treilea și respectiv al zecelea ucenic sunt pictați chiar pe muchia în care perețele arcului se îmbină cu zidul iconostasului.

Numele apostolilor, greu vizibile astăzi, au fost înscrise în dreptul fiecărui chip. Azi putem distinge, cu greutate, numele apostolilor Petru și Pavel, așezați de o parte și de alta a Tronului Mântuitorului, pe cel al apostolului Bartolomeu, al doilea din stânga, și Evanghelistul Marcu²⁸, al cincilea din stânga.

Cei doisprezece au chipurile bine individualizate, într-o manieră care respectă însă caracterizările indicate de erminie. Sunt înveșmântați în straie antice și țin în mâini suluri înfășurate ori Evanghelii închise. Nu le sunt asociate atribute simbolice. Sunt înfățișați în semiprofil, punând în valoare portretul central al Mântuitorului reprezentat frontal, cu o expresie sobră.

La baza arcului, către sud, sub șirul apostolilor, zugravul a introdus încă două figuri masculine, reprezentate în bust, în atitudini de închinare. Personajul din stânga, îmbrăcat în tunică și togă siriană purpurie,

²⁸ Sfinții evangheliști Marcu și Luca au fost uneori alăturați de tradiție, ca și în acest caz, șirului apostolilor lui Hristos. A se vedea I.D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 195.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

este Dreptul „Ioachim, tatăl Născătoarei de Dumnezeu”, așa cum o indică inscripția caligrafiată în dreptul chipului său de pe care timpul a șters aproape în întregime trăsăturile. Imaginea alăturată îl înfățișează pe „Sf. Prooroc Zaharia, tatăl Sfântului Ioan Botezătorul”. Pictorul a făcut o confuzie, numindu-l pe dreptul Zaharia, profet. E totuși îmbrăcat în straie clericale, bătrân, cu părul și barba albe.

Iconostasul din Cornățel păstrează ușile împărătești originale. Icoanele sunt bine conservate, la fel și ornamentele sculptate, cu toate că acestea au fost acoperite, probabil recent, cu un strat gros de vopsea aurie. Jumătatea inferioară se constituie din panouri dreptunghiulare pictate, corespunzătoare celor două canaturi. Partea aflată deasupra reprezintă un element decorativ, încheiat în acoladă și realizat în tehnica traforajului. Ornamentul este inspirat de forme vegetale, tulpini cu frunze și flori de crin care răsar din glastre și cresc încolăcindu-se pentru a forma un arabesc. Opritoarea ușilor are montată, în partea de sus, o cruce pictată, decupată și ea pe un fond ornamental alcătuit din elemente fitomorfe traforate.

Iconografic, scena reprezintă Buna Vestire. Sunt înfățișate doar două personaje, Arhanghelul Gavriil și Sfânta Fecioară, ocupând simetric suporturile dreptunghiulare fixate pe canaturi. În panoul din stânga, ingerul, înveșmântat în tunică roșie și mantie verde, brodată cu flori, ține un lujer de crin și binecuvântează în direcția unde se găsește Maria. Maica Domnului poartă tunica verde înflorată și maforionul purpuriu, tivit cu aur și brodat cu stelute, pe umeri și în dreptul frunții. La aflarea veștii, Sfânta Fecioară se ridică de pe jilțul decorat cu motive sculptate în stil baroc. Din atitudinea ei înțelegem că acceptă, cu smernie, tot ce i-a fost rânduit din voia lui Dumnezeu. În partea superioară a panoului, în colțul din stânga, dintr-o stea luminoasă pogoară, pe o rază îndreptată către creștetul Mariei, Porumbelul Duhului Sfânt. Pe fundalul dipticului, în partea superioară e zugrăvit un peisaj urban, cu arhitecturi ce închipuie Nazaretul. Numele scenei e înscris cu caractere chirilice.

Crucea, de mici dimensiuni, montată pe opritoarea ușilor, are brațele terminate în formă de treflă. Hristos e înfățișat cu palmele și picioarele pironite pe lemn. În locul unde cuiele au străpuns carnea țâșnesc stropi de sânge. În trilobul brațului montant e schițată tăblița pe

Lect. Dr. Ioan Abrudan

care iudeii au înscris vina pentru care L-au socotit pe Iisus vrednic de moarte. Pe trefele de la capetele traversei crucii sunt pictați Maica Domnului și Ioan Bogoslovul.

Sub arcada decupată în peretele iconostasului, în partea superioară a acestuia, se înalță crucea între molenii. Crucifixul de lemn, cu un singur braț, are extremitățile trilobate. Imaginea trupului răstignit al Mântuitorului e zugrăvită pe un fond albastru presărat cu stele. Sub brațele pironite artistul a notat cuvintele: „Răstignirea lui Hristos”.

Moleniile apar în forma unor panouri dreptunghiulare simple, lipsite de ornamentație sculptată și independente de corpul crucifixului. Sunt înfățișați Maica Domnului și Ioan Evanghelistul, în atitudinile specifice acestei teme și cu siluetele proiectate pe același fundal înstelat.

Iconografia

Repertoriul tematic al picturilor de la Cornățel, prezentat în rândurile de mai sus, ridică o serie de probleme de ordin iconografic, care se cuvin remarcate și analizate, ținând cont de condițiile specifice în care s-a realizat acest ansamblu. În primul rând, așa cum am văzut, zonele acoperite cu frescă constituie doar o mică parte, în raport cu suprafața totală a zidurilor interioare ale monumentului. E greu să ne imaginăm, ce subiecte urmau să fie alese în vederea completării întregului program, dacă lucrările ar fi continuat. Următorul aspect privește constatarea existenței a două etape diferite în care s-au realizat decorurile. Între momentul finalizării grupului de imagini care acoperă peretele tâmplei și intradosul arcului triumfal și executarea scenelor de pe cupola naosului și de pe pendentive s-au scurs câteva decenii. În plus, compozițiile ce corespund celor două faze sunt opere împlinite de autori deosebiți ca stil și concepție.

Din punct de vedere cronologic, decorul cupolei este cel mai recent. Privindu-l în comparație cu ceea ce s-a păstrat, dintr-o perioadă contemporană, în pictura bisericilor ortodoxe din satele transilvănene, putem distinge un număr de particularități iconografice interesante. În majoritatea cazurilor, scena care ocupă locul central, în decorul calotelor, ori prima poziție, în desfășurarea programului iconografic de pe axul bolții în leagăn (atunci când nava bisericii nu are cupolă), prezintă ca subiect imaginea Pantocratorului înconjurat de cetele îngerești sau, mai

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

rar, reprezentarea Sfintei Treimi. La Cornățel zugravii s-au abătut de la această regulă așezând în centrul cupolei „Încoronarea Fecioarei”.

Motivul alegerii unui atare subiect inspirat din *ciclul mariologic*, l-ar putea constitui încercarea de a sublinia o idee legată de cultul creștin închinat Născătoarei de Dumnezeu, cult la care se referă și hramul acestui monument, sărbătoarea „Aducerii la templu sau Intrarea în biserică a Maicii Domnului” (21 noiembrie). Totuși, în raport cu programele iconografice tradiționale ale bisericilor ortodoxe ilustrarea acestei teme e considerată un element străin, de origine apuseană (unde e atestat începând din veacul al XIII-lea), cultivat în special în cursul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea²⁹.

Temeiul acestei imagini religioase a fost pus în legătură cu evlavia manifestată de creștini, încă dintr-o perioadă anterioară secolului al IV-lea, în jurul persoanei Sfintei Fecioare Maria, cinstire între ale cărei forme s-a numărat și apariția evangheliilor apocrife de origine populară. O parte însemnată a acestor texte apocrife, care au în centru figura Mariei, se grupează într-un întreg ciclu (în total „67 de texte grecești, siriene, copte, latine, arabe, armene, etiopiene și georgiene”), dedicat Adormirii Maicii Domnului³⁰.

Arta creștină a încercat încă de timpuriu să ofere o interpretare artistică acestor texte religioase. Orientul, și apoi pictura bizantină (cea mai veche reprezentare de tip bizantin păstrată datează din veacul al X-lea; între monumentele românești, cel mai vechi exemplu îl oferă fresca din biserica Sfântul Nicolae-Domnesc, din Curtea de Argeș, sec. XIV), a realizat un fel de sinteză în care se cuprind, într-o unică scenă iconografică, momentele principale ale narațiunii: *Adormirea*, *Prohodirea* (în prezența apostolilor), *Înălțarea* spirituală (*transitus* – Iisus vine, însoțit de oștile cerești, să primească sufletul Mariei reprezentat iconografic în chipul unui prunc înfășat în scutece albe). „În Occident, dimpotrivă, s-a creat un întreg ciclu, compus din următoarele scene distincte: *Adormirea*, *Înmormântarea*, *Înălțarea* și *Încoronarea Fecioarei*”³¹.

²⁹ I.D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 65.

³⁰ Diac. Ioan I. Ică jr., „Viețile Maicii Domnului – sinteze narative ale tradițiilor mariologice ale Bisericii”, postfață la volumul Epifanie Monahul, Simeon Metafrastul, Maxim Mărturisitorul, *Trei Vieți bizantine ale Maicii Domnului*, trad. diac. Ioan I. Ică jr., Ed. Deisis, Sibiu, 2001, p., 263-265.

³¹ Virgil Vătășianu, „La «Dormitio Virginis». Indagini iconografice”, în *Ephemeris Dacoromana. Annuario della Scuola Romana di Roma*, VI, 1935; *Cercetări ico-*

Temeiul tradițional al reprezentării iconografice a „Încoronării Fecioarei” îl reprezintă credința că, după moarte, Maica Domnului a fost mutată la cer, înviată și preamărită³². Scena înfățișează de fapt momentul proslăvirii Fecioarei în Împărăția cerească.

Tema apare zugrăvită pentru prima dată în decorul unei biserici ortodoxe românești din Evul Mediu, în frescele de pe fațadele mănăstirii Sucevița³³, iar mai târziu devine un subiect ilustrat frecvent în picturile bisericilor de lemn maramureșene și bănățene. Cât privește regiunea de sud a Transilvaniei ea este reprezentă, începând din veacul al XVIII-lea, în biserica din Sadu (decor din 1756)³⁴, unde ocupă centrul calotei naosului, la Rășinari (1760), în Biserica Sfânta Paraschiva, unde zugravii au plasat-o în sanctuar, la baza concii, deasupra ferestrei de răsărit³⁵ și, în

nografice - „*Dormitio Virginis*”, trad. Alina Șerbu, în Virgil Vătășianu, *Studii de artă veche românească și universală*, Ed. Meridiane, București, 1987, p. 118, 119.

³² În Biserica Romano-Catolică, papa Pius al XII-lea a proclamat, la 1 noiembrie 1950, dogma „Înălțării Sfintei Fecioare cu trupul la cer”. În Biserica Ortodoxă, credința în mutarea Maicii Domnului la cer a rămas și rămâne o „tradiție pioasă”. Criticând această învățătură nouă a Bisericii Latine, pr. Constantin Sârbu arăta că „Întrucât Revelația n-o determină în mod pozitiv, precis și categoric, înălțarea Maicii Domnului la cer nu poate constitui obiectul unei dogme, ci numai al speculației și opiniei teologice. Mai probabilă ni se pare opinia anticipării, în sensul următor: după moarte, Maica Domnului a intrat în viața veșnică nu numai cu sufletul nemuritor, ci și cu trupul. Căci trupul ei a fost trecut încă de atunci prin schimbarea, pe care ceilalți oameni o vor suferi numai la învierea generală. Prin urmare, Dumnezeu i-a acordat privilegiul de a gusta în mod anticipativ din plinătatea rodurilor operei izbăvitoare a Domnului: învierea și recrearea.

Înălțarea Maicii Domnului nu poate fi pusă în paralelă cu Înălțarea Mântuitorului ... [pentru că] nu s-a înălțat nici din inițiativă și nici din putere proprie, ci din voința și darul lui Dumnezeu. ...Fecioara Maria nu s-a înălțat în același grad cu Mântuitorul, adică până la intimitatea ultimă a Sfintei Treimi, ci numai deasupra întregii creațiuni (Cf. Dumitru Stăniloae, *Iisus Hristos sau restaurarea omului*, Sibiu, 1943, p. 342), adică a rămas în zona ontologică a existenței create” (C. Sârbu, „CREȘTINI» sau «MARIANI» - Critica dogmatică a mariologiei catolice”, în *Telegraful Român*, 15 iunie 1951, Nr. 24-27, p. 8.)

³³ I.D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle*, Album, pl. 85, fig. 1.

³⁴ Idem, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle*, Paris, 1932, p. 267-269.

³⁵ *Ibidem*, p. 292, 293.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

fine, în centrul cupolei naosului bisericii ortodoxe din satul Viștea de Jos, ca parte a ansamblului realizat de zugravul Alexandru Grecu, în anul 1810³⁶.

Raritatea exemplurilor de ansambluri, aflate în regiunea din care face parte și satul Cornățel, unde a fost adoptată această temă caracteristică iconografiei apusene („astăzi nu există aproape nicio biserică catolică unde să nu fie reprezentată *Înălțarea* sau *Încoronarea Fecioarei* înălțată la cer”³⁷) ne face să ne întrebăm care au fost sursele de inspirație pentru zugravii români și ce semnificații au asociat ei acestei imagini. Atât de familiară artei religioase occidentale, *Coronatio Virginis* nu se întâlnește decât la trei dintre vechile ansambluri de pictură gotică, aparținând bisericilor săsești din Transilvania: la Mălâncrav, jud. Sibiu (biserica evanghelică, sfârșitul sec. XIV), la capela bisericii evanghelice din Sâmpetru, jud. Brașov (sfârșitul sec. XIV) și în capela bisericii evanghelice din Hărman, jud. Brașov (al treilea sfert al secolului XV)³⁸. Însă, în toate aceste cazuri, compozițiile oferă interpretări deosebite de maniera în care se înfățișează scena la Cornățel. În două situații, Iisus și Maria stau pe același tron, Maica Domnului fiind încoronată de Fiul ei (Sâmpetru) sau de îngeri (Mălâncrav). La Hărman, Fecioara este încununată în slavă de îngeri, în prezența Sfintei Treimi înfățișată prin trei personaje cu figuri identice, dar purtând pe capete tiare diferite: „cel din mijloc are coroană de papă, cel din dreapta coroană de împărat³⁹, cel din stânga coroană de rege”⁴⁰. Reprezentarea pe bolta capelei bisericii de la Hărman a încoronării Sfintei Fecioare „ca Regină a cerului și pământului de o Treime triandrică” face ca acest program iconografic să se numere, după părerea exprimată de dr. Dana Jenei, „între marile an-

³⁶ Ștefan Meteș, *Viața bisericească a Românilor din Țara Oltului*, Sibiu, 1930, p. 122; *apud*, V. Literat, *op. cit.*, p. 51.

³⁷ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 109.

³⁸ Vasile Drăguț, „Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania (Considerații generale și repertoriu de teme)”, în *Pagini de veche artă românească*, II, Ed. Academiei, București, 1972, p. 36.

³⁹ Sau mitră de cardinal al Bisericii Romano-Catolice, după cum interpretează acest detaliu I.D. Ștefănescu, *Arta feudală în Țările Române. Pictura murală și icoanele de la origini până în secolul al XIX-lea*, Ed. Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1981, p. 73.

⁴⁰ V. Drăguț, *op. cit.*, p. 77; 36, n. 103.

sambluri ale Evului Mediu târziu, ce o glorifică pe Maria ca «imagine vie a unității Bisericii în inima Trinității»⁴¹.

Se cuvine remarcat că, sub raportul schemei compoziționale, dar și al semnificației care-i poate fi atribuită, scena *Încoronării*, de la Cornățel, se apropie cel mai mult de modul în care a fost redactată tema la capela din Hărman. Diferențele pe care le constatăm constau în faptul încoronării directe a Fecioarei Maria, fără mijlocirea îngerilor, și în maniera în care e reprezentată Sfânta Treime. Paradoxal, tipul iconografic sub care e înfățișată Treimea la Hărman, prin trei personaje, ale căror trăsături fizionomice nu sunt diferențiate, deosebirile intervenind doar la nivelul vestimentației și accesoriilor simbolice (coroane diferite), este mai apropiat de concepția ortodoxă, decât se dovedește formula de reprezentare, adoptată de pictorul de la Cornățel.

Obiceiul de a oferi imaginea simbolică a Sfintei Treimi, sub aspectul Tatălui, bătrân, cu plete și barbă cărunte, purtând globul, uneori cu chipul încadrat într-o aureolă triunghiulară, al lui Iisus sprijinindu-Și pe umăr crucea și al Sfântului Duh, în chip de Porumbel, are atestări recente și se întâlnește rar, în iconografia tradițională bizantină.

Suzanne Dufrenne citează mai multe variante iconografice cu acest subiect. Astfel, e amintită o frescă de pe calota absidiolei care încheie nava sudică a bisericii Pantanassa, de la Mistra⁴², și o alta, zugrăvită pe calota proscomidarului de la Péribleptos, din aceeași localitate, unde Tatăl (adoptând chipul Celui vechi-de-zile) și Sfântul Duh sunt înfățișați deasupra lui Hristos Arhiereu. „Un fragment de pictură în biserica din Kalenic păstrează o imagine în care Tatăl și Fiul, așezați, sunt dominați de Porumbel (V.R. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age*, Belgrad, 1934, fig. 52 și p. 63)..., iar în partea inferioară a bolții naosului bisericii bulgare de la Dragalevci, Sfânta Treime, e reprezentată de Cel vechi-de-zile, Porumbelul și Hristos, așezați pe o aceeași bancă (A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pp. 297-298)⁴³.

⁴¹ Dana Jenei, *Pictura murală gotică din Transilvania*, Ed. Noi Media Print, București, 2007, p. 108.

⁴² S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises Byzantines de Mistra*, Paris, 1970, schema XV, a-b și fig. 49.

⁴³ Idem, „Images du décor de la prothèse”, în *Revue des études Byzantines*, 1968, p. 304.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

I.D. Ștefănescu a identificat prezența acestei teme, în diferite variante, în bisericile românești, sugerând, fără însă a oferi vreo explicație, că identificarea imaginii „Celui vechi-de-zile” cu Tatăl ceresc din reprezentările Sfintei Treimi, ar fi rezultatul unei confuzii.

La originea acestei inovații s-ar afla, putem deduce din cele arătate de cercetător, o interpretare greșită a unei vechi compoziții, în care apar alăturați, în cadrul aceleiași scene, Iisus Hristos - Cuvântul lui Dumnezeu, Care S-a întrupat din Fecioară, Hristos – în ipostaza «Celui vechi-de-zile», cu chipul revelat în cartea proorocului Daniel (*Dn* 7, 9-13), cu plete cărunte și veșminte albe de lumină, și Porumbelul Duhului Sfânt. O întâlnim, precizează I.D. Ștefănescu, în Țara Românească, în biserica mare a mănăstirii Cozia, pe bolta absidei principale, pe bolta cilindrică a sanctuarului de la Snagov, în paraclisul bolniței mănăstirii Bistrița (Vâlcea), la biserica domnească din Târgoviște, la Căluu, la Stănești, în intradosul arcului triumfal și în alte monumente⁴⁴. În Moldova, imagini de acest tip ale Treimii se află la Vatra Moldoviței, Humor, Sucevița („Hristos «vechi de zile» binecuvântează din înaltul cerului pe Hristos stând pe o bancă și ținând Evanghelia”, iar în altă parte, «Cel vechi-de-zile» e reprezentat deasupra lui Iisus Emanuel, pe a Cărui mână dreaptă se înalță Porumbelul Sfântului Duh)⁴⁵. În Banat, la Mănăstirea Hodoș-Bodrog, Sfânta Treime ocupă calota absidei laterale de miazănoapte⁴⁶.

Cercetătorul iconografiei răsăritene, care a stăruit cel mai mult asupra semnificațiilor acestui tip de reprezentare a Sfintei Treimi, a fost A. Grabar. Interpretarea sa se bazează pe observarea modului în care a evoluat tema, în cele mai vechi ilustrații în miniatură, identificate pe filele manuscriselor bizantine. Este amintită, în primul rând, o miniatură de pe pagina 40, a manuscrisului clasat sub titlul *Paris. Græc. 923*, ilustrând un text despre Sfânta Treime, a Sfântului Vasile cel Mare⁴⁷,

⁴⁴ I.D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie, depuis les origines jusqu'au XIXe siècle*, Paris, 1932, p. 93-94, 72 și lista monumentelor de la rubrica „Trinité”, din index, p. 105.

⁴⁵ Idem, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIXe siècle*, Paris, 1928, p. 147; idem, *Arta feudală în Țările Române. Pictura murală și icoanele de la origini până în secolul al XIX-lea*, p. 63; 154; 155; 171.

⁴⁶ Idem, *Arta veche a Banatului*, Ed. Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1981, p. 37.

⁴⁷ A. Grabar, „La representation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge”, *Actes du VIe Congrès des Études Byzantines*, II, Paris, 1948. Reluat în *L'Art de la*

unde se arată că Tatăl Se află la originea a toate; Fiul, e imaginea perfectă a Dumnezeuului nevăzut, născut din Tatăl mai înainte de veci, Dumnezeu adevărat din Dumnezeu adevărat...⁴⁸. A. Grabar precizează că artistul s-a străduit să respecte conținutul acestui fragment, reprezentând două figuri aproape identice, cu excepția părului și bărbii, care în cazul Tatălui sunt albe, în timp ce ale Fiului sunt de un brun întunecat. Cu acest manuscris, din secolul al IX-lea, consideră istoricul, începe seria de reprezentări iconografice bizantine ale unei teme care are ca subiect Veșnicia lui Dumnezeu. Lucrurile se petrec la fel într-o altă miniatură, realizată un secol mai târziu, pe un manuscris (*Paris. Græc. 64*, fol. 158v.), chipurile Tatălui și Fiului nediferențiindu-se, nici în acest caz, decât prin culoarea părului și a bărbii⁴⁹. În *Evangheliarul* (ms. *Paris. Græc. 74*) păstrat la Bibliothèque nationale, din Paris, într-o miniatură, reprezentarea Celui vechi-de-zile este încadrată de Hristos matur, cu barbă neagră și de Hristos adolescent (de tipul „Emanuel”). Această juxtapunere de imagini se regăsește, începând din această epocă, în decorul mural al cupolelor și bolților din navele bisericilor bizantine.

Cât privește temeiul tipului iconografic, care se distinge prin veșminte, păr și barbă albe, acesta se află, fără îndoială, în viziunea descrisă în cartea profetului Daniel (7, 13) și care a inspirat deopotrivă fragmentul din Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul (1, 14). Pornind de la aceste texte revelate, bizantinii au dat imaginii numele „Cel vechi-de-zile”, precizând, prin intermediul unor comentarii, identificate de A. Grabar, în *Istoria ecleziastică* (F.-E. Brightmann, „The historia mystagogica and other greek commentaries on the byzantine liturgy”, *Journal of Theological Studies*, t. IX, 1907-1908, p. 390. Cf. MIGNE: P.G., 98, col. 396), la Andrei al Cezareei, în secolul VI (André de Césarée et Arêthas, *Comentaire de l'Apocalypse*, 1, 12-16: MIGNE, PG, 106, col. 228 și 517.É) sau la Mihail Acominate (K.-I. Duobouniôtês, în *Ἐπετηρίς ἑταιρ. Βυζ. Σπο.*, V, 1928, p. 24), în secolul al XII-lea, că „El (adică Fiul lui Dumnezeu) este veșnic, (atribut) al cărui simbol sunt pletele albe” sau „Pletele albe figu-

fin de L'Antiquité et du Moyen Âge, vol. I., Collège de France, 1968 și, mai târziu, în idem, *Les origines de l'esthétique médiévale*, éditions Macula, Paris, 1992, p. 97.

⁴⁸ Migne, PG, 95, col. 1073.

⁴⁹ A. Grabar, *op. cit.*, p. 100.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

rează Veșnicia (lui Dumnezeu)⁵⁰. Într-un alt comentariu, cuprins în antologia lui Mihail Acominate („Anthologie palatine”, *op. cit.*, 1, nr. 20 și 21 bis, p. 21), citat de A. Grabar, în sprijinul teoriei sale, se precizează că: „ [pletele albe] aparțin Celui Care este de la început [...]; și cu toate acestea El s-a jertfit pentru noi de puțină vreme, după ce s-a întrupat, venind în lume ca prunc;” „Fiul Care Te-ai descoperit de curând (oamenilor) [...], venind în lume din veșnicie și, totuși, ca un nou-născut; care ai existat din totdeauna și înaintea tuturor, primul și cel din urmă, Hristoase, de aceeași vârstă cu a Părintelui Tău Veșnic și întru totul asemănător Lui [...]”; „Prunc, bătrân născut înainte de veci, de aceeași vârstă cu a Tatălui Tău”⁵¹. În fine, autorul mai amintește un fragment dintr-un imn compus în cinstea sărbătorii Întâmpinării Domnului (Minea pe luna februarie, ziua a doua, editat la Roma, în 1896), în care se proclamă: „Cel vechi-de-zile devenit prunc și întrupat dintr-o mamă fecioară”⁵².

În concluzie, André Grabar consideră că toate aceste texte, care vorbesc despre Cel vechi-de-zile, înfățișat simultan ca prunc sau despre Fiul Care are aceeași vârstă cu Tatăl, încearcă să-L „definiească pe Dumnezeu, prin raportare la noțiunile de Veșnicie și Timp”, făcând în felul acesta pandant reprezentărilor iconografice corespunzătoare, consacrate de arta bizantină. Cu alte cuvinte, în acest context, „bătrânețea este semnul direct al Veșniciei, în timp ce vârsta copilăriei exprimă întruparea realizată «la plinirea vremii», adică în timp”⁵³. Interpretarea aceasta este întărită și prin apel la cuvintele lui Pseudo-Dionisie Areopagitul. În *Tratatul despre numele divine*, se afirmă că titulatura de Pantocrator atribuită lui Dumnezeu scoate în evidență că El este „temeiul și principiul tuturor lucrurilor, Cel care le conține și le guvernează pe toate, rămânând cu desăvârșire transcendent”. Tema eternității este, în acest caz presupusă, nu însă și afirmată în mod explicit. „Cel vechi-de-zile” este „numele lui Dumnezeu – durată-perpetuă-și-timp-al-tuturor-lucrurilor –, cauză a infinitei perpetuități a timpurilor [...]”. De asemenea, atunci când

⁵⁰ *Ibidem*, p. 101.

⁵¹ *Ibidem*, p. 101-104

⁵² *Ibidem*, p. 104.

⁵³ *Ibidem*.

se manifestă prin intermediul viziunilor mistice, Dumnezeu preia uneori figura unui bătrân și/sau pe cea a unui adolescent. Prima (înfățișare simbolică) semnifică că El este principiul (a toate) și că există din veșnicie. Cea de-a doua, înseamnă că El nu îmbătrânește; asociate, aceste reprezentări ne învață că în mișcarea Sa, (Dumnezeu) traversează întregul univers, de la început până la sfârșit. De asemenea, cele două figuri descoperă, fiecare în maniera sa, că Dumnezeu este principiu: adoptând figura bătrânului, indică faptul că este primul în ordine temporală; preluând imaginea adolescentului, arată că în plan aritmetic [primul!], El e mai aproape de început (adică veșnic ca la început, nefiind afectat în niciun fel de trecerea timpului)⁵⁴.

Prin introducerea imaginii „Celui vechi-de-zile”, cu referire la cea de-a doua persoană a Sfintei Treimi, vechii zugravi comunicau de fapt conținutul unei dogme fundamentale, formulată în Crezul Bisericii Creștine: nașterea Fiului, mai înainte de veci, din Tatăl Ceresc. Prin urmare, e vorba de un mod de a mărturisi Dumnezeirea din veșnicie a Fiului Care, întrupându-Se la plinirea vremii, de la Duhul Sfânt și din Fecioara Maria, a devenit o icoană vie a Tatălui nevăzut (*Col* 1, 5; *In* 1, 18), pe Care Îl descoperă, prin puterea harului, celor ce cred în El. De aceea, Tatăl este cunoscut prin Fiul Său, iar imaginea iconografică a Celui vechi-de-zile nu trebuie să se deosebească, prin nimic, de trăsăturile pe care le prezintă chipul matur al Mântuitorului. Pletele albe nu sunt decât un semn care indică Veșnicia, mărturisind că Fiul este născut din Tatăl, perfect asemănător și coetern cu El.

A socoti tipul iconografic al Celui «vechi-de-zile», drept o reprezentare directă a lui Dumnezeu-Tatăl, alta decât cea pe care o mijlocește imaginea văzută a Fiului, constituie o abatere de la sensul doctrinei teologice ortodoxe. Dumnezeu-Tatăl, bătrân, cu barbă albă, cu trăsături fizionomice deosebite de cele ale Fiului, îmbrăcat cu veșmintele colorate (și nu albe), reprezintă o creație iconografică a Renașterii apusene⁵⁵ care, perpetuându-se prin tablourile cu subiect religios din perioada barocului și a neoclasicismului, a fost asimilată în operele zugravilor români, din veacurile XVIII și XIX.

⁵⁴ Pseudo-Dionisie Areopagitul, *Taraité des noms divins*, trad. de M. de Gandillac, Paris, Aubier [1943], 1989, p. 162; *apud* A. Grabar, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁵ I.D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 53.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

Revenind la scena *Încoronării în slavă a Sfintei Fecioare*, semnificația amplasării ei pe bolta naosului unor biserici ortodoxe, de felul celei de la Cornățel, trebuie să fie aceeași cu cea pe care i-o conferea această poziție în spațiul vechilor biserici de rit latin din Transilvania. Maica Domnului devine personificarea Bisericii lui Hristos (*Figura Ecclesiae*), iar încoronarea ei ca Regină a Cerului, adevărarea promisiunii făcute de Mântuitorul înainte de Înălțare, că Biserica Sa va fi proslăvită în veci și că porțile iadului nu-i vor zdruncina temelii (Mt 16, 18).

Această interpretare a fost socotită de artiștii ortodocși din secolul al XVIII-lea și de la începutul celui următor, în acord cu semnificația generală susținută de întregul decor al bolții naosului, din cadrul programelor iconografice tradiționale bizantine, și anume aceea de definiție simbolică a Bisericii cerești. Înălțarea și glorificarea Născătoarei de Dumnezeu corespundea, la nivel mistic, triumfului credinței și apoteozei Bisericii. Biserica al cărei „trup”, risipit din pricina păcatului strămoșesc, se reîntregește cu puterea Duhului Sfânt, prin taina unirii cu trupul de slavă al lui Hristos⁵⁶ cel înviat de Tatăl a treia zi din morți. Scena *Încoronării* dobândește astfel o semnificație eshatologică, prefigurând unitatea care se va desăvârși la sfârșitul veacurilor, între Biserica - trupul tainic al lui Hristos și Sfânta Treime⁵⁷.

Anticiparea legăturii veșnice care se va statornici în veacul eshatologic între Biserica și Sfânta Treime se extinde, ca semnificație, și asupra conținutului scenei următoare – *Preînchipuirea Bisericii celeste*. Ierarhia după care se organizează arhanghelii, îngerii, heruvimii, serafimii, tronurile etc. în spațiul împărăției lui Dumnezeu „se referă la noua ordine de existență, la o stare ultimă de transfigurare, dincolo de istorie, stare care este obiectul rugăciunii și speranței creștine”⁵⁸. Inaugurarea acestei rânduiei veșnice va fi în momentul „când va veni Fiul Omului întru slava Sa, și toți sfinții îngeri cu El, atunci (când) va șede pe tronul sla-

⁵⁶ Frédérick Tristan, *Primele imagini creștine. De la simbol la icoană, secolele II-VI*, trad. Elena Buculei și Ana Boroș, Ed. Meridiane, București, 2002, p. 133.

⁵⁷ „...Duhul realizează un fel de interpenetrare cu Hristos și în calitatea Acestuia de ipostaz extins cu trupul Său personal în Trupul Bisericii. El extinde astfel legătura Fiului cu Tatăl și la trupul tainic al Fiului. Prin aceasta are loc o împletire intimă a Bisericii cu Sf. Treime, care va deveni desăvârșită în viața viitoare” (Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. II, București, 1978, p. 327).

⁵⁸ Pr. Ion Bria, *Dicționar de teologie ortodoxă*, Ed. IBMBOR, București, 1981, p. 157.

vei Sale” (Mt 25, 31). De aceea, imaginea *Tronului Hetimasiei* a fost inclusă de iconografi și zugrăvită în zona cea mai accesibilă privitorilor aflați în navă.

Prin desfășurarea compozițională a numărului mare de personaje și prin suprafața atât de generoasă pe care o ocupă (*Ierarhia cerească* constituie cea mai amplă scenă din întregul program de imagini de la Cornățel), se produce un efect de remarcabilă monumentalitate. Totodată, schema compoziției – octograma în care se alternează medalioane cu heruvimi și serafimi și sinaxe de îngeri în picioare, grupate în formă de triunghi – manifestă un acord deplin cu structura specifică a elementului de arhitectură pe care-l decorează, suprafața boltii.

Acest tip de ordonare geometric ritmată, a multiplelor elemente constitutive ale scenei, își are originea în Țara Românească, unde o întâlnim adesea în decorurile bisericesti, începând de la sfârșitul secolului al XVII-lea și continuând în perioada secolelor următoare. Cele mai frumoase exemple se păstrează în bolta naosului Bisericii Domnești din Târgoviște (1698) și în calota trapezei de la mănăstirea Hurez (1705). Ilustrarea în cadru *Ierarhiei celeste a Hetimasiei*, orientată către răsărit, în aceeași manieră pe care o aflăm la Cornățel, se regăsește într-un grup de monumente oltene și muntene. E vorba de decorurile turlor centrale ce aparțin bisericilor de la Cozia (katholikonul mănăstirii) și Govora (1702), de la Stănești, Călimănești (1752) și Cepturoaia, paraclisului mănăstirii Coziei, bisericilor Surpatele, Fedeleșoiu, Mogoșoia (paraclisul palatului, 1688), bolniței Mănăstirii Brâncoveni și bisericii mănăstirii Lainici⁵⁹.

Singurul, dintre aceste monumente, unde, în cadrul scenei amintite, tronul Hetimasiei este flancat, așa cum se întâmplă în redactarea temei de la Cornățel, de Fecioara Maria și de Prodrom, este biserica din Cepturoaia, al cărei program iconografic pare să dateze, potrivit lui I.D. Ștefănescu, încă din veacul al XVI-lea⁶⁰.

În vechile monumente bisericesti din sudul Transilvaniei, Hetimasia este pictată pe boltă, la est, între sinaxe de îngeri, la Făgăraș (Biserica Sf. Nicolae, 1698), Ohaba (jud. Brașov, prima jumătate a secolului XVIII),

⁵⁹ I.D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, p. 296.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 115; Album, pl. 30.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

Tălmăcel (1780, cu reprezentarea Sfintei Fecioare și a lui Ioan Botezătorul), Rășinari (Biserica Sf. Paraschiva), la Săsăuș, Colun și Sărata.

Explicând rostul reprezentării acestei teme, în programul iconografic al bolții Bisericii Sf. Paraschiva, din Cepturoaia, I.D. Ștefănescu considera că plasarea Hetimasiei între heruvimi, serafimi și îngeri, în maniera atestată, cel mai devreme, în secolul al XIV, la Péribleptos, în Mistra, constituie o ilustrare simbolică a dogmei Sfintei Treimi și a egalității celor trei ipostasuri ale Dumnezeirii. Figurile Sfintei Fecioare și Prodromului, care încadrează tronul, vin în completarea acestei idei și anunță a doua Venire a Mântuitorului. Este vorba, prin urmare, de o aluzie la Judecata din urmă⁶¹.

În ceea ce privește iconografia cupolei naosului de la Cornățel, semnificația prezenței Hetimasiei în compunerea scenei ce desfășoară imaginea Ierarhiei cerești trebuie să fie în legătură cu înțelesul scenei pictate în medalionul central. Imaginea nu trimite atât la *Judecata din urmă* (căreia i se dedică de obicei o scenă aparte și o poziție distinctă în cadrul programului), cât reia aceeași idee a făgăduinței *eshatologice*, a instaurării împărăției veșnice a Mântuitorului. Interpretarea este confirmată de includerea celor doi mari sfinți creștini, considerați mijlocitori, prin excelență, ai rugăciunilor credincioșilor, care-și fundamentează credința în mântuire pe nădejdea venirii împărăției Tatălui, a Fiului și a Sfântului Duh (Mt 6, 10), așa cum o invocă la fiecare rostire a rugăciunii domnești.

Dacă, în ceea ce o privește pe Maica Domnului, rolul prezenței ei este, așa cum am subliniat și în cazul scenei anterioare, acela de a marca „omologia simbolică între Fecioară și Biserică”, „figura întraripată a Înaintemergătorului este «arhetipul constelat al martorului» (Paul Evdochimov), slujitor al Cuvântului a Cărui venire o prevestește, vocație desăvârșită a ascetismului până la transparență-pneumatizare a trupului și situare în tensiune eshatologică, ca martor al Întrupării și, totodată, precursor al luminii parousiace”⁶².

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² Anca Vasiliu, „Sensuri ale transparenței în iconografia brâncovenească. Schitul Sfinții Apostoli – Hurez”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Artă Plastică*, Tom 37, București, 1990, p. 59, 60.

Faptul de a fi reprezentați în compania îngerilor nu reprezintă, pentru Sfânta Fecioară Maria și pentru Ioan Botezătorul, scoaterea din ordinea existenței omenești și așezarea lor pe un plan ontologic superior celui uman⁶³. Maica Domnului și Prodromul s-au înălțat la această treaptă prin virtuțile vieților lor alese și prin puterea excepțională pe care au dobândit-o rugăciunile lor. În această putere creștinii își așează nădejdea, invocându-i și solicitându-le mijlocirea propriilor lor cereri: „pentru rugăciunile Născătoarei de Dumnezeu, ale sfântului Ioan Botezătorul... ale îngerilor și ale tuturor sfinților, să ne miluiască și să ne mântuiască pe noi” Hristos.

Mărturisirea ortodoxă a mitropolitului Petru Movilă arată că Maria „este împărtășită de harul dumnezeiesc cu mult mai mult decât orișicare altă făptură, fiindcă ea este Maică a lui Dumnezeu. Pentru aceasta Biserica o preamărește mai presus de Heruvimi și de Serafimi și acum ea covârșește toate cetele îngerești, stând de-a dreapta Fiului ei întru toată cinstirea și mărirea”⁶⁴.

Mijlocirea Înaintemergătorului și Botezătorului Domnului pentru credincioși este, de asemenea, morală, iar puterea ei vine din faptul de a se realiza printr-un prieten al lui Hristos, care este Sfântul Ioan, statut câștigat prin viața sa exemplară. Sfântul Ioan Gură de Aur îl descria într-una din omiliile sale astfel: „N-a arat pământul și n-a tras brazdă, n-a mâncat pâine cu sudoarea frunții sale. Se îngrijea puțin de masa sa; și mai puțin încă de veșmântul său. Iar casa îi era mai simplă încă decât veșmântul, fiindcă n-avea nevoie de acoperiș, nici de pat, nici de masă. Trăia viață îngerească ... Purta mantie de păr fiindcă vrea să arate că se ridică deasupra lucrurilor omenești și că se înalță până la Adam, care, întru început, n-a avut nevoie nici de mantie, nici de haine. Socotea mantaua lui de păr drept un simbol regal și de pocăință”⁶⁵.

Ilustrarea *Patimilor* Domnului, pe boltă, la baza calotei, reprezintă o particularitate a programelor bisericilor din regiunea Sibiului. În Mara-

⁶³ Pr. D. Stăniloae, „Învățătura despre Maica Domnului la ortodocși și la catolici”, în *Ortodoxia*, anul II, Nr. 4, Oct.-Dec., 1950, p. 561-562; *apud*, C. Sârbu, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁴ „Maica Domnului”, (f.a.), editorial în *Telegraful Român*, 15 iunie 1951, Nr. 24-27, p. 2.

⁶⁵ *Apud*, I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine*, p. 97.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

mureș sau în Banat, unde acest ciclu apare frecvent în decorul pictat al bisericilor de lemn, artiștii l-au plasat de obicei în registrul superior al pereților laterali ai navei, sub bolta în leagăn. În aceeași dispunere îl aflăm zugrăvit în mai multe biserici de lemn din județul Sibiu (Apoldul de Jos, Sângătin, Poiana Sibiului).

Desfășurarea celor douăsprezece secvențe ale ciclului *Patimilor* lui Hristos, pe suprafața calotei, așa cum se întâmplă la biserica din Cornățel, se mai întâlnește, într-o dispunere asemănătoare, doar la Ohaba (jud. Brașov), Cacova (Fântânele, jud. Sibiu, cu picturi din 1771 și 1795), la biserica din Voivodenii Mici (actualmente în județul Brașov, pictată la 1821) și Viștea de Jos (jud. Brașov, pictura din 1810, astăzi dispărută).

*

Decorul pictat, care se desfășoară pe partea superioară a iconostasului zidit, extinzându-se, așa cum am arătat, pe suprafața interioară a arcului triumfal, alcătuiește un program original de imagini. Din friza centrală, al cărei subiect îl constituie, de obicei, *Marea Deisis*, lipsesc Maica Domnului și Ioan Botezătorul. Mântuitorul e însoțit doar de cei doisprezece Apostoli.

Aspectul cel mai neobișnuit privește însă zugrăvirea pe iconostasul de la Cornățel, în două mari medalioane circulare, a patriarhilor Moise și Aaron. Așezarea lor în această poziție trebuie pusă în legătură cu reprezentările din arcada crucifixului și de pe intradosul arcului mare, de răsărit, unde apar Fecioara Orantă și figurile de regi și profeți, care o încadrează.

Două teme iconografice par să stea la originea acestei asocieri de imagini. În primul rând, reprezentarea *Arborelui lui Iesei*, compoziție care și-a fixat locul distinct în programul vechilor iconostase românești. Maria - orantă, patriarhi, judecători, regi, profeți ai Vechiului Testament sunt așezați în medalioane pe ramurile împletite ce simbolizează arborele genealogic al lui Iisus Hristos. Se recunosc adesea între acești strămoși, după trup, ai Mântuitorului: Avraam, Moise, Aaron, Ghedeon, David, Solomon, Isaia, Ieremia, Iezechiel, Iona, Zaharia etc. O parte dintre ei îi aflăm zugrăviți la Cornățel.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

Locul privilegiat pe care-l ocupă, prin dimensiuni și amplasament, portretele în bust ale patriarhilor Moise și Aaron, în decorul iconostasului de la Cornățel pare să indice și o altă posibilă sursă de inspirație a iconografului. Este vorba de *Cortul Mărturiei* sau *Tabernacolul*, temă zugrăvită în monumentele muntenești, sârbești sau athonite din Evul Mediu, cel mai adesea în sanctuar, pe registrul superior al hemiciclului. Scena se desfășoară în interiorul tabernacolului, mai precis în Sfânta Sfintelor, unde Moise și Aaron se înclină și cădesc înaintea altarului acoperit cu o pânză pe care e brodată imaginea Maicii Domnului-orantă. Din înălțime, profeții Isaia și Ieremia asistă la celebrarea acestui ritual, desfășurând în mâini rotuli pe care sunt înscrise fragmente din proorocirile lor cu privire la Sfânta Fecioară. De o parte și de alta a cortului, dispuși în două cete, sunt reprezentați regi ai lui Israel. Masa pe care o învăluie în fum de tămâie cei doi slujitori reprezintă, la nivel simbolic, o prefigurare a Maicii Domnului⁶⁶.

Zugravii

Ansamblul mural al bisericii din Cornățel s-a realizat, cum deja am arătat, în două etape, la interval de câteva decenii. Ceea ce corespunde fiecărei faze prezintă trăsături stilistice și iconografice care evidențiază activitatea mai multor zugravi.

Decorul cel mai vechi ocupă părțile superioare ale iconostasului, deasupra ușilor împărătești și, de asemenea, cea mai mare parte a intradosului arcului triumfal.

Lucrarea a fost semnată într-o manieră discretă, autorul mascându-și iscălitura în interiorul filacterei desfășurate, cu ambele mâini, de profetul Isaia. Imaginea proorocului e înscrisă în primul medalion zugrăvit pe partea interioară a arcului mare, înspre miazănoapte. Chiar dedesubtul fragmentului de text extras din proorocia referitoare la Sfânta Fecioară Maria este notată data, *mai, 30* și numele pictorului: ***Popa Ioan Grigorievici zugraf.***

Ne aflăm, prin urmare, în prezența unui decor inedit, datorat unuia dintre reprezentanții de seamă ai picturii religioase transilvănene din a

⁶⁶ N. Běljaev, studiu în *L'Art byzantin chez les Slaves, Premier recueil dédié à la mémoire de Th. Uspenskij*, 2^o partie, Paris, 1930 (Orient et Byzance, IV), p. 315 ș.u.; apud I.D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, p. 39.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Descoperirea numelui lui Ioan Grigorievici, asociat unui ansamblu iconografic necercetat până acum, constituie un fapt important, menit să contribuie la definirea personalității artistice a acestui meșter, pentru că locul care i se recunoaște în rândul pictorilor români din epocă este marcat, în primul rând, de împrejurarea de a fi fost fiul faimosului zugrav craiovean, Grigorie Ranite.

Originea oltenească și faptul de a fi desfășurat un semisecol de activitate creatoare, aproape exclusiv în ținuturile intracarpatiche, reprezintă două coordonate esențiale pe care s-a înscris destinul personal și profesional al lui Ioan Grigorievici. Ținând cont de aceste aspecte, putem înțelege mai bine și aprofunda fenomenul împământenirii, în Transilvania, a stilului artistic cristalizat la începutul veacului al XVIII-lea, în marile mănăstiri muntenești și oltene.

Dedicându-se de tânăr artei religioase, Ioan a ales, de fapt, să continue o veche tradiție de familie ce fusese inaugurată de bunicul său, Ranite (sau Hranite) zugravul (autorul unor importante ansambluri de pictură murală: 1707 – Schitul Sf. Ștefan, de la Hurez; 1703 – Mănăstirea Polovragi; 1707 – Mănăstirea Surpatele) și transmisă prin tatăl, Grigorie Ranite (născut la Craiova, în 1712), și unchiul său, Gheorghe Ranitievici, ambii legându-și numele de prestigioase înfăptuiri în acest domeniu.

Spre deosebire însă de unchiul și părintele său, Ioan Grigorievici⁶⁷ nu mai este un „peregrin valah” prin satele și orașele transilvănene, ci exponentul unei generații de pictori născuți ori naturalizați în această parte de țară, promotori ai unei arte ce va dobândi, în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea, note stilistice inconfundabile.

Ceea ce se cunoaște, până acum, despre cariera artistică a lui Ioan Grigorievici zugravul este legat de puținele decoruri ori icoane cunoscute, care poartă semnătura sa.

S-a format, copil fiind, în echipa de zugravi condusă de Grigorie Ranite, asimilând meșteșugul picturii și știința iconografică specifice tra-

⁶⁷ Nu cunoaștem data la care s-a născut, probabil la Craiova sau în alt loc din părțile Olteniei, Ioan Grigorievici. Presupunem, luând în considerare anul de naștere al tatălui și perioada în care tânărul pictor începuse să-și semneze lucrările, dovadă că formația sa era împlinită, că evenimentul nașterii sale s-a petrecut în a doua jumătate a deceniului al patrulea al secolului al XVIII-lea.

diției brâncovenești, model artistic elaborat în marea școală de la Hurez, la al cărei prestigiu contribuise, cu decenii în urmă, bunicul său. Cunoștințele tehnice și cultura vizuală pe care le-a acumulat în Oltenia natală s-au îmbogățit cu elementele altor tradiții descoperite în cursul călătoriilor pe care, cu siguranță, le-a întreprins în Banat și în Transilvania, alături de părintele și dascălul său.

Instrucția sa a însemnat însă o inițiere și într-un alt plan, decât cel artistic. În perioada adolescenței, și-a însușit cunoștințele teologice și conduita morală necesare pentru a putea fi hirotonit preot, posibil chiar sub îndrumarea directă a episcopului Grigorie Socoteanu, fostul egumen al Coziei, pentru care Grigore Ranite zugrăvea, între 1752-1753, Paraclisul Episcopiei de Râmnic⁶⁸. Asemenea studii, pe seama cărora a fost mai târziu primit în rândul clerului, fapt confirmat de felul în care semna - *Popa Ioan zugrav*, s-au reflectat în acea latură a activității sale, care-i solicita o permanentă aprofundare a domeniului iconografiei creștine.

Participarea sa, în calitate de colaborator al lui Grigorie Ranite, la zugrăvirea unui monument religios e consemnată pentru prima dată, în anul 1759, dată la care tânărul depășise, probabil, vârsta de douăzeci de ani. E vorba de realizarea picturii murale a schitului Crasna, din județul Gorj, începută la 1757 și încheiată la 1759. În pisanie sunt alăturate numele celor doi autori, tată și fiu: 1757, *pis(al) Grigorie Zugrav I sin ego Ioan*⁶⁹.

Îi vom regăsi un an mai târziu, alcătuiind același tandem, la Rășinari, lângă Sibiu, semnând⁷⁰ decorul interior (și parțial cel exterior) al bisericii, zidită de puțină vreme, prin eforturile credincioșilor ortodocși de aici și consacrată Sfintei Cuvioase Paraschiva⁷¹. Acest an, 1760, prin reușita înregistrată odată cu împlinirea unei opere remarcabile, va repre-

⁶⁸ Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească*, Ed. Meridiane, București, 1984, p. 26; *apud*, Marius Porumb, *Un veac de pictură românească din Transilvania, secolul XVIII*, Ed. Meridiane, București, 2003, p.58, n. 39.

⁶⁹ Marius Porumb, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁰ Pe pandantivul cu Evanghelistul Luca se află inscripția: fiind *Zugrav Grigorie, Ioan sin ego. 1760*; a se vedea Emilian Cioran, „Biserica cu hramul Cuvioasa Paraschiva din Rășinari”, în *Omagiu Înaltpreasfinției Sale Dr. NICOLAE BĂLAN, Mitropolitul Ardealului, la douăzeci de ani de arhipăstorie*, Tiparul Tipografiei Arhidiecezane, Sibiu, 1940, p. 332; M. Porumb, *op. cit.*, p. 49, n. 54.

⁷¹ Cf. Emilian Cioran, *op. cit.*, p. 330, 331.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

zenta un moment decisiv pentru cariera tânărului artist. Programul iconografic al bisericii rășinărene va fi apreciat și „preluat ca model și de alți pictori, între care frații Iacov și Stan, fiii popii Radu (Man) din Rășinari”⁷². De Iacov îl lega, încă mai mult decât practicarea aceluiași meșteșug al zugrăvitului de biserică o legătură de rudenie, statornicită în 1754, când tânărul zugrav și viitor preot, fiul parohului mării biserici din Rășinari, devenise fin de cununie al lui Grigore Ranite⁷³. Apropiată ca vârstă, învățând împreună pictura, poate la fel și teologia (Iacov s-a instruit la Râmnic, sub supravegherea episcopului Grigorie Socoteanu⁷⁴), Ioan și Iacob au rămas cu siguranță prieteni întreaga lor viață, fapt ce ar putea explica legătura permanentă și strânsă pe care o va menține zugravul născut în Oltenia cu Rășinariul Mărginimii Sibiului.

Se va reîntoarce aici, în mai multe rânduri, prima dată la 1785, când va executa, pe fațada de sud a bisericii Sfânta Paraschiva, monumentală compoziție cu tema „Coborârea la Limb”. Deasupra acestei scene, care din nefericire a fost afectată ulterior prin practicarea unei ferestre, chiar în partea de zid pe care o acoperea, apare iscălitura pictorului, anul, luna și ziua la care s-a finalizat decorul: *Popa Ioan Grigoriovici zugrav, 1785, iunie 13*.

În intervalul dintre 1760 și 1785, așadar, Ioan fusese hirotonit preot, slujire bisericească pe care o va menționa de acum încolo, totdeauna înaintea celei artistice, și devenise un zugrav consacrat, ajuns la deplină maturitate. Trebuie să amintim aici presupunerea, justificată, a lui Marius Porumb, că artistul s-ar fi stabilit în părțile Sibiului, poate chiar la Rășinari⁷⁵. Numele său nu este consemnat însă, în niciunul din documentele în care sunt pomeniți preoții ortodocși slujitori în această localitate, în perioada ultimului sfert al secolului al XVIII-lea⁷⁶. Va fi

⁷² *Ibidem*, p. 58.

⁷³ Nicolae Iorga, *Scrisori și inscripții ardeleni și maramureșene*, II, p. 155.

⁷⁴ Șt. Meteș, *Relațiile bisericii românești ortodoxe din Ardeal cu principatele române în veacul al XVIII-lea*, p. 60.

⁷⁵ M. Porumb, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁶ Într-un act manuscris redactat de Sava Popovici, la 7 noiembrie 1795, sunt amintiți, pentru perioada cuprinsă între anii 1787 și 1795, următorii preoți slujitori în Rășinari: *Cosma Bărsan (protopop)*, *Savva Popovici Bărsan (protopop eparhii)*, *popa Isaie Mâț*, *popa Iacob Isdrail*, *popa Ioan Popovici*, *popa Savva Popovici ot Rășinari*, *popa Aleman Popovici*. A se vedea Emilian Cioran, *op. cit.*, p. 334.

păstorit în vreunul din satele românești din Mărginime, însă ceea ce se impune cu evidență este atașamentul său pentru vechea așezare de la poalele munților Cibinului.

Pentru perioada următoare nu se cunosc, până acum, lucrări mai ample de pictură monumentală executate de el. Din 1794 datează o icoană, destinată bisericii din Veștem (comuna Șelimbăr, jud. Sibiu), care poartă pe lângă această dată, semnătura autorului, *Popa Ioannū Grigorievici*⁷⁷.

Ajuns în jurul vârstei de șaizeci de ani, artistul nu mai putea să se angajeze în realizarea unor lucrări de mare amploare. A acceptat, în schimb, să preia comenzi mai modeste, venite din partea unor oameni cu stare din Rășinari. Pe cheltuiala lor fuseseră așezate, la încrucișări de ulițe, în grădini și pe hotarele satului construcții în forma unor edicule și troițe, asemănătoare unor baldachine zidite din cărămidă care adăposteau cruci sculptate în piatră. Toate aceste mici monumente cu funcție apotropaică urmau să fie decorate cu picturi în frescă. În cel puțin trei cazuri, sarcina împodobirii cu imagini iconografice a fost încredințată zugravului Ioan. Faptul de a fi realizat aceste lucrări în ani aproape consecutivi poate duce la concluzia că artistul va fi ales să petreacă ultima parte a vieții în locul de care-l legau prietenii vechi și operele de artă care l-au consacrat, cu decenii în urmă.

Prima lucrare de acest fel este un edicul amplasat pe o uliță din marginea satului⁷⁸, din zona numită de localnici „Sub Costiță”, unde probabil curgea odinioară un izvor. Pe câmpul pictat e înfățișată o frumoasă compoziție cu titlul temei înscris de jur împrejur: *Izvorul preasfintei Născătoare de Dumnezeu și pururea Fecioarei Maria, cel de viață dătătoriu*. Alte două inscripții, notate în dreapta și în stânga imaginii care o prezintă pe *Maica Milostivirii* cu pruncul Iisus în brațe, o desemnează pe Sfânta Fecioară ca: *Tămăduitoare orbilor... și tămăduitoare de brâncă și de lepră*. Inscripția din partea dreaptă se continuă cu data la care s-a finalizat icoana și semnătura pictorului: *August, 20, anul 1795, Pop Ioan zugraf*.

⁷⁷ N. Iorga, *op. cit.*, p. 201.

⁷⁸ Ștefan Metes, *Din Istoria Artei Religioase Române, I, zugravii bisericilor române*, p. 130.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

În hotarul satului, în locul numit „la Căliniș”, aflat azi la marginea șoselei care duce spre Sibiu, se păstrează o veche troiță zidită. Exteriorul a fost repictat în întregime, în anii din urmă, fără a respecta programul iconografic original. Doar la interior, pe boltă, se mai păstrează fragmente din decorul autentic, de o mare frumusețe și prospețime a culorilor. Inscripția în care era menționat numele autorului, plasată probabil pe unul din stâlpii care sprijină mica boltă de cărămidă a fost în totalitate distrusă. Stilul picturii ne permite însă să-i atribuim opera zugravului Ioan Grigorievici. Crucea, așezată în centrul acestei arhitecturi, poartă următoarea inscripție, cu literele săpate cu dalta în piatră: *Această cruce o au făcut robii lui Dumnezeu Bucur Bozdoghină și cu soția sa Sora, 1797. Recunoaștem în această familie de ctitori pe vechii donatori ai frescei zugrăvite de Ivan și Nistor, cu patru decenii în urmă, la 1758, pe fațada de răsărit a Bisericii Sfânta Paraschiva, și în care era înfățișată „Prohodirea Domnului”. La baza compoziției e notată formula votivă: *Această icoană o a plătit judele Bucur cu femeia dumnealui Soră ca să fie pomenire în veci, 1758, zugrav Poș Ivan, dascăl Nistor*⁷⁹.*

Cel din urmă monument pictat, considerat în ordine cronologică, al cărui autor identificat cu certitudine e preotul Ioan, fiul lui Ranite zugravul din Craiova, este tot o troiță din Rășinari, datând din anul 1798⁸⁰. Ea a fost zidită și decorată cu picturi în frescă, așa cum o atestă inscripția dedicatorie, pe cheltuiala familiei lui *Pătru Albulu*⁸¹, pe un loc aflat la capătul comunei, donat, în acest scop, de un țăran cu numele *Maniu Dragoie* (Drăgoi). Moștenitorii acestuia din urmă au cedat, în anul 2006, troița Muzeului *Astra* din Sibiu, monumentul fiind strămutat și restaurat în noul amplasament. Autorul care semnează decorul iconografic la 1798 este *Poș Ioan Grigorievici zugrav*.

Urmărind activitatea artistică a acestui pictor trebuie să remarcăm cât de puțin este ea cunoscută. Faptul se datorează, în primul rând,

⁷⁹ Emilian Cioran, *op. cit.*, p. 333.

⁸⁰ Ștefan Meteș, *op. cit.*

⁸¹ Petru Albu, menționat cu numele în documentul manuscris al lui Sava Popovici, citat mai sus, făcea parte dintre bătrânii ce alcătuiau consiliul parohial al Bisericii Sfânta Paraschiva din Rășinari, începând din anul 1787. A se vedea Emilian Cioran, *op. cit.*, p. 334.

numărului redus de opere aflate sub semnătura sa. Practic nu s-a evidențiat până în prezent vreun ansamblu de pictură monumentală care să-i poată fi atribuit în exclusivitate. Îl aflăm fie colaborând cu tatăl său, fie, cum s-a întâmplat la Cornățel, împlinind doar o parte din programul iconografic al bisericii. Din biografia sa lipsesc pagini importante. De pildă nu cunoaștem nimic despre realizările din perioada 1760 și 1785, interval de timp care corespunde etapei mature a vieții sale, între vârsta de 25 și 50 de ani. E de neconceput să nu fi existat, în tot acest timp, ocazii de a-și concretiza, în opere mai însemnate, talentul și experiența dobândită alături de un artist important cum a fost părintele său. Nu putem crede că lucrarea realizată în 1785, la Rășinari, nu-l va fi recomandat pentru a primi noi comenzi în cursul deceniului care a urmat. Sunt verigi importante care lipsesc din înlanțuirea faptelor sale și fără de care profilul său artistic și uman rămâne incomplet. Doar cercetări stăruitoare, în zecile de monumente uitate (de felul celui de la Cornățel) sau asupra cărora nu s-a zăbovit suficient în a le studia, pot conduce la descoperirea unor informații care să întregesc imaginea unui artist cum a fost Ioan Grigorievici.

Însăși identificarea sa, cu certitudine, ca autor al frescelor de la Cornățel implică și o chestiune rămasă încă neelucidată și care privește datarea operei. Rezolvarea este dificilă, întrucât nu se cunoaște anul edificării bisericii din această localitate. Situația în care se găsesc picturile permite cu greu o comparație cu ceea ce s-a păstrat în alte părți. Totuși din confruntarea acestora, în special cu monumentala compoziție de pe fațada sudică a bisericii rășinărene Sfânta Paraschiva, reiese că din atmosfera decorului de la Cornățel se degajă o ușoară senzație de timiditate, însă nu stângăcie, care l-ar caracteriza pe zugrav și care dispare cu totul la momentul în care acesta înfățișează tema „Anastasis”.

Siguranța de sine se reflectă în decorul rășinărean, și în maniera în care au fost caligrafiate slovele care compun numele lui Ioan Grigorievici. În autograful plasat într-o zonă foarte vizibilă de pe fațada Bisericii Sfânta Paraschiva, chiar deasupra compoziției pictate, linia scriiturii alcătuește un interesant arabesc, menit să atragă atenția celor care contemplă, chiar de la distanță, imaginea. Lucrurile stau cu totul altfel la Cornățel, unde numele e înscris cu litere de-o șchioapă și disimulat în interiorul sulului cu fragmentul de text citat din proorocia lui Isaia.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

Faptul de a fi fost mai rezervat, în maniera în care și-a etalat semnătura, se explică poate prin modestia zugravului ce se socotea încă prea puțin cunoscut. Această atitudine nu presupune însă și un nivel mai redus al prestației sale artistice. Imaginile realizate la Cornățel demonstrează o foarte bună adaptare a decorului la proporțiile monumentului, un mod de a compune plin de imaginație și un rafinament cromatic, care depășesc calitativ performanțele atinse la Rășinari.

Putem presupune, așadar, că cele două înfăptuiri artistice ale lui Ioan Grigorievici s-au situat în timp, la momente apropiate. Picturile de la Cornățel au premers celor executate pe zidul exterior al Bisericii rășinărene, și dacă luăm în considerare posibilitatea ca monumentul de care sunt legate să fi fost înălțat puțin înainte sau imediat după edictul de toleranță emis la 1781, datarea lor ar trebui să țină cont de acest reper cronologic.

*

Cea de-a doua etapă în decorarea cu picturi murale a bisericii s-a încheiat, după cum atestă inscripția de la baza pandantivului dinspre sud-est, la anul 1820. Numele autorului nu a fost menționat în text, probabil pentru că acest lucru urma să se petreacă doar atunci când întregul ansamblu va fi fost terminat.

În urma analizei stilului și a organizării temelor iconografice pare evident că ansamblul de imagini aparține unui zugrav din familia Grecu. O asemenea constatare se sprijină și pe faptul că satul Cornățel ocupă un loc central într-o regiune traversată de râul Hârtibaci și marcată, de jur împrejur, de localități precum, Mohu, Țichindeal, Fofeldea, Săsăuș sau Colun. În fiecare dintre aceste așezări rurale se păstrează biserici pictate de reprezentanți ai vestitei familii.

Dintre autorii care au scris despre activitatea acestor meșteri⁸², desfășurată: începând din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și până la sfârșitul sec. XIX, în părțile sudice ale Transilvaniei, doar părintele Ioan Fulea⁸³ amintește, în treacăt, decorul zugrăvit la Cornățel.

⁸² Valeriu Literat, *op. cit.*; Vasile Drăguț, „O dinastie de zugravi din Țara Oltului”, în revista *Astra*, Brașov, 1968, nr. 5; Ioan Fulea, „Biserici monumente istorice pictate de familia Grecu”, în *Arhiepiscopia Sibiului – pagini de istorie*, Sibiu, 1981.

⁸³ I. Fulea, *op. cit.*, p. 224.

Deteriorările pe care le-au suferit, în timp, picturile de aici și faptul că în majoritatea celorlalte monumente frescele au fost afectate de repictări împiedică în bună măsură încercarea de a stabili, prin comparație, cărui autor îi pot fi atribuite scenele.

Cronologic, ansamblurile care se apropie cel mai mult de momentul zugrăvirii bolții de la Cornățel sunt cele aflate în localitățile Cârțișoara (cu cele două biserici, pictate după 1818) și Voivodenii Mici (iconostasul terminat la 1820 și decorul mural în 1821). Cu certitudine, au fost stabiliți doar autorii ultimului decor, în persoana „smeriți(lor) zugravi Nicolae și Gheorghie Grec de la Sasauj (Săsăuș)”⁸⁴. Este, așadar, posibil să atribuim lucrarea de la Cornățel unuia dintre aceștia. Amplasarea *Patimilor* în registrul de la baza cupolei, în biserica de la Voivodenii Mici, într-un mod asemănător sistemului iconografic aplicat la Cornățel, ar putea constitui un argument în sprijinul acestei ipoteze. Pe de altă parte, nu trebuie exclusă nici posibilitatea ca Alexandru Grecu, exponent al primei generații de zugravi din această familie, să fi realizat decorul de care ne-am ocupat. Aceeași dispunere a *Patimilor* pe boltă și, în plus, reprezentarea *Încoronării Fecioarei*, în centrul programului iconografic al cupolei, în fosta biserică de la Viștea de Jos, zugrăvită la 1810, de Alexandru⁸⁵, caracterul suplu al figurilor și decorul arhitectonic mai schematizat (care constituie note specifice stilului acestui artist) sunt tot atâtea elemente, prin care s-ar putea pleda în favoarea considerării zugravului pe care l-am amintit, drept autor al picturii, asemănătoare, păstrată la Cornățel.

Realizată într-o tonalitate caldă, cu tente luminoase și transparente de roșu, verde, ocru-galben și auriu, pictura bisericii își păstrează încă o surprinzătoare prospețime. Compozițiile sunt echilibrate. În câmpul lor mișcarea personajelor nu manifestă nicidecum patetism, ci pare să fie animată de ritmul vieții obișnuite. La fel de firești și bogat diversificate sunt fizionomiile participanților la acțiune. Dar mai interesante chiar, decât deosebirile de caracter sunt, sub aspectul expresiei artistice, mimica, gesturile, care comunică o gamă parcă inepuizabilă de intenții, de atitudini sufletești și de emoții.

⁸⁴ V. Literat, *op. cit.*, 42.

⁸⁵ Șt. Meteș, *op. cit.*, p. 122.

Un ansamblu iconografic inedit din biserica satului Cornățel

Efectul mișcării e obținut, nu doar prin apel la dinamica personajelor surprinse într-un joc permanent de acțiune și reacțiune ori prin prezentarea secvențială a dramei *Patimilor*, ci angrenând deopotrivă o serie de elemente care alcătuiesc substanța însăși a picturii. E vorba de alternanțe subtile de lumini și umbre, de nuanțări diferite ale aceleiași culori, de transparențe și tente mate care împreună creează o imagine complexă și vie a operei artistice, manifestată ca realitate de sine stătătoare.

Această lumină interioară a picturii, a cărei vibrație o percepem tot timpul diferit și care rezonază în dispoziția noastră sufletească, a fost compromisă în cele mai multe din monumentele realizate de zugravii Grecu, și asupra cărora s-a intervenit, cu totală lipsă de responsabilitate și profesionalism, în anii din urmă. Din câte cunoaștem, Cornățelul se numără între acele, foarte puține, decoruri de pictură de la începutul veacului XIX, care și-au păstrat forma originală. Cu atât mai mult se cuvine ca autenticitatea sa să fie pusă la adăpost și valorificată. Pentru aceasta se impune neîntârziat clasarea întregului ansamblu de arhitectură și pictură de la Cornățel, în rândul monumentelor protejate prin legile patrimoniului cultural și religios.

Abstract: An Unpublished Iconographic Unit: the Work of Ioan Grigorievici and of Painters Belonging to the Grecu Family, in Cornățel Church. The present study aims to draw attention upon a forgotten monument, the Orthodox church in Cornățel and to highlight the importance of its ranking among the art works that form the Transylvanian cultural and religious heritage. There are many reasons in favor of such ranking of the monument, as well as for the preoccupation to preserve it for posterity. Among the first arguments one could mention its value as historic document, relevant for the Romanian Orthodox population in Transylvania from the second half of the eighteenth century and the first part of the nineteenth century, when the edifice was raised and decorated with manual paintings. Through its very presence, of more than two hundred years in the life of the people that form the community in Cornățel, the church preserves the memory of some important events, marking the fight for religious emancipation of the Orthodox living here.

Lect. Dr. Ioan Abrudan

Equally important is the testimony-quality of the church, from the perspective of liturgical art history. The close scrutiny of all the iconographic scenes, preserved in their original form, draws attention upon a first segment of inedited decor, completed in the last decades of the eighteenth century by Ioan Grigorievici, the son of the famous Grigorie Ranite from Craiova. A second stage in the decoration of the interior of the church, completed in 1820, distinguishes itself through style features and the iconographic particularities that make it attributable to some representatives of the Grecu family of painters.