

FIGURI DE SFINȚI IERARHI IN ICONOGRAFIA ORTODOXĂ DE SECOL XIV ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC

TEODORA SMULTEA*

ABSTRACT. Figures of Holy Hierarchs in the Fourteenth Century Orthodox Iconography in the Romanian Space. The present study aims to establish cultural interconnections both between Wallachia and Transylvania and between them and the areas of Eastern and Western artistic influence, with the aim of identifying the transfer of clothing models from one cultural area to another, as well as to identify the reason behind the implementation of some of the figures of hierarchs in the mural theme of some of the churches. The paper notes several types of hierarchical figures organized according to the type of clothing and the context in which they are depicted. The representations of the holy hierarchs in the 14th century fresco reveal political, confessional and cultural links internally between the Romanian Countries, but especially externally, between them and the Western-Italian and Eastern-Constantinopolitan and Balkan areas. The origins of the hierarchical models reveal not only the areas of artistic influence but also a desire to affirm the newly established orthodox metropolitanates church and principalities in the Romanian Countries by adopting a predominantly monastic iconographic canon, as confessional validation in the face of Catholic proselytism.

Key words: Transylvania, Wallachia, XIV century, clothing types, cultural interference, Balkan countries, Constantinople, the West.

REZUMAT. Figuri de sfinți ierarhi in iconografia ortodoxă de secol XIV în spațiul românesc. Studiul de față are în vedere stabilirea unor interconexiuni culturale atât între Țara Românească și Transilvania cât și între acestea și zonele de influență artistică orientală și occidentală, cu scopul de a identifica transferul modelelor vestimentare dintr-o zonă de cultură în alta, precum și de a identifica motivul care

* Doctorand, Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Istorie și Filosofie, Cluj-Napoca, România, smultea.teodora@gmail.com.



a stat în spatele implementării unora dintre figurile de ierarhi în tematica murală a unora dintre biserici. Lucrarea notează câteva tipuri de figuri ierarhice organizate în funcție de tipul vestimentar și contextul în care sunt ilustrate. Reprezentanțele sfinților ierarhi în fresca de secol XIV dezvăluie legături politice, confesionale și culturale pe plan intern între Țările Române, dar mai ales pe plan extern, între acestea și spațiul occidental-italian și oriental-constantinopolitan și balcanic. Originile modelelor ierarhice dezvăluie nu doar zonele de influență artistică dar și o dorință de afirmare a mitropoliilor și domniilor nou înființate în Țările Române prin adoptarea unui canon iconografic predominant monastic, ca validare confesională în fața prozelitismului catolic.

Cuvinte cheie: Transilvania, Țara Românească, secolul XIV, tipuri vestimentare, interferențe culturale, țările balcanice, Constantinopol, Occident.

Privind retrospectiv asupra istoriografiei românești, semnalizăm interesul tot mai pronunțat al istoricilor de artă pentru valorificarea picturii sacre la nivel artistic, politic, confesional și cultural, monumentele ecleziastice furnizând în acest sens o serie de picturi „a fresco”, ca drept o sursă vocală pentru clarificarea unor situații de răscruce din istoria poporului român. Rămânând în sfera istoriei artei, subiectul de față își propune o identificare a tipologiilor vestimentare ierarhice în funcție de contextul tematic în care sfinții ierarhi sunt reprezentați în iconografie. La baza alegerii acestui subiect stă dorința noastră de a observa în ce măsură putem vorbi despre un spirit de unitate a spațiului ortodox român în secolul al XIV-lea reflectat în studiul de față prin figurile sfinților ierarhi și tipurile de veșminte ale acestora. Astfel, accentele vor fi puse pe aspecte pion precum originea modelelor vestimentare, prezența sugestivă a unor ierarhi în programul pictural, stilul iconografic, adaptare locală și mesaj de implicare confesională, care au drept suport frescele ce provin din bisericile de rit ortodox din Țara Românească și Transilvania, dar și referințele acestora din Grecia, Macedonia, Italia, Serbia și Constantinopol.

Istoriografia de specialitate și-a îndreptat atenția, până în acest moment, asupra tematicilor de anvergură desprinse din tumultul picturilor de factură religioasă, teme care au reușit să transmită la vremea respectivă un mesaj de epocă cu rol defensiv ca răspuns la atitudinea dominatoare a prozelitismului catolic, protestant și a tendinței cuceritoare a otomanilor. Figurile sfinților ierarhi și odăjdiele acestora nu au constituit până în momentul de față un subiect propriu-zis în aria de interes al cercetătorilor, fiind amintite doar tangențial în cadrul altor subiecte de cercetare în lucrări aparținând istoricilor Vasile Drăguț, Răzvan Theodorescu, Marius Porumb,

Constantin Ciobanu, Mihai Georgiță, ce ne vorbesc despre misia artei iconografice de a uni cultural, religios și etnic românii de pe ambele versante ale Carpaților în virtutea supraviețuirii opresorului otoman și maghiar. Daniel Barbu este cel care în lucrarea sa Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea, ne oferă o imagine amplă asupra chipurilor de ierarhi și vestimentației acestora și distribuției lor pe pereții bisericilor de la Curtea de la Argeș și Cozia.

Mergând pe drumul deja deschis de acești cunoscuți cercetători, aprofundăm ideea de unitate prin artă nu doar prin analogia unor tematici iconografice cu un conținut vădit pro avangarda ortodoxiei luptătoare, ci dincolo de aceasta, ne oprim asupra termenilor de stil, influențe, circulație a modelelor iconografice ierarhice. Frescele asupra cărora ne îndreptăm atenția sunt cele din bisericile transilvănene de veac XIV de la Strei, Streisîngeorgiu, Râmeț și bisericile subcarpatice de la Curtea Domnească de la Argeș și Cozia (Moldova fiind în această perioadă văduvită de moștenirea unor programe iconografice) pe care le vom studia într-o perspectivă analitică și comparativă, această din urmă metodă punând față în față frescele transilvănene, subcarpatice și balcanice urmărind prin aceasta traseul modelelor ierarhice vestimentare și figurative, precum și implicațiile confesionale ori politice, după caz.

Vom observa pe parcursul expunerii ce are ca obiect de cercetare frescele de secol XIV din bisericile românești de confesiune ortodoxă, câteva tipuri vestimentare organizate în funcție de contextele tematice în care sunt figurați sfinții ierarhi. Firul analizei urmărește apoi proveniența modelelor care pot fi identificate cu precădere în spațiul balcanic, influențele artistice ale acestui spațiu fiind pus pe seama relațiilor cordiale ale domnilor români cu domni din zona Serbiei, Bulgariei, Greciei, relații din care au rezultat nu doar conveniente politice ci și cultural-artistice prin aducerea de pictori străini la noi în zonă, precum și trimiterea pictorilor români peste hotare în vederea instruirii lor într-un mediu artistic de formare bizantină.

Întâia oprire o facem în Țara Românească, asupra frescelor de la Curtea de Argeș și Cozia, urmată de popasul asupra Transilvaniei și bisericilor acesteia.

Țara Românească

1. Biserica Domnească *Sf. Nicolae* din Curtea de Argeș, ridicată sub domnia lui Basarab I (1310-1352), terminată în 1352 sub domnia lui Nicolae Alexandru (1352-1364), pictura fiind lucrată în frescă în vremea lui Vlaicu Vodă (1364-1377), între anii 1364-1369, de către cel puțin doi artiști¹. Conform interesului nostru pentru figura ierarhică, notăm mai jos acele scene în care apar zugrăviți sfinții ierarhi, după cum urmează:

¹ Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, Vol. I, Iași, Editura Trinitas, p. 350.

- Zona altar
- Absidă: Imnul „Axion estin” care înfățișează pe Maica Domnului cu Pruncul în brațe, încadrată de Sf. Nicolae și Sf. Ioan Hrisostom².

- Registrul inferior: *Cortegiul liturgic* întocmit de sfinții Chiril al Alexandriei, Athanasie cel Mare, sf. Ierarh neidentificat din care o parte de pictură e distrusă de fereastră, Grigore Teologul, Vasile cel Mare, un alt ierarh, arhidiaconul Ștefan, arhidiaconii Roman și Parmenas, Petru din Alexandria, reprezentați înclinați, îndreptându-se spre locul în care, înainte de lărgirea ferestrei, ar fi trebuit să se găsească un Amnos³.

- Pronaos:

- *Deisis*: Hristos pe scaun binecuvântând, la dreapta Fecioara Maria, la stânga Sf. Ierarh Nicolae, la picioarele Mântuitorului stă domnul Nicolae Alexandru, aici sfântul Ioan Botezătorul fiind înlocuit de Sf. Nicolae, sfântul cu nume omonim cu cel al domnitorului, cu scopul de a dezvălui adevărata profesiune de credință ortodoxă a domnitorului⁴.

- *Sinodul VI ecumenic de la Constantinopol* zugrăvit pe peretele vestic și *Sinodul VII ecumenic de la Niceea* redat pe peretele estic; alt sinod ecumenic neidentificat⁵.

2. Biserica *Sfânta Treime* a mănăstirii Cozia, ctitoria domnului Mircea cel Bătrân, construită între 1387-1391, pictura interioară din zona pronaosului, realizată între anii 1390-1391⁶, găzduiește următoarele figuri de ierarhi în scene precum urmează:

Pronaos:

- *Sinoadele ecumenice*

- *Viziunea Sfântului ierarh Petru din Alexandria* redată deasupra intrării în pronaos, la mijlocul peretelui de vest⁷.

- *Minunea Sfintei Eufimia* pe partea de est a peretelui nordic, în continuarea scenei Sf. Petru⁸.

² Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, vol. I, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1959, pp. 340-341.

³ *Ibidem*, p. 348, p. 351.

⁴ *Ibidem*, pp. 377-378.

⁵ Daniel Barbu, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Editura Meridiane, 1986, pp.55-56.

⁶ „Mănăstirea Cozia”, articol publicat de Teodor Dănălache la data de 25.07.2012, disponibil pe <https://www.crestinortodox.ro/biserici-manastiri/mitropolia-olteniei/manastirea-cozia-68219.html>, accesat la data de 05.07.2022.

⁷ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 391.

⁸ *Ibidem*.

Transilvania

1. Biserica *Sf. Gheorghe* din Streisângeorgiu – în 1975 s-au descoperit aici fragmente din pictura murală executată în anii 1313-1314, fiind găsită o pisanie în altar în care se menționează numele zugravului Teofil, autorul acestor straturi de pictură⁹.

- Altar - în registrul inferior pot fi identificați doi ierarhi: Vasile cel Mare și Nicolae¹⁰.

2. Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Strei ridicată la aproximativ începutul secolului XIV, pictura fiind executată în a doua jumătate a acestui secol, fiind opera a cel puțin trei meșteri. Restaurarea bisericii din Strei a făcut posibilă recuperarea unora din fragmentele picturii murale din interior care azi constituie unul din ansamblurile picturale cele mai bine păstrate din întreaga țară de secol XIV, lucrute cel mai probabil din dispoziția cneazului Petru, fiul lui Zaicu, atestat documentar în 1377. În altar, pe peretele de sud, în registrul inferior, cercetătorii identifică chipul meșterului care a împodobit lăcașul de închinare, care este redat în picioare purtând o ținută de epocă, fapt susținut prin inscripția alăturată care înregistrează numele său: „Grozie (fiul) meșterului Ivaniș, a zugrăvit biserica”, fiind considerat în istoriografia de specialitate ca primul zugrav de la noi care și-a lăsat numele și autoportretul¹¹.

- Registrul inferior al absidei altarului încadrează în registrul draperiilor șase episcopi neidentificați; pe peretele sudic, alături de ierarhi este reprezentat și pictorul Grozie în poziție de rugăciune către Sf. Nicolae¹².

- Naos – apare din nou figura Sf. Ierarh Nicolae – sfântul este reprezentat oferindu-i-se însemnele de ierarh de către Fecioara și Iisus Hristos; sfântul apare și pe un alt perete al naosului alături de arhanghelul Gavriil, Sf. Fecioară, Iisus Hristos și Sf. Duminecă¹³.

⁹ Elena Dana Prioteasa, „Pictura de tradiție bizantină din Transilvania în secolele XIV-XV”, în *Arta din România: din preistorie în contemporaneitate*, editori Theodorescu, Răzvan, Porumb, Marius, București, Editura Academiei Române, 2018, p. 267.

¹⁰ De obicei, în reprezentarea arhierilor slujind, figurile din ax sunt cele ale autorilor de liturghii: Ioan Hrisostom și Vasile cel Mare, ori Grigorie Teologul, iar în monumentele bizantine târzii acest loc este ocupat de Atanasie al Alexandriei sau de Nicolae, precum este și cazul bisericilor din Transilvania, Vlad Bedros, „Selecția sfinților ierarhi în absidele moldovenești (sec. XV-XVI)”, în *Polychronion. Profesorului Nicolae –Șerban Tanașoca la 70 de ani*, București, Editura Academiei Române, 2012, p. 66.

¹¹ Elena Dana Prioteasa, *op. cit.*, p. 268.

¹² *Ibidem*.

¹³ Vasile Drăguț, *Vechi monumente hunedorene*, București, Editura Meridiane, 1968, p. 41.

3. Biserica *Izvorul Tămăduirii* de la mănăstirea Râmeț păstrează fragmentar mai multe straturi de pictură dintre care cel mai vechi datează din prima jumătate a secolului al XIV-lea. Pe cel de-al doilea strat de pictură se găsește o inscripție în care sunt consemnate numele episcopului Ghelasie (activ în funcție la vremea respectivă) și al meșterului Mihul de la Crișul Alb (care este al doilea zugrav român cunoscut cu numele în secolul XIV după Teofil de la Streisângeorgiu)¹⁴. Inscripția, localizată pe intradosul intrării în naos lângă figura Sf. Grigorie cel Mare, este parțial deteriorată însă, prin mijloace tehnice speciale, a fost citită astfel: „Am scris/pictat eu, preapăcătosul rob al lui Dumnezeu Mihul, adică zugravul de la Crișul Alb, cu încuviințarea arhiepiscopului Ghelasie, în zilele regelui Ludovic, 6885 (=1377) luna iulie 2”¹⁵. Dată fiind lipsa unor informații mai consistente cu privire la ierarhia bisericească a românilor transilvăneni în secolele XIV-XV, menționarea acestui episcop Ghelasie care nu mai apare și în alte izvoare, are o valoare deosebită¹⁶.

• Pronaos, zona peretelui estic - înregistrăm câteva figuri ierarhice dintre care distingem pe sfinții ierarhi Nicolae, Ioan Gură de Aur și arhidiaconul Ștefan - iar pe intradosul intrării în naos observăm figura sfinților ierarhi Grigorie¹⁷ și Vasile cel Mare.

Urmărind firul acestei cercetări, constatăm fascinanta evoluție a vestimentației arhieresti, a canonului de distribuție a scenelor și sfinților pe pereții lăcașurilor de cult, a rolului devoțional atribuit diferitor sfinți de la secol la secol. Cercetarea noastră, pentru veacul al XIV-lea, poate fi știrbită de conservarea unor programe iconografice neîntregite. Cu toate acestea, am izbutit să identificăm principalele modele arhieresti canonice pe care le vom distribui pe criterii de vestimentație și context tematic, după cum urmează:

1. Tipul vestimentar complex în context:

- a. Liturgic
- b. Sinodal
- c. Procesional

2. Tipul vestimentar simplificat în context:

- a. Devoțional
- b. Procesional

¹⁴ Gheorghe Petrov, „Biserica mănăstirii Râmeț”, în *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania*, coord. Daniela Marcu-Istrate, Adrian Andrei Rusu, Peter Levente Szocs, Satu Mare, Editura Muzeului Sătmărean, 2004, pp. 239-248, p. 241.

¹⁵ Elena Dana Prioteasa, *op. cit.*, p. 269.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

O figură emblematică în icoana căreia se întrunesc mai toate tipurile menționate anterior, este Sfântul Ierarh Nicolae cel ce face, în secolul al XIV-lea, o notă deosebită în programul frescelor, atât în Transilvania, cât și în ținutul pericarpatic al Țării Românești. Imaginea sa redă de obicei un sfânt cu chipul unui bătrân pleșuv, cu barba rotundă, reprezentat fără mitră (cu unele excepții), cu fruntea înaltă (simbol al înțelepciunii) și cu puțin păr alb în centru, îmbrăcat în felon iar nu în sacos, peste care are omoforul, în stânga ține Sf. Evanghelie iar cu dreapta binecuvântează. De obicei e zugrăvit în cadrul programului iconografic în registrul din altar, alături de sfinții ierarhi dar și în registrul icoanelor împărătești de pe catapeteasmă, fie în partea de sud atunci când biserica poartă hramul sfântului, fie în partea de nord în locul icoanei Sf. Ioan Botezătorul, acest caz din urmă fiind precumpănit în Ardeal. Popularitatea acestui sfânt nu se datorează martiriului, ori funcției militare sau de părinte al Bisericii, deoarece nu s-a identificat în viața sa cu niciuna din acestea, ci mai degrabă se datorează considerării sale ca sfânt generalist, minunile sale, cum spune Henry Maguire, nu sunt clar direcționate, ci acoperă o zonă largă de „specialități”¹⁸.

Urmărind seria iconografică a sfântului Nicolae în zona Transilvaniei și Țării Românești, surprindem o notabilă schimbare în stilul de redare al trăsăturilor faciale și statuare, structura vestimentară păstrându-și elementele canonice însă cu mici modificări în nuanța pigmentilor ceea ce putem pune pe seama disponibilității resurselor. Tipul vestimentar simplificat al Sf. Nicolae este prezent în spațiul intra/extracarpatic în tabloul votiv și procesional la bisericile de la Strei, Râmteș și Biserica Domnească de la Curtea de Argeș.

La Strei figura ierarhului ni se dezvăluie sub penița mai multor meșteri al căror duct se deosebește privind prin comparație pictura de altar și cea din navă. După cum și cunoaștem, arta românilor transilvăneni era în secolul al XIV-lea în faza unor căutări stilistice ce oscilau între curente venite pe diferite căi din arta occidentală și cea orientală bizantină. Acest fapt este demonstrabil și doar privind pictura de la Strei care se datorează unui grup de zugravi care au un stil și limbaj „puternic ancorate încă în tradiția romanică, dar încărcate de aluziile goticului de epocă, la care se adaugă influențe ale picturii trecentiste din nordul Italiei”¹⁹. Pictorul principal a fost Grozie sau Ambrozie (Brozie)²⁰ după unii cercetători. Alături de acesta, ridicat dintr-un mediu rural și familiarizat cu pictura de tradiție romanic-

¹⁸ Ioana Măgureanu, „Ciclul iconografic al Sf. Nicolae în pictura moldovenească a secolelor XV-XVI”, *apud* Henry Maguire, *Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1996, p. 169-186, consultat în data de 04.06.2022, disponibil pe http://diam.uab.ro/istorie.uab.ro/publicatii/colectia_bcsc/bcsc_9/21_magureanu.pdf.

¹⁹ Mihai Georgiță, „Interferențe occidentale și bizantine în arta românilor din Transilvania (secolele XIII-XV)”, în *Acta Musei Porolissensis*, nr. 32/38, pp. 395-410, Zalău, 2010, p. 398.

²⁰ Vasile Drăguț, *op. cit.*, 1968, p. 39.

gotică, au mai pictat doi meșteri ale căror nume nu le cunoaștem, dintre care unul reprezintă, prin limbajul folosit, curentul de tradiție bizantină din Transilvania acestei epoci²¹. Portretele din navă ale sfântului (Fig. 1, 2) sunt zugrăvite în veșminte de tradiție bizantină: felon purpuriu închis, omofor alb însă fără motive decorative al cărui capăt se așează pe mâna stângă, stihar albastru de nuanță deschisă, patrafir alb ori roșu-purpuriu (după caz), decorat cu motive geometrice, cu mâna dreaptă binecuvântează iar în stânga ține Sf. Evanghelie, barba scurtă și părul alb, toate acestea îl încadrează ca și canon iconografic în tiparul bizantin. Cu toate acestea însă, expresia facială netranscendentă, veșmintele cu pliuri bogate, proporțiile neregulate ale corpului sunt moșteniri ale goticului întâlnite pe tot parcursul secolului XIV în ciuda infiltrării timpurii a influenței bizantine în arta epocii.

Istoricul de artă Vasile Drăguț încadrează aceste figuri în lumea unei arte eclecticice, în care tradițiile romanice nu s-au stins, în care influența stilului gotic internațional s-a redus doar la concepția caligrafică a desenului, la tipologie și la portul bărbii bifurcate²². Prin forma și stilul vestimentației și a chipurilor, personajele ierarhice din această biserică nu se apropie de forma de expresie bizantină subcarpatică dat fiind faptul că acestea au fost realizate într-o epocă în care nici Țara Românească, nici Moldova nu puteau oferi încă posibilitatea unor rodnice schimburi artistice, picturile bisericii fiind așadar expresia perioadei în care cnezii români din Transilvania mai erau încă nevoiți să facă apel la meșterii străini pentru satisfacerea nevoilor artistice. Vasile Drăguț este de părere că meșterii zugravi ai acestor chipuri, se revendică din ambianța artistică a Dalmației de Nord unde s-a putut forma sinteza curentelor bizantino-occidentale²³.

O altă postură a sfântului în acest tip vestimentar simplificat, ni se dezvăluie la biserica veche a mănăstirii Râmeț, pe peretele estic al pronaosului, unde sfântul apare zugrăvit alături de Ioan Gură de Aur (Fig. 3, 4), într-o vestimentație și postură identică: stihar alb, felon și patrafir purpuriu, omofor alb decorat cu însemnul crucii în tușe lungi și groase. Cutele și umbrele veșmintelor sunt trasate cu linii groase neîntrerupte care trudes, prin contrastul cu porțiunile de lumină, să ofere ideea de tridimensionalitate a persoanei pictate, aceasta fiind o nouă caracteristică a artei paleologice în ultima ei fază de înflorire. Observăm din generoasele fragmente conservate, o imagine identică a celor doi ierarhi. Pictorul, în virtutea simetriei și esteticului, așează Sf. Evanghelie în stânga Sf. Nicolae și în dreapta Sf. Ioan Gură de Aur, astfel încât să formeze o imagine în oglindă a celor doi, iar cu cealaltă mână arată spre codex, mâinile care susțin codexurile fiind învelite cu o parte a felonului.

²¹ Marius Porumb, *Pictura românească din Transilvania (secolul XIV-XVII)*, Vol. I, Cluj-Napoca, Editura Dacia, p. 13.

²² Vasile Drăguț, *op. cit.*, 1968, p. 41.

²³ *Ibidem*.

Putem afirma faptul că pictorul Mihul Zugravul făcea parte din meșterii locali și, cu toate că descinde din sfera artei bizantine, practică o artă de sinteză în care fondului preponderant bizantin îi sunt asociate sugestii din ambianța picturii gotice trădate prin silueta alungită și delicată a personajelor²⁴. Neobișnuita reprezentare a grupului de ierarhi în pronaos, în timp ce canoanele bizantine l-au partajat absidei altarului, se datorează și unei libertăți a programului iconografic rezultată tocmai din aceste interferențe artistice. Elena Dana Prioteasa pune apariția acestor ierarhi în pronaos pe seama implicării episcopului Ghelasie (pomenit în inscripție) în ctitoria bisericii²⁵. După toate aceste date confirmate prin inscripții, se pare că în a doua jumătate a secolului al XIV-lea era formată o „școală” de pictori români transilvăneni²⁶.

Această revelație a picturii, indică un pas înspre integrarea tot mai mult a Transilvaniei în sfera artei sud-balcanice de origine bizantină, ce o dovedește străduința pictorului de a însuși figurilor realizate de el toate particularitățile iconice bizantine, precum ochii mari, nasul subțire și lung, urechile schițate și mici, gura minimalizată și fruntea înaltă, tenul cu tente pământii, corpurile alungite și firave. Analiza acestor picturi aduse la viață de Mihul Zugravul, subliniază calitățile cu care era înzestrat acest artist, posibilitățile sale de a înfățișa particularitățile unor personaje, talentul de îmbinare al culorilor, ori felul în care știe să redea drapajul veșmintelor astfel încât să sugereze anatomia corpului.

În aceleași odăjdii dar în context votiv, este zugrăvit Sf. Nicolae în scena *Deisis* din pronaosul Bisericii Domnești de la Curtea de Argeș (Fig. 5), scenă de omogenitate cromatică deosebită. Scena îi conferă sfântului postura de mijlocitor către Mântuitorul pentru domnul Nicolae Alexandru ce este poziționat îngenunchat și cu mâinile în rugăciune în partea stângă jos a tabloului. Sf. Nicolae este reprezentat în aceeași ținută simplificată precum am văzut la tipurile transilvănene, diferența fiind marcată prin măiestria și delicatețea trăsăturilor dar și prin calitatea culorilor, purpuriul și albastrul regal marcând tabloul *Deisis*, ambele culori indicând prestigiu și asocierea cu cerul și puterea.

Sf. Nicolae, precum întreaga scenă *Deisis*, este un exemplu viu al expresionismului paleolog guvernat de gesturi pline de narațiune, fețe exprimând duioșia, melancolia, faldurile veșmintelor sunt indicate prin linii clar desenate care străbat figurile în loc să le circumscrie, năzuința spre transcendență²⁷. Alături de cele șapte *Sinoade ecumenice* pictate pe boltă și pe pereții laterali, *Deisis* sugerează apartenența la Biserica Răsăriteană a fondatorului nou-întemeiatei Mitropolii a Țării Românești,

²⁴ Mihai Georgiță, *op. cit.*, p. 401.

²⁵ Elena Dana Prioteasa, *op. cit.*, p. 269.

²⁶ Mihai Georgiță, *op. cit.*, p. 401.

²⁷ Charles Diehl, *Arta bizantină*, vol. II, București, Editura Meridiane, 1976, p. 216.

voievodul Nicolae Alexandru²⁸. Controversata funcție a icoanei de hram *Deisis* se înscrie în tematica generală a programului iconografic de la Argeș, reprezentând o evocare a celei de *a doua Veniri*, a instaurării Împărăției lui Dumnezeu în care aspiră să intre și ctitorii lăcașului domnesc. Dincolo de sensul eshatologic care s-ar putea desprinde din contextul iconografic, întreg programul picturii pronaosului de la Argeș poate fi interpretat ca o mărturisire de credință a ctitorului care a terminat și sfințit Biserica Domnească²⁹.

Modelul reprezentării sfinților de la Biserica Domnească de la Argeș, este căutat de istoricii de artă în spațiul sud-dunărean în arta paleologă metropolitană și provincială, însă aceștia dezbate încă paternitatea frescelor acordându-le fie originile școlii sârbești, macedonene, grecești sau direct constantinopolitane. Virgil Vătășianu, spre exemplu, merge pe comparația Biserica Domnească și bisericile sârbești precum Staro-Nagoricino, Gracanica³⁰ ori biserica patriarhală de la Pec³¹ menționând că între frescele de origine sârbească și cele de proveniență românească, nu există divergențe esențiale, ci dimpotrivă, atitudinile și costumele sunt aproape identice, cele câteva mici deosebiri rezumându-se la proporțiile motivelor decorative redată pe veșminte³².

Maria Ana Musicescu³³, confirmă artei bisericii de la Argeș toate trăsăturile caracteristice iconografiei paleologe târzii, legând-o tematic de frescele în mozaic de la *Chora*, dar și cu pictura sârbească de la *Decani* și *Gracanica*. Stilistic însă, autoarea spune că este greu de găsit similitudini între biserica muntenească și cea de la *Chora*, astăzi *Kharie Djami*, ci dimpotrivă, compoziția scenelor arhitecturată, adeseori cu tendința vădită de a sugera un dinamism epic cât mai expresiv, desenul suplu, îi amintește cercetătoarei de stilul pictural de la *Decani*. Însă dumneaei nu oprește aici comparația, ci continuă prin a spune că frescele de la Argeș, din perspectivă stilistică, se apropie cel mai mult de ansamblul mural de la mica biserică din Tessalonic, *Sf. Nicolae Orphanos* (1310-1320)³⁴.

Ceva mai târziu, Daniel Barbu³⁵ încadrează monumentul de la Curtea de Argeș în programul politic ce a urmat înscrierii Țării Românești în avangarda opoziției ortodoxe. Daniel Barbu susține faptul că prin pictura de la Argeș, de origine

²⁸ Elisabeta Negrău, „Deisis în pictura românească a secolelor XIV-XVIII. Teme și semnificații”, în *Revista Teologică*, 93, 2011, nr. 2, pp. 47-63, p. 53.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, pp. 348-350.

³¹ *Ibidem*, p. 341.

³² *Ibidem*, p. 350.

³³ Ana Maria Musicescu, „Bizanțul și arta Țărilor Românești (secolul XIV – prima jumătate a secolului XV)”, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 3, 1971, pp. 5-14, p. 7.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Daniel Barbu, *op. cit.*, p. 18.

constantinopolitană, se transmite un mesaj bizantin al integrării în ecumenicitatea răsăriteană. Cercetătorul descurajează asocierea stilistică făcută de Maria Ana Musicescu, între biserica muntenească și biserica *Sfinților Apostoli* de la Salonic ori *Sf. Nicolae Orphanos*, asociere pe care o consideră improbabilă, istoricul Barbu susținând cu tărie că o asemănare a chipurilor sfinților munteni cu cele ale sfinților tesaloniceni este nepotrivită, semnalizând că la Argeș nasurile sunt mai drepte și umbrele mai schematice față de stilistica facială a sfinților tesaloniceni³⁶. Daniel Barbu însă, merge pe o comparație Curtea de Argeș – Constantinopol, marcând faptul că cele mai multe citate iconografice ale bisericii de la Argeș sunt din stilistica și tematica de la Chora, stabilind ca punct de plecare al programului iconografic și stilistic argeșean, capitala lumii răsăritene. El spune că frescele de la Argeș participă la un anume academism, prin ele supraviețuind în stare de epuizare, stilul ctitoriei lui Theodor Metochites de la Chora, cele mai slabe analogii, în concepția scriitorului, fiind cele cu aria macedo-sârbească pe care le descurajează³⁷. În aceeași direcție de încadrare în sfera artei constantinopolitane se afirmă și Constantin Ciobanu însă, cu precizarea faptului că fenomenul Kariye Djami nu epuizează în mod exhaustiv toate sursele de inspirație ale iconografiei argeșene³⁸. El identifică, în schimb, și prezența influențelor de origine sud-dunăreană surprinse în detaliile frescelor Bisericii Domnești, descoperite și la Decani, Kalenic, Matejic, Sf. Nicolae Orphanos, Peribleptos ori Studenica³⁹.

Al doilea tip vestimentar, cel complex, prezent în Țările Române, cuprinde o gamă largă de sfinți părinți ai Bisericii ce-i întâlnim începând cu biserica deja amintită de la Streisângeorgiu, în registrul inferior al absidei altarului sub chipul Sf. Vasile cel Mare și Sf. Nicolae (Fig. 6). Pentru aceste figuri notăm importanța neobișnuită acordată acestor doi episcopi în altar care este o particularitate iconografică puțin obișnuită, ce s-ar putea revendica de la un filon iconografic străvechi al tradiției locale cu rădăcini până în îndepărtata Capadocie, intermediare prin sudul Italiei⁴⁰. Poziția sfinților de altar de la Streisângeorgiu, precum și cea a Sf. Vasile cel Mare (Fig. 7) și Sf. Grigorie cel Mare (Fig. 8) de la Râmeț de pe intradosul peretelui estic al pronaosului este frontală, o poziție „arhaizantă” asemenea vechii tradiții răsăritene precum vedem la sfinții de altar de la biserica *Sf. Sofia* din Ohrid (Fig. 9) a cărei pictură datează din secolul XI, dar și la biserica *Chora* din Constantinopol (Fig. 10).

³⁶ *Ibidem*, p. 31.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Constantin Ciobanu, „Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea”, în *România: din preistorie în contemporaneitate*, vol. I, Editori Marius Porumb, Răzvan Theodorescu, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2018, p. 152.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Mihai Georgiță, *op. cit.*, p. 398.

Absidele unor biserici și capele paleocreștine conțineau reprezentări frontale de ierarhi locali, cu codexuri închise. Treptat, ierarhii s-au concentrat în sanctuar, iar ulterior, la limita secolelor XI-XII, reprezentările lor s-au animat, exprimând astfel participarea lor la sacrificiul euharistic deși concomitent, reprezentări „arhaizante” frontale sunt înregistrate până în secolul XIII⁴¹. Aceste figuri, împreună cu întreg ansamblul pictural al bisericii Râmeț, sunt remarcabile prin libertatea de tratare, desenul ferm și sintetic. Ele exprimă, fără echivoc, procesul de adaptare a mijloacelor și modelelor bizantine la spiritul tradițiilor populare care, conform particularităților de redare, arată calitatea de autohton a zugravului⁴². Pictorii Râmețului încearcă și o redare aproximativă a chipurilor având ca model tipul de arhieru de la Chora care prezintă un chip alungit și blând ce denotă ascetism, păr castaniu ce demonstrează o persoană de vârstă a doua, auroră într-un ocră pământiu conturată cu o tușă albă, veșmintele poartă cruci roșiatice sângerii peste un alb cu nuanțe de ocră. Acestea sunt un semn al penetrării modelelor sud-balcanice și bizantine prin intermediul Țării Românești, unde notăm aceleași noutăți iconografice, în posibilele școli de pictură transilvăneană (spre deosebire de ierarhii Streisângeorgiului unde gama culorilor este mai restrânsă).

Un caz aparte, rămas încă sub dominanța goticului, îl reprezintă pictura de altar de la Strei unde mai mulți episcopi (Fig. 12), printre care și Sf. Nicolae prezent în scena devoțională cu pictorul Grozie (Fig. 11), sunt reprezentați purtând mitră (obișnuită în rândul episcopilor de confesiune catolică) precum și un felon bogat decorat care se aseamănă mai degrabă polistavrionului, având bărbi bifurcate. Figurile sunt puternic conturate, liniile au o scriere cursivă, definind suprafețele și volumele, caligrafierea precisă a desenului simplificat, redus la esențial, amintește de ductul ferm al plumbului care leagă fragmentele unui vitraliu. Această legătură stilistică între cele două tehnici de pictură se bazează pe o influență reală a artei vitraliului asupra picturii de manuscris și asupra picturii murale. Gama cromatică restrânsă este armonizată în suprafețe mari, fond ultramarin, arcaturi galbene, veșminte roșii, verzi și ocră cu motive decorative simple, figuri ocră cu ușoare intervenții de roșu, desen brun și alb⁴³. Aceste trăsături încadrează pictura de altar în cultura goticului în care se formase și pictorul Grozie. Răzbat și ecouri ale picturii

⁴¹ Vlad Bedros, „Selecția sfinților ierarhi în absidele moldovenești (sec. XV-XVI)” în *Polychronion. Profesorului Nicolae –Șerban Tanașoca la 70 de ani*, București, Editura Academiei Române, 2012, p. 65.

⁴² Vasile Drăguț, „Pictura veche. Antecedente. Evul Mediu”, în *Pictura românească în imagini*, editori Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, București, Editura Meridiane, 1976, p. 13.

⁴³ Vasile Drăguț, *op.cit.*, 1968, p. 40.

trecentiste din nordul Italiei care pot fi sesizate în tehnica frescei, în ochii migdalați, în bandourile decorative⁴⁴.

Spre deosebire de modelul Curții de Argeș, observăm că niciodată nu apare în fresca transilvăneană a personajelor arhieresti, rotulusul, ci ierarhii țin în mâini codexuri închise iar poziția lor este frontală, cu excepția Râmețului unde influența Țării Românești este mai bine conturată atât în duct cât și în formă. Poziția frontală a ierarhilor zugrăviți atât în altar cât și în alte zone ale bisericii reflectă o veche tradiție bizantină care până în secolul XIII obișnuia o zugrăvire frontală a sfinților cu demnitate arhierescă în axul bisericii cu codexuri închise. Ulterior însă, acestor figuri de sfinți li se atribuie o poziție mai umilă prin redarea lor în profil, o statură adusă de spate, ținând în mâini filactere desfășurânde.

La Biserica Domnească de la Curtea de Argeș și biserica mănăstirii Cozia, tipul ierarhic complex este reprezentat într-un stil rafinat al unor pictori instruiți în medii tradițional-bizantine. Gama de culori de la Argeș, piesele vestimentare, elementele de arhitectură, cunosc acum o neprecedentă îmbogățire. Ierarhii din *Cortegiul Liturgic* și *Sinoadele Ecumenice*, precum și Sfinții Nicolae și Ioan Hrisostom din scena *Axion estin* (Fig. 14,15,16) sunt redați ținând în mâini codexuri și filactere ce cuprind texte liturgice scrise în două limbi, greacă și slavonă, texte extrase din rugăciunile *Liturghiei darurilor mai înainte sfințite*⁴⁵.

Aceștia poartă polistavrioane cu fundal ocru ori alb, cu o serie de cruci groase roșii/negre, stiharul alb traversat de linii verticale negre, omoforul care distribuie două cruci în zona claviculei devenite standard la Curtea de Argeș, căzând spre final, cum suntem deja obișnuiți din exemplele anterioare transilvănene pe brațul stâng într-o poziție diafană. Patrafirul este realizat așa încât să fie cât mai aproape de realitatea broderiilor liturgice, însumând o serie de motive geometrice, vegetale și zoomorfe, culori precum roșu, galben-ocru ori albastru, terminându-se spre bază cu un rând de ciucuri. Mânecuțele și epigonatul sunt două elemente noi ce apar în pictura muntenească și care conferă veșmintelor un simț al realității de epocă, papucii de culoare neagră sunt uniformi la toți sfinții. Sunt și cazuri în care în tiparul veșmintelor sunt introduse elemente noi precum fesul, cum este cazul Sf. Ierarh Chiril (Fig. 13), el fiind printre singurii sfinți ierarhi reprezentați astfel în tradiție. Drapajele sunt ample și nervoase, urmărind sintetic forma anatomică. Cutele mărunte interioare, uneori incisiv angulare, se distribuie în rețele după un sistem logic⁴⁶. Chipurile sunt realizate pe un fond ocru-blând sau ocru-brun iar o mică rețea de linii roșii tensionează fețele. Frunțile, nasul, pliurile gâtului, sunt subliniate de

⁴⁴ *Ibidem*, p. 41.

⁴⁵ Daniel Barbu, *op.cit.*, pp. 39-41.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 43.

umbre verzi măslinii. Ochii sunt conturați cu linii succesive roșii, ocru și verzi care degajă senzația de profunzime. Modeleul este delicat, de o discretă plasticitate, tranzițiile sunt fine și elaborate; câte o pată albă animează fruntea sau unul dintre obraji⁴⁷.

La Cozia situația prezintă o deosebită diversitate de tipare, culori și motive. Aici apar modelele ierarhilor în context sinodal unde odăjdiiile sunt folosite și ca marcaj distingător pentru diferitele trepte ale ierarhiei preoțești, în cazul de față cu predilecție pentru patriarhi și episcopi. Ierarhii din frescele *Sinoadelor ecumenice* (Fig. 17, 18), *Minunea Sf. Eufimia* (Fig. 20), *Viziunea Sf. Petru de Alexandria* (Fig. 19), prezintă un set de modele vestimentare potrivite pentru fiecare sfânt ierarh. Episcopii poartă un sacos brodat și perlat și cu omofor polystavriion. Unii ierarhi își pun omoforul peste un felon simplu. Pe omofoarele episcopilor eretici este ilustrat un desen vag cruciform care înlocuiește crucea ortodoxă. Chipurile sunt construite pe un fond brun-verzui. Părțile luminate ale feței sunt acoperite cu blicuri albe și tranșante⁴⁸.

De altfel, scenele pline de un simț al narațiunii care conferă personajelor un dinamism viu, sunt tipice: părinții sunt dispuși în exedru în jurul basileului care împlinește aici nu doar funcția de cosmocrator, ci este însărcinat să vegheze la puritatea doctrinei și respectarea disciplinei ecclesiastice. În prim planul scenelor stau 4/5 ierarhi, singurii ale căror nume sunt scrise pe aureole, înfățișându-i pe titularii scaunelor patriarhale. Dar mereu, doar cel din dreapta împăratului poartă mitră și poate fi identificat în reprezentarea conciliilor, cu unul din papii Romei, Celestin, Leon sau Virgiliu, ceilalți fiind Urban I, Damasus, Agathon și Adrian I, episcopi ai Romei. Această poziție privilegiată a papilor nu surprindea cu nimic în epocă, deoarece în Constantinopol nu doar unioniștii acceptau preeminența urmașilor Sf. Petru, ci și conducătorii creștini ortodocși ai acestor ținuturi⁴⁹. Principiul de constituire a spațiului în Sinoade, este simetria care degajă senzația de unei compoziții evantai.

Cercetătorii integrează frescele Coziei într-un sistem de filiație imperial-bizantină, ale cărei ansambluri murale fac aluzie la moda curții bizantine. Conform lui Daniel Barbu,, întreg programul Coziei este o mărturisire de credință centrată pe tema *Sinoadelor ecumenice* privite în Răsărit ca evenimente cosmice de statura hierofaniilor veterotestamentare. Întotdeauna când s-au confruntat cu heterodocșii, bizantinii se refereau la cele 7 sinoade, ca la o instanță supremă. Deși iconografic, Cozia este legată de Constantinopol, stilistic, a fost identificată pe Valea Moravei, la Ravanica, fiind depistate aceleași figuri alungite, cu mâini și picioare fine, fețe

⁴⁷ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 63-64.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 32.

înguste și concentrate, chipurile reprezentând o asemănare izbitoare: puternic reliefate cu alb, cu o expresie de gravitate aspră și liniștită, fiind profund marcate de amprenta monastică, isihastă care se preumbla în stilistica modelelor murale⁵⁰. Constantin Ciobanu afirmă aceeași asociere Cozia-Constantinopol, prin preponderența unui program iconografic care nu respectă modelele de reprezentare balcanică, plasând Cozia direct în sfera de influență a unui model constantinopolitan de ultim sfert al secolului al XIV-lea⁵¹.

Concluzii

Lăsând la o parte aspectul aparent eclectic, arta din Țara Românească nu are, în secolul al XIV-lea, încă un contur propriu, însă direcția către care se va îndrepta apare clar conturată și anume, pe fondul bizantin, cu diferitele sale accente locale, și cu vagi interferențe apusene, arta din Țara Românească constituie un repertoriu concis al actualității artistice din Balcani, în care prezența Bizanțului e numitorul comun⁵². Această artă reflectată în figurile ierarhilor subcarpatici, arată clar complexele relații politice, ecleziastice și culturale pe care noul stat le întreținea în acea vreme cu Imperiul Constantinopolitan și cu țările sud-slave⁵³.

În ce privește zona Transilvaniei, aici arta bizantină trebuie căutată sub aspectul impur rezultat din confluența cu arta italiană (Dalmația) și central-europeană influențată puternic de goticul occidental. Volumul de pictură păstrat este relativ mic și neomogen, din care cauză generalizările sunt prudente, însă particularitățile stilistice și iconografice, explicate prin contextul istoric, imprimă o fizionomie aparte acestor picturi. Posibilitățile materiale ale ctitorilor nu au fost prea consistente ceea ce s-a putut reflecta și în calitatea artistică a comenzilor lor, însă valoarea fragmentelor de pictură ce au ajuns până la noi nu trebuie căutată în performanțe de ordin estetic, ci în calitatea lor de document privitor la viața elitelor românești din perioada noastră de interes.

Observăm de altfel, o predispoziție a picturii Transilvaniei, spre cultul sfinților ierarhi, ceea ce nu ne miră având în vedere strădania românilor ardeleni de a-și păstra cultul ortodox în lupta cu prozelitismul catolic deoarece încă din perioada posticonoclastă astfel de portrete se multiplică pe fondul interesului crescut pentru afirmarea ortodoxiei și a autorității ierarhice⁵⁴. Selecția sfinților pentru reprezentare

⁵⁰ *Ibidem*, p. 66.

⁵¹ Constantin Ciobanu, *op. cit.*, p. 154.

⁵² Maria Ana Musicescu, *op. cit.*, p. 9.

⁵³ *Ibidem*, p. 10.

⁵⁴ Vlad Bedros, *op. cit.*, p. 65.

este adesea sugestivă, ilustrând prin aceasta intenții ale comanditarilor sau realități ale relațiilor de dependență ecleziastică din epocă⁵⁵. Chipurile ierarhice ale Țării Românești își poartă originea atât în arta metropolitană a capitalei Răsăritului cât și în arta provincială macedo-sârbească. Transilvania însă constituie un caz deosebit prin arta sa de nuanță eclectică, ce își plămădește figurile arhieresti de nuanță gotico-bizantină din mediul italic.

Secolul al XIV-lea este încă un secol al căutărilor, în care nu poate fi notată o uniformizare a stilului, expresiei și tematicii picturii monumentale, însă se pot detecta limpede încercări, de multe ori reușite, de sincronizare între arta transilvăneană și extracarpatică, și între arta Țării Românești și spațiul balcanic și constantinopolitan. Relativa izolare a Transilvaniei față de Țara Românească și Moldova, zone cu solidă cultură bizantină, a făcut dificil accesul la meșteri buni cunoscători ai picturii specifice mediului ortodox. Au existat cazuri, în care meșteri de formație apuseană au fost angajați pentru a realiza, în parte, decorația murală a bisericilor, acești pictori fiind la îndemână având în vedere numeroasele biserici medievale catolice din regiune ce au fost decorate cu pictură, meșterii adaptându-și iconografia la cerințele celor două tipuri de spații, ortodox și catolic. Din punct de vedere iconografic remarcăm un grad variabil de aderență la tradiția bizantină, împrumuturi apusene, arhaisme, soluții locale precum și o mare libertate față de canoane⁵⁶. Deși nu ne putem pronunța cu siguranță asupra unității de artă datorită aspirațiilor culturale diferite în fiecare zonă totuși, vedem cum tendința Transilvaniei de a se apropia tot mai mult de zona extracarpatică și de modelele balcanice ale artei ortodoxe prin imitație la scară mică a sfinților ierarhi, dar nu numai, fapt care nu e deloc întâmplător având în vedere strădania ctitorilor de a aduce în Ardeal pictori cunoscători ai artei răsăritene.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Elena Dana Prioteasa, *op. cit.*, p. 268.

Arhivă fotografică



Fig. 1. Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Strei, Sfântul Ierarh Nicolae, naos.



Fig. 2. Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Strei, Sfântul Ierarh Nicolae încadrat de Iisus Hristos (bust) și Fecioara Maria (bust), naos.



Fig. 3. Biserica Izvorul Tămăduirii de la mănăstirea Râmeț, Sfântul Ierarh Nicolae, peretele estic al pronaosului.



Fig. 4. Biserica Izvorul Tămăduirii de la mănăstirea Râmeț, Sfinții Ierarhi Nicolae, Ioan Gură de Aur și arhidiaconul Ștefan, peretele estic al pronaosului.



Fig. 5. Biserica Domnească *Sfântul Nicolae* din Curtea de Argeș, *Deisis*, pronaos.



Fig. 6. Biserica *Sfântul Gheorghe* din Streisângeorgiu, Sfinții Ierarhi Vasile cel Mare și Nicolae, registrul inferior al absidei altarului.



Fig. 7. Biserica Izvorul Tămăduirii de la mănăstirea Râmeț, Sf. Ierarh Vasile cel Mare, intradosul peretelui estic al pronaosului.



Fig. 8. Biserica Izvorul Tămăduirii de la mănăstirea Râmeț, Sf. Ierarh Grigorie cel Mare, intradosul peretelui estic al pronaosului.



Fig. 9. Biserica *Sfânta Sofia* din Ohrid, procesiunea sfinților ierarhi, altar.



Fig. 10. Biserica *Chora* din Constantinopol, sfinți ierarhi din procesiunea liturgică, altar.



Fig. 11. Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Strei, Sfântul Ierarh Nicolae împreună cu pictorul Grozie, altar.



Fig. 12. Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Strei, sfinți ierarhi, altar.



Fig. 13. Biserica Domnească *Sfântul Nicolae* din Curtea de Argeș, Sf. Ierarh Chiril, registrul inferior al absidei altarului.



Fig. 14. Biserica Domnească *Sfântul Nicolae* din Curtea de Argeș, procesiunea sfinților ierarhi, registrul inferior al absidei altarului.



Fig. 15. Biserica Domnească Sfântul Nicolae din Curtea de Argeș, procesiunea sfinților ierarhi, registrul inferior al absidei altarului.



Fig. 16. Biserica Domnească Sfântul Nicolae din Curtea de Argeș, Axion Estin, conca absidei altarului.



Fig. 17. Biserica *Sfânta Treime* a mănăstirii Cozia, Sinodul al II-lea ecumenic, pronaos.

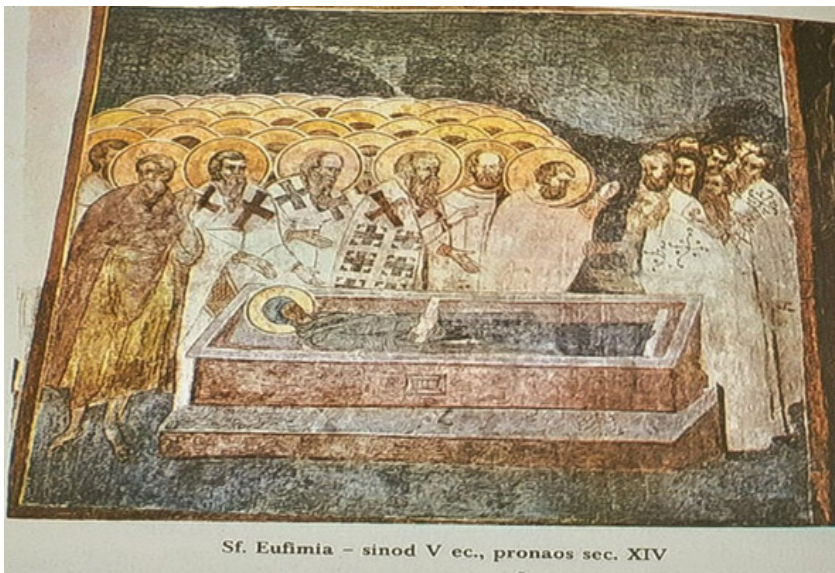


Fig. 18. Biserica *Sfânta Treime* a mănăstirii Cozia, Sinod ecumenic, pronaos.



247. Cozia. Viziunea Sf. Petru din Alexandria

Fig. 19. Biserica Sfânta Treime a mănăstirii Cozia, Viziunea Sf. Petru al Alexandriei, pronaos.



Sf. Eufimia – sinod V ec., pronaos sec. XIV

Fig. 20. Biserica Sfânta Treime a mănăstirii Cozia, Viziunea Sfintei Eufimia din Sinodul V ecumenic, pronaos.