

DANIEL BARBU

PICTURA MURALĂ DIN ȚARA ROMÂNEASCĂ ÎN SECOLUL AL XIV-LEA



Comori
de artă
din România

24 iunie 1987.
H. C. R. P. R. București
Iovescu
C

PICTURA MURALĂ
DIN ȚARA ROMÂNEASCĂ
ÎN SECOLUL AL XIV-LEA

Daniel Barbu

PICTURA MURALĂ
DIN ȚARA ROMÂNEASCĂ
ÎN SECOLUL AL XIV-lea

Editura Meridiane
București, 1986

Cultura Țării Românești în cel de-al XIV-lea veac se manifestă ca un proces de saturație lentă în care sînt posibile toate inserțiile. Fenomenele de tendință și regularitățile constante nu sînt exclusiv prezente decît în orizontul culturii populare. Artă muntenească se exprimă, în straturile sale superioare, printr-o mișcare de acumulare oarecum indistinctă și neparticularizată, fără să capete vreodată aspectul unei succesiuni liniare. Există însă acte clitoricești care au importanța unor praguri culturale, suspendînd cumulusul indefinit și continuitatea — de cele mai multe ori imaginată retrospectiv — a unei tradiții neidentice în formele ei. Aceste praguri rup lenta maturare a civilizației materiale, faptele de întemeiere fiind separate de originea lor empirică și aproape purificate de complicități autohtone.

De aceea, unei descrieri imaginare a tradițiilor locale — necircumscrise teoretic și insuficient depistate pe teren — trebuie să i se opună o examinare a coerențelor interne, a compatibilităților și diferențelor, a seriilor analoage sau neomogene, a intersecțiilor sau juxtapunerilor de straturi. Vor fi exilate din text toate acele „forțe obscure”¹ cu funcționare spontană care prind discursurile umane într-o rețea magică de geneze și influențe. Pericolul cel mai mare pe care am încercat să-l evit este acela de a descoperi în fiecare monument un reflex al unui enunț anterior, un principiu de unitate și proiectul unei totalități viitoare. M-am ferit să privesc arta secolului al XIV-lea ca un ansamblu de fenomene care se succed fiind în același timp identice sau cel puțin analoage, să grupez, cu alte cuvinte, asemănările și repetițiile într-un proces causal menit să degaje impresia unei evoluții prin raportarea unor evenimente disperse la un unic principiu organizator. Toposuri, precum „climat de cultură internațională”², permit reducerea dispersiei în forma identității și stabilirea, între toate fenomenele succesive sau simultane ale epocii, a unei comunități de sens explicînd eventualele asemănări și interferențe printr-o forma mentis colectivă³. Asemenea demersuri, pe lângă imponderabilitatea lor conceptuală, se află subordonate tradiționalelor axiome ale istoriei globale, străduindu-se să reconstituie forma de ansamblu a unei civilizații și, prin racordarea tuturor fenomenelor la o semnificație comună, un „chip” al unei epoci. În opoziție cu istoria globală, istoria generată⁴ problematizează seriile, decupajele, limitele, denivelările, remanențele și decalajele specifice unei arii spațio-temporale. Sarcina ei constă în reperarea acelor relații dintre fenomene care pot fi legitim descrise, în identificarea corelațiilor și dominantelor, a structurilor în care aceleași elemente pot figura simultan sau, dimpotrivă, a celor alcătuite cu exclusivitate din anume elemente, a sistemelor verticale pe care documentele unei perioade le formează, pe scurt, în stabilirea seriilor de serii în care o vîrstă culturală este susceptibilă să se desfășoare.

Integrarea unui monument de tipul bisericii domnești din Curtea de Argeș în tradiția autohtonă⁵ este o procedură metodologică desuetă întrucît vrea să refacă o imagine unitară a unei

epoci, un chip istoric caracterizat de cîteva trăsături ferme dintre care cea esențială ar fi reducerea influențelor la un spirit al locului care — niciodată formulat — pare să aibă o natură mai mult magică. O asemenea tentativă este, prin premisele ei, falsă. Nici o epocă nu are o „figură“, nu se oferă ca un tablou cu personaje de prim-plan, secțiune intermediară și fundal, toate organizate după o regulă perspectivală fermă. O epocă se prezintă mai degrabă ca o serie de tablouri în permanență compuse și recompuse și în care numai o schemă bine stabilită a recurențelor elementare și funcționale poate fixa regulile după care întreaga „expoziție“ a fost elaborată.

Dihotomiile simple, cum este cea dintre „arta aulică“ și „arta monastică“⁶, nu sînt pertinente, deși deschid serii convenabile ca ipoteză de lucru. Astfel de discriminări sînt riscante în lumea cu evoluții circulare și serii mobile, cu fenomene spontane și forme remanente, cu structuri sociale permeabile și discursuri convenționale care a fost evul mediu românesc. Ierarhiile funcționau ca un cadru al inițiativei personate, iar articulațiile segmentelor sociale erau flexibile, elasticitatea lor fiind dată de caracterul neriguros și liber al actualizării fiecărui element structural.

Apariții spontane — prin raportarea la seriile artistice care le-au precedat pe axa cronologică —, biserica domnească din Curtea de Argeș și biserica mănăstirii Cozia alcătuiesc, prin însuși acest fapt, o serie distinctă. Urmînd însă diversele decupaje posibile, cele două monumente se izolează pentru a se integra unor serii pe rînd concurente, intersectate sau doar tangente. Fundamentală este examinarea funcțiilor textului pictural dincolo de lanțul referințelor istorice sau de catena genealogiilor arhetipale. Pictura este locul unei tensiuni între o serie cronologică și un ansamblu de modele ideale, un loc eminent de confluență și transmutație a formelor de discurs care caracterizează o cultură. Incorporați proiectului textului figurativ, factorii sociali, politici, religioși, literari sau de altă natură, așa cum sînt enunțați în discursurile lor specifice, adoptă un fel de existență-absență, textul pictural pîrînd să funcționeze independent de discursurile cu care se află în relație, ca un enunț autosuficient. Privită ca discurs, pictura veacului al XIV-lea nu va fi privilegiată din ansamblul discursurilor contemporane ei, se va bucura doar de o prioritate operatorie.

Atunci, propriul discurs al istoricului nu va fi chemat să reconstituie fapte ale trecutului, nu va mima o rememorare. Materia analizei o vor constitui enunțurile — plastice în primul rînd, apoi arheologice, diplomatice sau literare. Obiectul studiului va fi acela de a preciza seriile în care enunțurile figurative se pot integra, de a forma structurile în care aceste serii devin pertinente.

Căci istoria artei, ca parte a istoriei generale, este instanța de elaborare a documentelor nonverbale care pot fi atribuite, într-un moment dat, unei arii spațio-temporale. Monumentul, cu arhitectura și decorația sa pictată, este un document asemeni cronicilor, povestirilor, actelor, instituțiilor, obiectelor și obiceiurilor, dar un document care se rostește în absența celor care l-au formulat. Pentru acest motiv „Documentul nu este fericitul instrument al unei istorii care ar fi în ea însăși și pe bună dreptate memorie; istoria este o anumită manieră, pentru o societate, de a da statut și elaborare unei mase documentare de care nu se desparte.“⁷

Iluzia că se poate restitui „chipul“ unei perioade, un „climat“ de civilizație, o „mentalitate“ culturală, un „spirit“ al unei epoci va fi, nădăjduiesc, străină acestui text. Ceea ce rămîne acum în sarcina istoricului, eliberat de fantomele agresive ale unui trecut cu care nu poate comunica și scuturat de amăgirea tuturor categoriilor de gîndire magică, ceea ce-l îndreptățește, în același timp, să aspire la credibilitate și-l deosebește de autorul de utopii, ceea ce-i rămîne deci este să-și proiecteze, pe oglinzile mișcătoare ale documentelor, umbra propriului chip.

Cele două monumente care fac obiectul prezentului studiu, și mai ales biserica domnească din Curtea de Argeș, s-au bucurat vreme îndelungată de atenția cercetătorilor⁸. Dificultatea subiectului nu

a constat deci în lipsa informațiilor, ci tocmai în caracterul lor prea abundent. Părea, la început, că totul a fost spus și că autorului îi revine rolul, ingrat și lipsit de strălucire, de a da un remake. S-a dovedit însă, cu timpul, că lipsea o analiză structurală, că abordările precedente erau sau înghețate în lămurirea unor detalii, ori dizolvate în atmosfera rarefiată a „istoriei culturii”, fiind, de cele mai multe ori, tulburate de prejudecăți istorice și obsesii cronologice sau tipologice. În această lumină, reexaminarea celor două monumente a apărut ca o întreprindere legitimă și necesară.

În paginile care urmează, singurele ansambluri de pictură datînd din secolul al XIV-lea care s-au păstrat în Țara Românească — biserica domnească din Curtea de Argeș* și pronaosul bisericii mari a mănăstirii Cozia** au fost privite atît ca documente ale începuturilor civilizației medievale românești cît și ca monumente ale spiritualității bizantine. Am alungat din spatele fenomenelor și evenimentelor spectrul altor fenomene și evenimente care le-au premers și ar fi determinat apariția celor dinlîi în cadrul unui amplu și nivelator proces cauzal⁹. Nu am ezitat să recunosc, acolo unde am crezut că-l întîlnesc, un început, rostirea, pentru prima dată la noi, a unor manifestări ale culturii. Interpretarea va consta exclusiv într-o tehnică a relațiilor, într-un spațiu în care privirea se va orienta între imagine, textele care-i garantează semnificația și documentele care prezidează la nașterea ei. Cu un cuplu de monumente nu se poate construi o sinteză, dar două discursuri figurative sînt capabile să elaboreze o epocă.

Nu voi îngădui ca spațiul dintre cele două monumente să fie populat de prezumții și ipoteze, ca documentele să fie simple argumente — coroborate, violate sau trecute sub tăcere — ale unei reconstituiri istorice. Nu voi căuta, pe suprafața documentelor, proiecțiile și reflexele unor evenimente și fenomene de altă natură. Dimpotrivă, voi încerca să găsesc acel nivel autonom și descriptibil la care este posibilă coexistența enunțativă a documentelor verbale și non-verbale.

Evul mediu românesc nu-și datorează aspectele bizantine unei transmisiuni nemijlocite și spontane a fenomenelor de civilizație. Elementele și seriile culturale de tip bizantin nu s-au manifestat la nordul Dunării, de regulă, decît prin intermediul ansamblurilor sud-slave; analogiile dintre lumea bizantină și cea românească apar ca o consecință a permeabilității și pulsației structurilor balcanice purtătoare, de la miazăzi spre miazănoapte, ale proceselor de tendință și sistemelor socio-culturale posibil de exprimat numai în cadrul perioadelor lungi¹⁰. Paginile care urmează au avut însă privilegiul rar de a descrie cîteva conexiuni directe, de a surprinde instanța actualizării în Țara Românească a unor forme artistice pur constantinopolitane. În același timp am relevat, acolo unde am avut ocazia, importanța canalului strbesc în comunicarea unor manifestări de cultură, filiera vest-balcanică fiind, în general, ocultată în istoriografie de ponderea acordată intercesiunii bulgărești¹¹. Am fost în măsură să evidențiez, pe de altă parte, felul în care ordonarea și reformularea — uneori periodică — a ansamblurilor confesionale determină serializarea faptelor de creație artistică.

Cartea aceasta este o construcție și nu o sentință și de aceea va trebui privită din perspectiva coerenței discursului și fără a se mai recurge la axiomele sau la ipotezele demult camuflate sub masca „adevărului istoric”. Textul pe care-l înfățișez acum va trebui judecat ca segment al unei istorii generale și numai în termeni de verosimilitate. Știu, pe de altă parte, că erudiția cititorului va fi deseori deranjată de insuficiența referințelor și a informației. Vina îi revine numai în parte autorului care nu a beneficiat decît de fondurile de care dispun bibliotecile noastre.

Nu se cuvine să închei aceste rînduri fără a aduce un omagiu Editurii Meridiane, pasiunii pentru arta medievală românească și îndelungii răbdări față de autor a redactorului Petrea Lupan.

* Desemnată în continuare sub sigla CdA.

** Desemnată în continuare sub sigla C.

Pictorul Ioan Neagoe mi-a înlesnit, cu multă sollicitudine, studierea frescelor de la Cozia și în condițiile speciale ale restaurării.

Dr. Nicolae-Șerban Tanașoca a binevoit să citească textul în manuscris, împărtășindu-mi opinia sa; îl rog să primească aici mulțumirile mele. Dr. Șerban Papacostea, prin materialul bibliografic pe care mi l-a pus cu generozitate la dispoziție, dar mai ales prin discuțiile purtate, a contribuit hotărâtor la lămurirea unor probleme de istorie românească.

Dr. Andrei Pippidi a avut deosebita amabilitate de a supune unei atente analize critice cartea ajunsă în faza finală a elaborării sale; nu pot decât regreta că stadiul avansat al procesului tipografic nu mi-a îngăduit să profit decât într-o mult prea mică măsură de sfaturile și de observațiile — întotdeauna îndreptățite — ale dr. Pippidi.

Dar recunoștința mea se îndreaptă, întreagă, spre profesorul Alexandru Elian. Dacă acest studiu va avea unele reușite, ele sînt rezultatul metodei de cercetare științifică pe care am deprins-o în preajma savantului. Luciditatea abordării izvoarelor, pendularea, mediată de o neasemuită erudiție, între detaliul semnificativ și perspectiva teoretică, sentimentul de gravă responsabilitate în fața cuvîntului scris sînt trăsăturile esențiale ale acestei metode pe care am încercat, după puterile mele modeste, să o folosesc. Convorbirile noastre, mereu pline de sugestii și de asociații inedite, apelul permanent la autocontrolul critic au fost elemente decisive în formarea autorului. Mai mult decât atît, profesorul Elian a zăbovit asupra întregului manuscris făcînd îndreptările necesare. De aceea, cititorul este rugat să privească această carte ca pe o închinare adusă profesorului Alexandru Elian la a șaptezeci și cincea sa aniversare.

octombrie 1985 — aprilie 1986

Pictură și societate în Țara Românească în veacul al XIV-lea

Suita necesară de stabilități, frontul de acumulare lentă și constantă al civilizației medievale românești au fost asigurate de nivelul culturii populare sau, mai precis, al celei sătești. Dacă formele acestei culturi rămân aproape neidentificate pentru secolele XII—XIII, al XIV-lea veac este desenat de câteva trăsături sumare: tipul de locuință este bordeiul de dimensiuni reduse și cu inventar minim, ceramica dominantă este nesmălțuită, înmormintările sînt lipsite de orice aparat¹². Dar, tot acum se remarcă și un fenomen de tendință caracterizat de creșterea demografică dinspre nord spre sud, regularizată de un culoar de separare între o zonă septentrională, cu o civilizație materială de factură carpatică, și una meridională, mult mai solidară cu lumea balcanică¹³. Sfîrșitul secolului cade însă sub incidența unui clivaj de profunzime: inventarul funerar e mai bogat și poate fi descris pe serii care par să trădeze o ierarhizare socială¹⁴.

Nu au fost relevate arheologic așezămintele de cult — cu eventualele lor decorații pictate — ale comunităților rurale. A fost însă imaginat un întreg ansamblu de viețuire monastică populară distribuit în câteva complexe rupestre care ar data de la începutul secolului: Alunișul-Nucu¹⁵, Cetățeni¹⁶ sau Corbii de Piatră¹⁷. Prin însăși natura lor, aceste așezăminte nu pot furniza nici un fel de indicații cronologice asupra propriei întemeieri¹⁸, iar zugrăveala lor este, cu siguranță, mult mai tîrzie¹⁹.

Mai bine evidențiată este însă seria monumentelor feudale. La Cetățeni-Argeș — un interstițiu politico-militar maghiar, după cum o dovedește orientarea spre sud a fortificației²⁰ — se află implantate două monumente cu aspect occidental: biserica cea mai veche prezintă urme de frescă policromă cu inscripții grecești, slavone și latine²¹. Acest lăcaș a încetat să mai existe la mijlocul secolului al XIII-lea pentru a fi imediat înlocuit de un altul, de asemenea purtător al unor reflexe romanice²².

Un element izolat, demonstrînd toate virtuțile unui început, este prima biserică de la Curtea de Argeș, edificată către 1220—1235 și afectată unei curți feudale locale²³. Monumentul a fost decorat cu tuburi de ceramică smălțuită²⁴ cunoscînd, în cursul vieții sale, de două ori intervenția unor zugravi²⁵. Dacă arhitectura poate fi încadrată seriei balcanice a planului în cruce greacă fără puncte libere de sprijin — referințele cele mai directe fiind Sapa-reva Banja (sec. XII—XIII) și Nicopoli (sec. XIII—XIV)²⁶ —, pictura, fragmentară, este greu de plasat într-o ascendență stilistică²⁷.

Un grup separat este alcătuit de cele două biserici din Turnu-Severin. Ruinele din fosta cetate, de plan dreptunghiular alungit și absidă pentagonală la exterior, sînt databile la sfîrșitul veacului XIII sau începutul celui următor, mărturisindu-și descendența din capelele X și XI de pe Trapezica²⁸. Celelalte ruine, din curtea liceului, cu un plan similar, dar cu o absidă în șapte laturi, provin de la un lăcaș construit la începutul secolului XIV în același raport de continuitate cu arhitectura târnoveană²⁹. Numai prima capelă a conservat cîteva urme de pictură³⁰.

O piesă afiliată acestei serii este biserica Sîn Nicoară din Curtea de Argeș, de plan dreptunghiular, și ea aparținînd unui șantier balcanic; analogiile cu unele capele de pe Trapezica (IV, V, VI, VII, XI) sînt evidente³¹. Turnul pătrat care supraînalță nartexul este menit să întărească legătura cu țaratul târnovean³². Se admite, în general³³, o datare în prima parte a veacului al XIV-lea³⁴, dar destinația inițială a clădirii rămîne nelămurită; este exclus — și săpăturile au confirmat acest lucru³⁵ — ca în jurul bisericii să se fi aflat însăși curtea domnească³⁶. Din motive de simetrie cu Veliko Târnovo — unde catedrala patriarhală domina nu numai citadela Carevec, dar și capela împărătească construită la poalele dealului³⁷ — și pentru că feudalul local își avea reședința în vale, în apropierea riului, presupun că autoritatea religioasă de la Argeș — poate un „protopop al Ungrovlahiei“ ca cel atestat mai tîrziu de Hariton³⁸ — s-a instalat pe cota cea mai înaltă a orașului, adică la Sîn Nicoară.

Cele două capele de la Severin și Sîn Nicoară³⁹ sînt o prelungire nord-dunăreană a seriei bisericilor de plan dreptunghiular bulgărești⁴⁰. Acest fapt de transmisie este paralel cu legăturile politice innodate între Țara Românească și țaratul de la Târnovo spre 1330⁴¹. Participarea lui Basarab I la lupta de la Velbužd (18 iulie 1330)⁴² și implicita sa angajare în sistemul de interdependențe balcanic, pe de o parte, iar pe de alta înfrîngerea administrată în același an lui Carol Robert⁴³ și aplicarea criteriului diferenței în relațiile româno-maghiare, așează simultan Țara Românească în două structuri civilizatorii distincte. În acest fel, anul 1330 marchează un prag cronologic dincolo de care dominantele, decalajele, implantațiile și transmisiunile vor deveni manifeste, rupînd monotonia frontului de acumulare printr-o operație profundă de reșezare a straturilor de cultură.

Dacă evenimentele din 1330 au fost mai puțin o „luptă pentru independență“ în accepțiunea modernă, cît o insurecție feudală ale cărei semnificații sînt implicate și de fapt insesizabile în instanța cronologică, opțiunea din 1359 a voievodului Nicolae-Alexandru va rupe definitiv echilibrul structurilor românești ale veacului al XIV-lea. Trebuie evitată însă proiectarea asupra acestei epoci a unor formule conceptuale al căror uz este astăzi familiar. Distincția dintre sfera politicului și cea confesională, dintre domeniul instituțiilor sau cel al creațiilor artistice, dintre sentimentul apartenenței la un grup etnic și integrarea într-o legitimitate universală, toate aceste delimitări nu erau operate de omul medieval cu firescul cu care le percepem acum. Mai mult, angajările și dezangajările militare, tratatele sau disputele politice par să nu fi fost, în secolul întemeietorilor de țară, decît accidente cronologice. Decisiv este fenomenul confesional, la rîndul său inseparabil de proiectele politice și programele instituționale.

Voievodul Alexandru, fiul lui Basarab I, apare — în primele documente care-l menționează — ca un principe deplin integrat *orbis*-ului cu centrul la Avignon și sistemului feudal angevin. La 17 octombrie 1345⁴⁴, Clement al VI-lea scrie regelui Ludovic în legătură cu progresele propagandei printre *Olachi Romani commorantes in partibus Ungarie Transsilvanis, Ultrapinis et Sirmis**, mulți dintre aceștia îmbrățișind credința catolică. Actul pontifical enumeră pe *nobiles virii* cărora li se adresaseră în prealabil alte scrisori papale cu același subiect; ori printre aceștia se află și *Alexander Bassarati*. Din taxinomia destinatarilor (Ludovic, regina mamă, episcopul Oradei, Alexandru, alți români nobili și de rînd, frații minoriți) reiese că aceștia sînt cei responsabili — sau măcar cei susceptibili de a contribui în viitor la *dilatatio fidei orthodoxe***.

Alexandru nu pare să fi fost un convertit de dată recentă căci încă la 1 februarie 1327⁴⁵ Ioan al XXII-lea se adresa lui Basarab ca unui *princeps devotus catholicus, deo et apostolice sedis favorabiliter assistens, ad subventionem orthodoxe fidei velut columnam immobilem****; la Avignon se mai știa și despre *laudabilia opera que dudum devotio tua ferventer exercuit*****. Fiul acestui catolic fervent și stîlp al scaunului apostolic se căsătorește, a doua oară se pare⁴⁶, cu *Clara de Ungaria* căreia, în 1360, Inocențiu al VI-lea îi va acorda iertarea păcatelor *in articulo mortis*⁴⁷. Pe de altă parte, cronicarul și secretarul regal Ioan de Küküllő povestește⁴⁸ cum *quidam princeps seu baro potentissimus Alexander vayuoda Transalpinus* a alergat la Ludovic, aflat în părțile Transilvaniei, și „s-a prosternat la picioarele” acestuia, jurîndu-i supunere (*obediencia*) și credință (*fidelitas*), recunoscîndu-se, în cadrul unei ceremonii feudale, ca vasal al coroanei Sf. Ștefan (*suum dominium sum sacra corona recognoscendo*). Dincolo de controversa asupra datei acestui omagiu tipic⁴⁹, rămîne faptul că Alexandru, ca și înaintașul său, este un principe catolic gravitînd în orbita angevină⁵⁰.

Viziunea politică a lui Ludovic al Ungariei impunea, ca o condiție esențială a solidarității regatului său mozaicat, unitatea confesională, *unitas fidei*, tradusă de un permanent efort de întărire a catolicismului ca factor de convergență și coerență statală⁵¹. Or, după sfințirea sa, autorizată prin scrisoarea pontificală din 27 august 1345⁵², episcopul Dimitrie al Oradei merge de mai multe ori în Țara Românească *ad Alexandrum Bozorabi, wayuodam nostrum Transalpinum occasione pacis et concordie inter nos et eundem tractande*⁵³****. Iar una dintre laturile înțelegerii dintre Ludovic și Alexandru este tocmai admiterea la sud de Carpați a unui sufragane al episcopului Dumitru al Transilvaniei căci, la 25 noiembrie 1369⁵⁴ voievodul reamintește supușilor săi că stau sub ascultarea bisericii ardelenice încă din timpul părintelui său (*a temporibus predecessorum nostrum ac bone memorie quondam domini, patris nostri carissimi*) și că, prin urmare, prelatul sosît acum de peste munți îi va păstori *iure dyocesano*. Acest cleric

* „românii ce locuiesc în părțile Transilvaniei, ale Țării Românești și ale Sirmiului din Ungaria“.

** „lățirea credinței ortodoxe“.

*** „cucerirea principelui catolic, stînd în sprijinul lui Dumnezeu și al scaunului apostolic, ca un stîlp neclintit întru susținerea credinței ortodoxe“.

**** „faptele vrednice de laudă pe care demult le-a săvîrșit cu patimă evlavie ta“.

***** „la Alexandru al lui Basarab, voievodul nostru din Țara Românească, cu prilejul dezbaterii păcii și înțelegerii dintre noi și dînsul“.

transilvan împlinea în Țara Românească ministeriul episcopal, principatul transalpin fiind astfel atașat, printr-o dublă conexiune, coroanei Sf. Ștefan.

Un amănunt trebuie reținut: numele fiului lui Basarab este Alexandru în toate documentele latine⁵⁵. Tot numai $\kappa\alpha\iota$ 'Αλέξανδρος este voievodul în cele două documente bizantine din 1359⁵⁶ unde este desemnat de patriarh „întru Sf. Duh fiu preaiubit“ și, respectiv, „fiu preadorit și preaiubit întru Sf. Duh“ deci ca un membru al Bisericii Răsăritului. Dar hotărîrea relevă un început: jurisdicția constantinopolitană funcționează „de acum înainte și pe mai departe“ ($\omega\varsigma \alpha\nu \eta \tau\omicron \delta \alpha\pi\omicron \tau\omicron \upsilon \delta \epsilon \kappa \alpha \iota \epsilon \iota \varsigma \tau\omicron \delta \acute{\epsilon} \zeta \eta \varsigma$ ⁵⁷) în timp ce suveranul noii provincii ecclesiastice este pus în gardă împotriva $\tau\alpha \xi \kappa \rho \upsilon \lambda \alpha \kappa \alpha \iota \alpha \lambda \lambda \omicron \tau \rho \iota \alpha \delta \omicron \gamma \mu \alpha \tau \alpha$ ⁵⁸ (dogmelor străine și din afară).

Cele două epistole care consemnează trecerea Țării Românești sub ascultarea Patriarhiei ecumenice, după ce o vreme conviețuiseră aici atît un prelat catolic împlinind funcții episcopale, cît și un ierarh ortodox — Iachint al Vicinei care se afla pe lîngă curtea lui Alexandru „de cîtva timp“⁵⁹ — sînt o radiografie a unei opțiuni. Voievodul catolic, împiedicat de suzeranul său maghiar să stabilească relații directe cu Avignonul⁶⁰ și pus în situația de a asista la dubla integrare — instituțională și religioasă — a țării sale în sistemul politic angevin, își deschide accesul la o nouă sursă de legitimitate. Întemeierea mitropoliei Ungrovlahiei reprezintă nu numai o încetare a subordonării confesionale față de Ungaria, dar și o renunțare la suzeranitatea lui Ludovic, exact în momentul în care, pe de o parte acesta era angajat într-o cruciadă împotriva schismaticului Ștefan Uroș (toamna 1358—1359)⁶¹, iar pe de alta Patriarhia ecumenică își asumase, pe scară sud-est europeană, coordonarea rezistenței antilatine⁶².

Pentru patriarhul Callist, autoritatea imperială rămîne unică și nepusă la îndoială în coordonatele ei ideale, dar ea este privită cu realism și în conformitate cu obiectivele strategice ale ortodoxiei, arhiepiscopul Noii Rome luîndu-și libertatea de a acționa pe cont propriu în vederea unei regrupări de forțe în Balcani, mai puțin *contra Turcos*, cît împotriva pericolului latin. Această interpretare după economie, $\kappa \alpha \tau ' \omicron \iota \kappa \omicron \nu \omicron \mu \acute{\iota} \alpha \nu$ ⁶³, adică în funcție de circumstanțe, a *taxis*-ului social este motivată de defecțiunea confesională a lui Ioan al V-lea, de propunerile de unire a bisericilor avansate de împărat în 1355⁶⁴. Dezavuîndu-și suveranul, Callist a căutat o soluție în sinul lumii ortodoxe⁶⁵ conducînd, în 1364, delegația bizantină la convorbirile de împăcare cu patriarhia sîrbească purtate în despotatul de Serres⁶⁶. În același context de „opозиție ortodoxă“⁶⁷ la politica unionistă imperială se înscrie și întemeierea Mitropoliei Ungrovlahiei. În mod semnificativ, în actul de transfer al lui Iachint de la Vicina în Țara Românească, basileul este „cel întru toate desăvîrșit și neasemuit prin bunătatea firii și a purtărilor și prin seninătate, cel care vrea ca în toate să stăpînească și să se manifeste dreptatea“⁶⁸, deci garant și centru ideal al ordinii, al *taxis*-ului, și depozitar al calităților superlative, în timp ce patriarhul și sinodul său sînt cei care poartă corespondența cu un principe străin, iau act și aprobă inițiativele acestuia. În 1371, Filothei Kokkinos normalizează relațiile bisericești cu acele teritorii sîrbești controlate de despotul Ioan Uglișă⁶⁹. Și de această dată, ca și în cazul tratativelor din 1364 sau al întemeierii Mitropoliei Ungrovlahiei, lipsește orice participare imperială, lăsînd loc presupunerii că patriarhul a urmat singur

afacerea „poate cu o anumită neîncredere față de împărat”⁷⁰. Dar disidența sacerdoțiului bizantin nu trebuie înțeleasă în sensul abandonării modelului răsăritean de organizare a lumii, ci cite de către factorul ecclesiastic a unora din atribuțiile pe care suveranitatea, diminuată de unionism, nu le mai putea împlini în felul general acceptat⁷¹. Patriarhia își asumă deci pentru scurt timp gestiunea *laxis*-ului în lume, acomodind principiile la conjuncturi. Nu se poate totuși vorbi de un „Byzance d'Église”⁷² sau de o înlocuire, pe măsura restrîngerii Imperiului, a rolului conducător al împăratului în întreg spațiul răsăritean de către Biserică, deci de o ipostază nu numai ecumenică, dar și imperială a patriarhiei⁷³. Basileul nu și-a pierdut prestigiul și nici autoritatea chiar în perioada de inițiative personale ale lui Callist⁷⁴, pentru ca suveranul să confirme din nou în 1374 pe protosul Sf. Munte⁷⁵, iar prin acordurile din 1380/82 să curme definitiv încercările de emancipare ecclesiastică⁷⁶. Spre sfîrșitul secolului, însuși patriarhul reamintește *koiné*-ului ortodox că nu poate exista o Biserică creștină fără un împărat⁷⁷.

Dar, în decursul deceniilor de acțiuni pe cont propriu, un realism izvorit din interpretarea după economie a ordinii ierarhice a dinaștilor locali în jurul basileului⁷⁸ a împins Marea Biserică să apeleze, în vederea consolidării frontului confesional, nu numai la autoritatea bizantină dar și la sprijinul tuturor celor în măsură să-și aducă contribuția la restabilirea coerenței lumii ortodoxe⁷⁹. Pentru un Theofan, egumen la Vatopedi și chiriarh al Perithéorionului spre 1350, toți suveranii balcanici sînt βασιλεῖς τῆς γῆς⁸⁰ (împărații pămîntului), iar taxinomia geopolitică pe care Hariton de la Cutlumus o desfășoară în fața lui Vladislav I al Țării Românești⁸¹ nu-i privilegiază în nici un fel pe romei.

Acest efort de recuperare a solidarităților, fără a accentua prestigiul și întietatea Constantinopolului, va fi înfățișat de tema *Cortului Mărturie* din absida principală de la CdA. Asocierea șefilor celor 12 triburi ale lui Israel (*Numeri*, VII) — diferită de cea contrasă de la Lesnovo, care se integrează *Psalmului* 148⁸² — face insuficientă explicația globală a imaginii prin simbolistica marială care, în termenii reprezentării, este destul de imprecis inserată motivului euharistic⁸³. Sensul acestei prezențe este limpezit de textele aflate pe filacterele profeților Isaia și Ieremia⁸⁴. Primul proorocește Ierusalimului: „Neamuri vor umbla în lumina ta și împărați în strălucirea razelor tale” (*Isaia*, LX, 3), iar cel de al doilea prevestește: „Doamne, tăria, cetățuia și scăparea mea în ziua necazului! Neamurile vor veni la tine de la marginile pămîntului” (*Ieremia*, XVI, 19). Cele 12 personaje cărora li se adresează profeții se îndreaptă, purtîndu-și ofrandele, spre altarul slujit de Moise și Aaron. Cheia compoziției se găsește prin urmare tot în lăuntru arcului de cer care adăpostește cortul. Moise și Aaron, încă de la sfîrșitul veacului al IX-lea, în titlurile 2 și 3 din *Epanagôgē*⁸⁵, prefigurează pe împărat și patriarh, persoane distincte dar inseparabile în ideologia politică bizantină. Or, la CdA, Moise poartă o coroană, iar capul lui Aaron este acoperit de o mitră⁸⁶. Liberalitățile suveranului față de Biserică se desfășoară în cadrul unor ceremonii periodice, prilej în care împăratul pătrundea în altar cu ofranda sa, ἀποκόμβιον, pe care o depunea pe sfînta masă. Însoțit apoi de patriarh, basileul cădelnița altarul, primind la plecare din partea ierarhului un vas cu miresme. Scena de la CdA ar radiografia deci tocmai acest ceremonial aulic, personajele

exterioare amintind, eventual, de darurile pe care reprezentanții unor popoare le ofereau la Constantinopol⁸⁷. Nu este de acceptat afirmația, nesustținută de argumente serioase, după care tema ar exprima „totodată un simbol spiritual și unul profan, acesta din urmă evocînd rolul domniei ca protector al bisericii” și legat, prin urmare, de contextul politic și religios al Țării Românești din vremea lui Nicolae Alexandru și Vladislav I⁸⁸. La fel de puțin convingătoare, este și ipoteza de tip cantitativ conform căreia predominanța numerică a personajelor laice (șefii semințiilor israelite) este menită să pună în evidență rolul eminent al autorilor morali ai bisericii — voievozii de la Curtea de Argeș, purtătorii de ofrande fiind un accent dorit de ctitor pentru a sublinia rolul conducătorilor seculari în realizarea unui sanctuar important; pasajul din Ieremia ar fi și el o referință transparentă la poporul Țării Românești intrat de puțin timp în sfera de influență a Patriarhiei ecumenice⁸⁹.

„Actualitatea” unei teme iconografice nu este niciodată nemediată în arta bizantină. Chiar în veacul al XIV-lea, multiplicarea inserțiilor profane — galerii de portrete și notații realiste — nu exprimă dorința de a immobiliza în imagine un eveniment sau o persoană, nu este semnul unei priviri atente spre contemporaneitate, ci fie reflexul unei anume teologumene, fie o traducere a conceptelor teologice, prin intermediul limbajului liturgic, în termenii concretului trăit⁹⁰. Or, în epoca ce a dat naștere compoziției-hapax de la CdA, ceremonia liberalității imperiale era demult asimilată ritualului bisericesc⁹¹. Cultul public a fost principalul intermediar între iconografia constituită și temele noi; dar afirmația aceasta nu poate fi absolutizată. „Actualitatea” a pătruns uneori în pictura murală fără a fi filtrată de liturghie, dar aproape niciodată fără a fi motivată ritual. Acesta este și cazul redactării, fără analogii, a *Cor-tului Mărturie* de la CdA.

„Neamurile” și împărații lor, despre care profețește Isaia, umblă acum în „strălucirea razelor” Noului Ierusalim, a Constantinopolului. Dar, „în ziua necazului” Domnul este „cetățuia și scăparea”, deci Noul Ierusalim nu este numai Noua Romă, ci o cetate mistică, fiind, sub arcul cerului care-și răspîndește lumina către „marginile pămîntului”, altarul Marii Biserici păzit de imaginea orantă a Maicii Domnului. Împăratul este prezent; nu numai primul care-și aduce darul, dar și cel care-l depune personal pe sfînta masă. Suveranul are un rol egal cu cel al patriarhului; Moise și Aaron cădelnițează laturile cortului în deplină armonie. Un accent însă: ierarhul este cel care primește ofrandele în ritul constantinopolitan, el este elementul de permanență și stabilitate. Cele 12 personaje purtătoare de ἀποκόμβια relativizează poziția privilegiată a basileului prin înscrierea lui într-o taxinomie, deși începutul de serie îi este, încă, rezervat.

Imaginea din hemiciclul bisericii muntenești descrie o solidaritate a națiunilor în jurul Imperiului, dar nu are un sens de triumf aulic, ci unul de apoteoză creștină. Neamurile, „împărații pămîntului”, nu-și aduc darurile tronului universal de la Constantinopol, ci altarului Marii Biserici; suveranul, în interiorul arcului cerului, este factor de armonie și supraveghetor al ordinii. El este situat nu în raport cu purtătorii de daruri, ci cu altarul⁹². Imaginea fixează deci o aspirație patriarhală, dar și o viziune lucidă: caracterul universal al Imperiului nu mai rezidă în *cosmocratia* imperială, ci în catolicitatea Bisericii. Iar *Cortul* și Theotokos sînt figuri eminente ale acesteia. În această nouă lumină, ritualul liberalității im-

periale și ofrandele „neamurilor“ se integrează, la un alt nivel, simbolisticii mariale așa cum este evocată de al 12-lea ikos al *Imnului Acatist*⁹³. Coborînd din nou pe axa semantică, *Cortul Mărturie*, în dezvoltarea sa amplă și fără echivalent de la CdA, poartă o amprentă conceptuală constantinopolitană⁹⁴; tema este legată nu de proiectele voievozilor Țării Românești, ci de curente de idei din capitala Imperiului, fiind o consemnare figurativă a politicii de emancipare a patriarhului Callist.

Cauzele raliei voievodului Alexandru la frontul ortodox — dacă admitem că motivele ei sînt de natură politică — trebuie căutate în imperativele unei mișcări de acumulare care culminează acum după o maturație seculară. Majoritatea populației Țării Românești — izvoarele sînt unanime — ținea de ritul răsăritean, dar, înstrăinată de orice autoritate canonică, supusă unor influențe heterodoxe diverse — probabile infiltrări bogomilice dinspre sud și documentate imigrări eretice din Europa Centrală — și lipsită de un centru unificator, ea își manifesta ortodoxia prin intermediul unor practici rituale neregularizate și supuse inițiativelor locale și factorului popular⁹⁵. Preoții și călugării de aici — *falsi sacerdotes* și *pseudoreligiosi* în terminologia latină⁹⁶ — împlinesc și o parte din atribuțiile chiriarhale⁹⁷, dar, în afara unei dependențe canonice legitime, ei par să nu cunoască cu exactitate ritul bizantin (*iam propter suam rusticitatem perdiderunt omnem ritum ecclesiasticum et formam sacramentorum*⁹⁸). Însuși Ioan al V-lea Paleologul ar fi afirmat despre clerul ortodox din Bulgaria, Serbia și Țara Românească că nu urmează *nec Graecam nec Romanam formam*⁹⁹. Deși poporul de rînd nutrește un oarecare radicalism antiroman, ierarhia catolică fiind considerată apostată¹⁰⁰, măcar o parte a feudalității locale urma ritul latin. Biserica din Retevoești, care adoptă o planimetrie de tip romanica și adăpostește în naos un mormînt datînd din a doua jumătate a veacului al XIV-lea¹⁰¹, pare să fi fost ctitoria catolică — dacă nu chiar capela de curte — a unuia dintre *majores terrae*. Căci un principe de altă confesiune decît cea majoritară nu putea supraviețui decît sprijinindu-se pe elemente ale boierimii de aceeași credință cu el¹⁰².

Încadrarea ortodoxă a voievodului, de acum αὐθέντης (domn) și, eventual, *samodržavnyi* (autocrator), era impusă de necesitățile de coerență și de dominantele structurilor statale. Soarta individului, cu cît are o responsabilitate mai mare în conducerea semenilor săi, este cu atît mai legată de cea a comunității în care trăiește, de cea a statului care exprimă această comunitate; acest sentiment al contemporanilor lui Alexandru este limpede transcris de Theodor Metochites în primul poem către sine însuși¹⁰³. Distanța pe care, prin alegerea sa, fiul lui Basarab o ia față de Ungaria este înregistrată și măsurată de Ludovic la 5 ianuarie 1365¹⁰⁴, în proclamația de război îndreptată împotriva lui Vladislav care, „urmînd relele deprinderi părintești“, nu-l recunoaște pe rege drept „domn firesc“ și încalcă „credința“ și „înțelegerile“.

Urma materială a integrării principatului transalpin în legitimitatea bizantină este CdA, construită consecutiv înființării Mitropoliei Ungrovlahiei¹⁰⁵. S-a spus¹⁰⁶ că CdA nu constituie un monument *princeps* pentru că Țara Românească nu se afla, în momentul înălțării edificiului, într-o situație de întemeiere statală și nici nu primea acum, la mijlocul

secolului al XIV-lea, revelația creștinismului. Biserica este totuși un început, o primă rostire a unei formule arhitecturale bizantine, un import spontan de formă. În fața unui edificiu cu un program metropolitan atât de precis formulat nu poate fi imaginat nici un aport, cel puțin la nivelul concepției, al tradiției locale¹⁰⁷. Adoptînd planul în cruce greacă înscrisă, ctitoria de la Argeș se încadrează într-un ansamblu general balcanic; Bulgaria, la patriarhia de pe Carevec ori la Messembria, Serbia la Nagorično, Gračanica sau Matejić participă la același fenomen stilistic¹⁰⁸. Dar proporțiile turlei apropie CdA mai mult de exemplarele din Capitală și Salonic din veacurile XI–XII decît de seria sud-slavă contemporană¹⁰⁹. Voievodul întemeietor, pentru monumentul prin care-și mărturisește adeziunea la Commonwealth-ul bizantin — căci dacă CdA nu pare un *monumentum princeps* este oricum un *monumentum principis* — s-a adresat unui atelier constantinopolitan. Întrucît convertirea principelui a fost rezultatul — bine reflectat și din punct de vedere politic — al legăturilor cu ierarhia subordonată Marii Biserici, atunci tot centrul lumii răsăritene a instrumentat și imobilizarea în sensibil a acestei opțiuni. Fiind o profesiune de credință ortodoxă, CdA nu-și putea corupe puritatea prin influențe occidentale, fie ele dizolvate într-o „sinteză românească”¹¹⁰. Aspectul frust al bolovanilor de rîu care înlocuiesc, în parament, piatra fățuită pledează în favoarea unui constructor din Metropolă: de la sudul Dunării s-ar fi putut deplasa un întreg șantier cu tehnologia sa proprie, din Bizanț a fost adus un arhitect obligat să folosească mîna de lucru locală mai puțin experimentată și deci să inventeze o soluție conformă circumstanțelor. Structura logică, finețea detaliilor¹¹¹, exprimarea limpede a programului nu lasă nici o îndoială asupra originii bizantine a celui sau a celor care au îndrumat lucrările.

Istoriografia a implicat în semnificațiile edificării CdA și *Pilda celui căruia i-a rodit țarina*, zugrăvită pe peretele de nord al naosului și care ar purta un mesaj distinct de cel al parabolei din *Luca*, XII, 15–21. Lăsînd la o parte considerațiile de factură romantică¹¹², ipotezele pot fi grupate în două categorii. Prima, cu implicații teologice, vede aici o ilustrare a celei de-a treia viziuni a lui Hermas¹¹³, scena nefiînd altceva decît o figură a Bisericii motivată de speranțe eschatologice¹¹⁴. Dar turnul lui Hermas este construit din pietre și pe interpretarea acestora se bazează întreaga hermeneutică a vedeniei; or la CdA, clădirea este fără echivoc o operă de zidărie și în plus prezența vîtafului indică o muncă forțată, ceea ce nu are nici un sens în termenii scrierii; nici „regele” nu poate fi Hristos — chiar și în mod criptic — căci atunci ar fi trebuit să apară, obligatoriu, nimbul¹¹⁵. Cel de al doilea tip de opinie, plecînd de la parabolă, susține că *Pilda* ar transpune un fapt real: în 1352, biserica ar fi fost în construcție, Basarab ar fi murit nevăzînd-o terminată (grafitul care-i consemnează moartea se află dedesubt), sarcina încheierii lucrărilor revenind lui Nicolae-Alexandru, după schema înălțării Templului de către David și Solomon în lumina versetelor din *I Regi*, VIII, 18–19¹¹⁶. Dar Basarab trebuie scos din discuție ca ctitor al bisericii, iar referința veterotestamentară este cu totul arbitrară. O părere înrudită, rămînînd mai apropiată de mesajul parabolei consideră că bogatul este „fără echivoc” voievodul Țării Românești care a înțeles sensul pildei și și-a investit averea într-o operă pioasă¹¹⁷. Numai că inscripția transmisă de Radu Zugrăvul¹¹⁸ reproduce admonestarea îngerului pentru lipsa de înțelepciune a personajului încoronat,

excluzînd prin urmare o asemenea reconstrucție istorică. Este forțată și aserțiunea după care reprezentarea ar pune un punct final, cu intenția de concluzie, relatării evanghelice¹¹⁹. Distribuția pildelor în naos nu este suficient de riguroasă pentru a permite asemenea concluzii; la fel de izolată, și tot înspre miazănoapte, este, pentru a da un singur exemplu, și *Pilda nunții fiului de împărat*. Semnificația scenei mi se pare evidentă din alt punct de vedere, care ar justifica și amplasarea privilegiată — dacă ea nu se va fi datorat întâmplării. Denunțarea exploatării săracilor și condamnarea bogăției excesive este un topos curent al omilecticii monahale legate de palamism și de partidul cantacuzin¹²⁰. Or, la CdA, zidarii sînt îndemnați la lucru cu biciul, iar „bogatul“, prin augmentație retorică, devine un suveran. Din această perspectivă nu voievodul Țării Românești poate fi făcut responsabil de alegerea acestei teme și de elaborarea programului iconografic care o încadrează.

„Actualitatea“ constantinopolitană a unor scene precum *Cortul Mărturie* sau *Pilda bogatului căruia i-a rodit țarina* presupune un îndrumător al zugravilor cu o bună pregătire teologică și o cunoaștere directă a preocupărilor Patriarhiei ecumenice după mijlocul veacului al XIV-lea. Aceste calități sînt satisfăcute, după toate aparențele, de o persoană ca Iachint al Vicinei care a și fost considerat uneori¹²¹ ca fiind cel care l-a îndemnat pe Nicolae-Alexandru să ridice biserica. Nu se cunosc raporturile lui Iachint cu Metropola, anterioare transferului său, dar predecesorii săi în eparhia Vicinei fuseseră nemijlocit angajați în viața Capitalei, ca acel Macarie care zăbovea la Constantinopol în 1337 sau 1338¹²², ori asemeni lui Chiril care-și pune semnătura pe *Tomul sinodal* din 1347¹²³. Este însă de crezut că Iachint nu a fost singurul cleric bizantin prezent la curtea voievodului muntean și capabil să influențeze hotărîrile acestuia. În preajma lui Vladislav se afla, de pildă, kathegumenul și duhovnicul domnesc Dorothei, desigur un grec din moment ce a fost însărcinat să trateze cu Hariton de la Cutlumus¹²⁴. În lipsa altor știri despre imigrația la nordul Dunării a unor intelectuali și prelați bizantini, figura lui Iachint ocupă, pînă la apariția lui Daniil Critopoulos, prima scenă, suportînd jocul liber al tuturor prezumțiilor.

Destinația ctitoriei de la Argeș a fost îndelung disputată în istoriografie. După opinia cea mai răspîdită, aici s-ar fi stabilit sediul recent înființatei instituții eccleziastice; argumentul principal rezultînd din combinarea coincidenței cronologice cu proporțiile monumentale ale edificiului¹²⁵. Dimpotrivă, caracterul eminentemente secular al locuirii incintei¹²⁶ și absența unui sinthronon din absida altarului¹²⁷ par să îndreptățească ipoteza conform căreia CdA nu a împlinit decît funcțiile de capelă și necropolă a curții voievodale.

Este, fără îndoială, verosimil ca oficializarea situației lui Iachint să fi avut o pondere hotărîtoare în decizia privitoare la înlocuirea vechiului paraclis printr-o biserică monumentală. Termenii problemei sînt însă falși: Biserica Ungrovlahiei nu a avut nicicînd în veacul XIV nevoie de o catedrală. Cele două documente patriarhale, actul sinodal și scrisoarea lui Callist, nu întemeiază mitropolia Țării Românești, adică un „scaun“, ci, la cererea lui Alexandru de a avea în principatul său un arhiereu canonic, membru al Sfîntului sinod¹²⁸, operează un simplu transfer, evitînd gestul spontan și rostirea înnoitoare. Pe de altă parte, atît Anthim — numit în 1370¹²⁹ pentru „o parte din Ungrovlahia“ și păstorînd, probabil, în vestul țării¹³⁰ —, cît și Hariton — succedîndu-i lui Iachint în august 1372¹³¹ — sînt mereu prezenți, în calitatea

lor de titulari ai Melitenei și, respectiv, Amasiei, la ședințele sinodale din capitală. Mai mult, înainte de septembrie 1376¹³² Hariton, cel care avea în principiu jumătatea orientală a voievodatului, cumulează și prôtia Athosului, grija sa pentru Cutlumuș rămânând, în tot acest timp, neîntreruptă¹³³. Hariton, beneficiarul prezumatei biserici chiriarhale de la Argeș, este menționat ultima oară în documente în iunie 1380¹³⁴. Dar, la 9 mai 1381¹³⁵, Urban al VI-lea îl numește pe dominicanul Nicolae Antonio ca episcop de Argeș cu dreptul de a ridica o catedrală, or, conform hotărîrilor Conciliului IV Lateran din 1215, un ierarh catolic nu putea ocupa efectiv un scaun decît acolo unde nu funcționa nici un arhiereu ortodox¹³⁶. Deci, cel puțin începînd cu 1381, la Curtea de Argeș nu mai rezida un mitropolit bizantin. Construirea unei catedrale pentru Iachint, care a stat, după toate aparențele, la curtea lui Alexandru, sau pentru Hariton, care-și împărțea timpul între Athos și Constantinopol, ar fi fost inutilă. Cu toate acestea, CdA nu a fost o simplă capelă a Curții, ci o instituție publică necesară după ce țara a avut un domn *vũ Xrista Boga*¹³⁷ și un mitropolit cu răspunderi canonice la nordul Dunării. Departe de a fi o anexă a reședinței domnești, biserica a fost, în veacul al XIV-lea, cel mai important așezămînt religios al unui oraș în care autoritatea ecclesiastică nu dubla încă și nu disputa prestigiul domniei, atît de strîns legată de începuturile statului.

Întemeierea CdA reflectă, conform terminologiei actuale, un program politic; ea urmează înscrierii Țării Românești în avangarda „opozității ortodoxe”¹³⁸, monumentul, prin arhitectura și pictura sa de origine constantinopolitană, transmițînd un mesaj bizantin pur, fiind un semn al integrării în ecumenicitatea răsăriteană¹³⁹.

Hramul bisericii, Sfîntul Nicolae, este ilustrat atît în conca altarului, prin prezența ierarhului alături de Sf. Ioan Hrisostom, cît și în *Deisis*-ul din pronaos unde, în mod straniu, Pro-dromul este substituit de arhiepiscopul Mirelor Lichiei. Numai la Sopočani, pe luneta peretelui de est al diaconiconului, se mai întîlnește o compoziție similară, cu Hristos tronînd, Theotokos la stînga și un arhiereu, probabil Sf. Nicolae, la dreapta, sub compoziție apărînd cei doi sfinți Ioan, Botezătorul și Teologul, întreaga scenă avînd aspectul unei intercesiuni pentru un donator¹⁴⁰. Deci, se poate presupune că și la CdA imaginea are o semnificație specială, legată de ctitorul bisericii: în stînga—jos apare un personaj în genunchiat, îmbrăcat cu un *pourpoint* prevăzut cu un guler cu galoane radiale și brasarde, încins peste șolduri cu o centură cavalească încheiată cu o cataramă și purtînd pe cap o coroană scundă cu *flori de crin*¹⁴¹. Identificarea acestui personaj nu a fost unanimă: ar fi vorba, pe rînd, de Nicolae-Alexandru¹⁴², Vladislav I¹⁴³ sau Radu I¹⁴⁴. S-a notat atît absența soției celui portretizat — de unde se deduce că el este Nicolae-Alexandru, căsătorit cu o catolică¹⁴⁵ —, cît și prezența florilor de crin, interpretate, uneori, ca semn al suzeranității angevine¹⁴⁶.

În lumina scenei analoage de la Sopočani, relația dintre donator și sf. Nicolae este în afară de discuție¹⁴⁷. Or, tocmai despre voievodul Alexandru știm, din două izvoare, că poartă și numele de Nicolae. În primul testament al lui Hariton de la Cutlumuș, tatăl lui Vladislav este *κῦρ Νικόλαος Ἀλέξανδρος*¹⁴⁸, în timp ce în al doilea numai *κῦρ Νικόλαος*¹⁴⁹. Piatra tombală de la Cîmpulung a domnului poartă următoarea inscripție: „În luna noiembrie 16 zile a răposat marele și singurul stăpînitorul domn Io(an) Nicola Alexandru voievod fiul

marelui Basarab voievod în anul 1364 indiction 3. Veșnica lui pomenire¹⁵⁰. Documentul epigrafic este însă suspect din mai multe puncte de vedere. Mai întâi, numele Ioan care precede nu se mai întâlnește în nici o altă sursă; Hariton, care îi spune Ioan nu numai lui Vladislav¹⁵¹, dar până și unui boier Neagu (Neagoe)¹⁵², omite acest nume-titular pentru fiul lui Basarab. Apoi, dimensiunile și forma pietrei indică în mod limpede o reînhumare¹⁵³, fapt întărit și de invocația finală *večna e mu pamei* care se mai întâlnește și pe piatra așezată de Ștefan cel Mare deasupra mormântului lui Bogdan voievod de la Rădăuți¹⁵⁴. Scrisul, neglijent și neocupînd întreaga suprafață, mărturisește că nu defunctul a fost cel care și-a pregătit din vreme locul de veci și exclude chiar grija unui urmaș imediat. Vrejurile de semipalmete care compun chenarul decorativ sînt atît de convenționale încît nu furnizează un reper cronologic sigur. Așa cum se înfățișează, lespedea ar fi mai degrabă un rezultat al reconstruirii mănăstirii cîmpulungene de către Matei Basarab, actualizînd și deformînd în același timp inscripția originală.

Rămîne, deci, atestat de testamentele lui Hariton și perpetuat, uneori confuz, de tradiția muntenească, dublul nume al voievodului Nicolae-Alexandru. Nume creștin (Nicolae) și nume voievodal (Alexandru) s-a spus¹⁵⁵, ultimul inspirat, prin mijlocirea lui Ivan Alexandru al Târnovei, de cel al lui Alexandru cel Mare¹⁵⁶. Analogiile invocate¹⁵⁷ atît în lumea balcanică contemporană (nume de botez și cognomen slav în Serbia¹⁵⁸), cît și în istoria românească (Petrea stolnicul — Alexandru Lăpușeanu¹⁵⁹, Lupu Coci — Vasilie¹⁶⁰, Mihnea al III-lea — Mihail¹⁶¹), nu sînt pertinente în acest caz. Căci Alexandru nu este numele voievodal al urmașului lui Basarab, ci numele primit de acesta la botez — el îl poartă încă din 1344—1345, prin urmare înainte de a deveni domn „singur stăpînitor“, și astfel îl cunoaște toate izvoarele latine pînă în ziua morții sale: *hic obiit Alexander vajvoda Transalpinus*¹⁶² stă scris în dreptul zilei de 16 noiembrie pe f. 5 a *Psaltirii* Szekényi ms. 366. În mai 1359, privit din Bizanț, era tot numai Alexandru. După această dată, deci, voievodul a purtat un dublu nume și tot *post* 1360 se ridică biserica cu hramul Sf. Nicolae; tulburătoare coincidență. Atît suveranul cît și ctitoria cea mai importantă a statului se pun sub ocrotirea arhiepiscopului Mirelor Lichiei. Acest al doilea nume, conform unei mărturii indirecte, a avut un rost spiritual. Pentru Hariton care se referă la el ca la „cel ajuns de fericită pomenire“¹⁶³, părintele lui Vladislav este, mai întâi, domnul Nicolae-Alexandru, apoi, simplu, Nicolae, accentul căzînd pe primul nume. Deci numele sub care sufletul principelui se va prezenta la Judecată, pentru un ortodox, este cel de Nicolae, Vladislav fiind dator să continue opera athonită a acestuia „pentru iertarea tatălui său răposat“¹⁶⁴. Dincolo de retorica frazei, se poate reține că pentru egumenul de la Cutlumuș numele primului sprijinitor român al Sf. Munte este Nicolae, adăugarea lui Alexandru fiind un simplu mijloc de identificare. Catolicul Alexandru este, pentru un exponent al Bisericii Răsăritului, „răposatul Nicolae“; ori singura posibilitate de schimbare a numelui, în afara celei, excluse aici, a intrării în monahism, este botezul.

Încă din secolul al XIII-lea, latinii nu recunoșteau validitatea botezului după formula bizantină¹⁶⁵. Se raportează, în consecință, de către Bartolomeu din Alverna că franciscanii ar fi rebotezat 400.000 de schismatici în banatul Bulgariei cucerit de Ludovic angevinul în 1365.¹⁶⁶ Pe de altă parte, încă la Conciliul IV Lateran se constată că răsăritenii procedau

la rebotezarea celor botezați după ritul apusean¹⁶⁷, pentru ca Inocențiu al VI-lea să-i impute lui Ștefan Dušan, în 1353, unele cazuri de rebotezare a catolicilor din statele sale¹⁶⁸. De altfel, *Zakonik*u aceluiși țar spune despre latinii din Serbia: „să se întoarcă înapoi la creștinism”¹⁶⁹. Însăși autoritatea cea mai înaltă a ortodoxiei, patriarhul Callist, scria Bisericii bulgare că botezul prin aspersiune practicat de occidentali nu este valabil¹⁷⁰.

Se cunoaște cazul prințului Boleslas din ramura mazoviană a Piastilor care, intrat prin femei în familia cnezilor din Halici, moștenește tronul acestora dar, pentru a fi acceptat de boierimea rusă, trebuie să se reboteze, luind numele de Gheorghe¹⁷¹. Și acest suveran, mort în 1340, va fi cunoscut de posteritate sub un dublu nume: Boleslav-Iurii. Este deci plauzibil, în lumina acestei analogii, ca Alexandru, la sfârșitul domniei, să se fi supus rebotezării, primind numele de Nicolae. În acest caz el este sigur născut catolic, căci, dacă ar fi trecut la ritul roman înainte de 1344 — fiind inițial botezat ortodox ca Nicolae, patriarhul s-ar fi adresat în 1359 „domnului Nicolae”. La 8 aprilie 1370¹⁷², Urban al V-lea îi impută lui Vladislav schisma sa *a tuis antiquis predecessores derivato**, ceea ce înseamnă — ținând cont și de informațiile tendențioase pe care papa le putea primi, în 1369, din Ungaria — că la Avignon se cunoștea cotitura lui Alexandru și că, probabil, Basarab ținuse și el cîndva de Biserica Răsăritului¹⁷³ și că făcuse, înainte de 1327, cînd îl aflăm ca pe un înfocat agent pontifical, o mărturisire de credință romană¹⁷⁴, căci catolicii par mai puțin grăbiți decît grecii, cel puțin în cazul principilor, să pună în practică rebotezarea. Măcar una dintre surorile lui Alexandru fusese catolică; la 9 ianuarie 1370¹⁷⁵, Clara este felicitată pentru a o fi smuls pe fiica ei Ana, țarina Vidinului, din schisma în care zăbovise mai multă vreme (*a scismate ac erroribus hereticalibus in quibus diutius fuerat retraxisli*), întoarcerea soției lui Stracimir petrecîndu-se, pesemne, în timpul captivității maghiare. Confesiunea latină inițială a fiicelor Clarei ar explica și numele identic, Ana, pe care ele îl poartă ca suverane ale Bulgariei vestice și Serbiei — nume de adopțiune ortodoxă, după modelul bizantin, al unor principese catolice. De ce tac atunci izvoarele, atît cele pontificale, cît și cele patriarhale? Perceperea diferenței confesionale a fost lentă și lipsită de radicalism. Dezvăluite treptat, deosebiri nu depășesc, în primele momente, sfera disputelor teologice¹⁷⁶. În veacul al XIV-lea, răscolit de atitudinea lui Ioan al V-lea Paleologul, problema esențială pare să fie cea a autorității¹⁷⁷. Din cele zece erori imputate de Bartolomeu din Alvera schismaticilor, șapte privesc chestiuni de ritual și ecclesiologie și numai trei au implicații dogmatice¹⁷⁸. Argumentația care se desfășoară în jurul convertirii unui dinast are ca obiect principal raporturile de dependență și preeminență canonică. În acest sens se adresează Callist lui Alexandru, cerîndu-i în scris angajamentul solemn de a rămîne pururi sub ascultarea Marii Biserici¹⁷⁹. Și tot în termeni de ecclesiologie îl îndeamnă Urban al V-lea pe Vladislav să se întoarcă, oare rătăcită, în sinul Bisericii Romane¹⁸⁰. Accentul cade, măcar în acest caz, pe aspectul jurisdicțional și nu pe cel dogmatic, ritul principelui garantînd autoritatea uneia dintre cele două ierarhii. Din această perspectivă, rebotezarea lui Alexandru a avut o semnificație și un ecou internațional sensibil inferior subordonării, acceptate în 1359, față de Scaunul Noii Rome. Există totuși un document care relatează despre opțiunea confesională a lui Alexandru: *Deisis*-ul de la CdA.

* „decurgînd din cea a predecessorilor tăi”.

Portretul votiv este solidar, ca funcționalitate, ansamblului iconografic; primează nu caracterul unic și individualitatea celui reprezentat, ci poziția sa față de divinitate, pictorul înfățișând nu atât un personaj real cât ideea căreia acesta îi corespunde¹⁸¹. Specificul tabloului votiv din pronaosul CdA este dat de raportul dimensional dintre figurile sfinte și donator, foarte defavorabil celui din urmă, caracteristică distingând scena de imaginile similare din Serbia — și chiar din Bizanț — unde ctitorii sînt de mărime naturală și deplin asimilați scării personajelor sacre¹⁸², căci întemeietorii, în calitatea lor de suverani creștini, devin ei înșiși mediatori pentru comunitate¹⁸³. Această relație neobișnuită între ctitor și Mintuitorul său este, poate, consemnarea unui sentiment de tipul celui încercat, în Sfînta Sofia, de trimișii cnezului Vladimir, un fel de *Einfühlung*, o absorbire a individului laic în splendoarea imaginilor Împărăției. Căci, pentru bizantini, raiul e analog curții imperiale: Hristos este înconjurat de sfinți precum basileul de arhonții săi¹⁸⁴. Astfel lămurit, sensul unui *δέσις* este ascensional, donatorul se prezintă cu o *petitio* în fața funcționarilor celești¹⁸⁵. Conform spiritualității răsăritene, Theotokos și Prodromul sînt mărturisitorii prin excelență și cei mai avizați cunoscători ai divinității lui Iisus încă din timpul vieții pămîntești a acestuia¹⁸⁶, un *Deisis* fiind, principial, mai puțin imaginea unei intercesiuni, cât o meditație asupra rolului celor doi în iconomia divină. La CdA atrage atenția un detaliu: cei doi tovarăși cerești ai Mintuitorului sînt așezați în spatele tronului acestuia și nu în același plan cu el sau în spațiul dintre acesta și donator, așa cum se obișnuiește atunci cînd iconograful dorește să facă sensibilă în primul rînd ideea intermedierei. Înlocuirea Botezătorului prin ierarhul Nicolae face și mai difuz sensul mediator al scenei. Gesturile personajelor, aceleași la Maica Domnului, sf. Nicolae și ctitor au un caracter ambiguu, de suplicație dar și de adorație¹⁸⁷. Donatorul refuză să-și asume vreo identitate, paradoxal nici pe cea de întemeietor, căci macheta lipsește; el se înfățișează lui Hristos cu sumare date de recunoaștere (coroana). Inscripția este absentă: orice rostire a vreunui titlu, chiar și a numelui, amuțește în fața Împăratului slavei. Toate acestea arată că imaginea de la CdA este un fals *δέσις*. Semnificația ei o recomandă, mai degrabă, ca pe o *λατρεία*, ca pe o mărturisire simplă și directă, în sensul *Triodului*, la prochin glas 7 din Vinerea Sfîntă: „Doamne, Tu ești avocatul meu, milostivirea ta mă ajută“. Ctitorul nu este deci un petiționar care-și etalează meritele ci un mărturisitor în fața acelor membri ai ierarhiei cerești (Maica Domnului și sf. Nicolae) susceptibili de a depune în favoarea autenticității profesiei sale de credință. Cum garant al acestei confesiuni voievodale este arhiepiscopul Mirelor Lichiei, personajul laic nu poate fi decît Nicolae-Alexandru într-o imagine-tip a convertirii sale.

În pronaosul de la CdA, principele nu este un *dominus*, un intercesor între ierarhia cerească și cea terestră, ci un membru al comunității surprins în momentul exprimării convingerilor sale. Simptomatic, tema este amplasată nu în naos, ci în spațiul intermediar al pronaosului — care este și locul în care se săvîrșește taina botezului. Nicolae-Alexandru este aici doar un conducător al semenilor săi robi (*ἄρχοντα συνδούλων*) după cuvintele lui Ioan Mavropus¹⁸⁸ și nu un episcop „din afară“ sau un „Hristos al Domnului“, după expresia — profund impregnată de ideologia imperială bizantină — a lui Dimitrie Chomatianos¹⁸⁹. Cred, de aceea — și coroana cu *flori de crin* a vasalității angevine confirmă această părere — că nu

Nicolae-Alexandru ci Vladislav a fost primul voievod muntean care și-a arogat un *titulus fictus* (din perspectivă maghiară), cel de domn suveran¹⁹⁰ și s-a instalat fără să primească *insignia* puterii de la Ludovic. În acest portret votiv, Nicolae-Alexandru rămâne un *voievod* în sensul primar al termenului¹⁹¹ și nu un *dominus*¹⁹², titlurile de *authentis* și *mare voievod* pe care i le acordă Callist¹⁹³ izvorind mai mult din necesitățile de ordonare ierarhică și taxinomie geopolitică ale cancelariei patriarhale. Că Nicolae-Alexandru nu a adoptat această titulatură o dovedește piatra de mormînt — aflată la CdA și deci posterioară anului 1359 — a lui Voislav, fiul *Velikago Aleksandra voevoda*¹⁹⁴, formulă identică cu cea a grafitului care amintește moartea lui Basarab¹⁹⁵ și care consemnează, după toate aparențele, titlul uzual al suveranilor Țării Românești în această epocă.

Interpretarea *Deisis*-ului ca mărturisire de credință ortodoxă implică, în mod necesar, faptul contemporaneității autorului confesiunii cu executarea expresiei figurative a acesteia; în plus, un urmaș ar fi identificat personajul printr-o inscripție oricît de sumară. Prezența unui portret într-un *Deisis*, cu atît mai mult într-unul fals, presupune o relație *personală* între donator și ierarhia cerească¹⁹⁶. Numai într-o situație de excepție, cum este cea din pronaosul Chorei, ctitorul era defunct în momentul includerii sale în scenă: sebastocratorul Isaak Comnenul, comanditarul reprezentării inițiale, își mutase încă din timpul vieții locul de veci la Kosmosotiria, precizînd că portretul său nu trebuia dublat în noul așezămînt; dar meșterii lui Metochites nu aveau cunoștința de noul amplasament al mormîntului și au refăcut portretul nu în capela de sud sepulcrală, ci în cadrul *Deisis*-ului¹⁹⁷. Ori tocmai analogia, nepertinentă, cu Chora, a creat impresia caracterului funerar al imaginii de la CdA¹⁹⁸. Circumstanțele istorice speciale de la Kahrje Djami nu s-au mai reprodus aidoma nicăieri. De altfel, la Sf. Sofia din Ohrida, tot în pronaos, arhiepiscopul Nicolae își asociază, spre 1350, patronul unui *Deisis* fără sens funerar¹⁹⁹. Nu poate fi vorba, deci, despre „reprezentarea sufletului” voievodului Nicolae-Alexandru²⁰⁰. A mai fost însă invocat argumentul încadrării *Deisis*-ului de fragmente ale *Judecății*²⁰¹. Dar în secolul al XIV-lea orice portret pare să aibă un sens eschatologic: însăși introducerea, în registrele rezervate sfinților, a unui personaj laic traduce o aspirație la condiția acestora, o speranță implicită în Înviere²⁰². Pe de altă parte, toate efigiile din această perioadă sînt pregătite încă din timpul vieții: caracterul lor funerar este dat nu de momentul execuției, ci de mesaj. Aspectul unor astfel de portrete este însă divers: donatorii își pictează chipul în nișe *adăpostind morminte* și prevăzute cu ample inscripții: Mihail Assen și Irina la Sf. Taxiarchi din Castoria; Ostoja Rajaković la Peribleptos-Ohrida, în fața Maicii Domnului cu Pruncul; Theotokos, sfinții Simeon și Sava ocrotindu-l pe Uglieša la Hilandar; patru personaje princiare din familiile Assen și Paleolog binecuvîntate de Hristos în paraclisul Chorei; la Studenica sau Mileševo, Ștefan Nemanja și respectiv, Vladislav, oferă modelul Mintuitorului, recomandați fiind de Maica Domnului²⁰³; la Dečani, deasupra mormîntului său, Ștefan prezintă un text care se referă la nădejdea lui în Judecată²⁰⁴; în sfîrșit, la Sf. Eufemia, pe arcosoliul tombal, patroana prezintă un donator lui Hristos tronînd²⁰⁵. Uneori — ca la Affendiko-Mistra, în galeria de sud sau în capela de la Fetihe Djami²⁰⁶ — întreg programul degajă un mesaj funerar centrat de cîte un *Deisis* care domină portretele defuncților. Toate aceste exemple, mereu însoțind mormintele donatorilor,

nu au nimic comun cu situația de la CdA, mai ales dacă se adaugă faptul că tema s-a îmbogățit cu o semnificație eschatologică într-o epocă relativ tirzie²⁰⁷. Gestul de adorație al lui Nicolae-Alexandru este identic cu cel al egumenului Pavel de la Sf. Apostoli din Salonic — s-a spus pe bună dreptate²⁰⁸ — dar acolo, ca și aici, ctitorul este în viață în momentul executării compoziției²⁰⁹. În pronacsul de la CdA, *Deisis*-ul nu este însoțit numai de scene ale *Judecății*, dar și de *Sinoade* — ilustrări ale mărturisirii credinței ortodoxe — precum și de o imagine a opțiunii — *Logodna Fecioarei*. În plus, reprezentarea votivă este așezată față în față cu o temă menită, poate, să-i lămurească mesajul — *Intrarea Maicii Domnului în Biserică*.

Care este momentul exact al opțiunii personale a voievodului Alexandru nu se mai poate, acum, preciza. Cîteva documente — inclusiv cele non-verbale — risipite pe parcursul a peste zece ani nu sînt suficiente pentru a inseria un proces care nu a fost numai de natură confesional-politică dar și unul de conștiință. Poate fi însă surprinsă incidența cronologică a acestei alegeri.

În urma victoriei lui Andrei Lackfi asupra tătarilor, la o dată cuprinsă între 1345 și 1351, Vicina intră din nou sub administrația genoveză²¹⁰. În același context de substituire a influenței mongole la Dunărea de Jos, la 12 februarie 1353²¹¹, Inocențiu al VI-lea reînvie episcopia Milcoviei, numindu-l ca ierarh pe dominicanul Bernard. Activarea diocezei transcarpatice, cerută de Ludovic înainte de martie 1347²¹², exprimă tendința regatului apostolic de a-și constitui o zonă de stăpînire directă în estul Munteniei și sudul Moldovei prin umplerea vidului politic creat de retragerea Hoardei²¹³. Pe 25 iunie 1358²¹⁴, Angevinul emite în favoarea brașovenilor un privilegiu comercial prin care le asigură liberul acces la Dunăre printr-un culoar cuprins între Ialomița și Siret, indiciu că regele își asigurase, între timp, o suveranitate efectivă asupra acestui teritoriu²¹⁵. „Drumul Brăilei“ era deci menit să conecteze, și din punct de vedere economic, Transilvania cu genovezii din așezările pontice, identificați cu *marcalores domini Demetrii principis Tartarorum*²¹⁶, amintiți de un document din 1368²¹⁷. Pentru realizarea acestui program, regele își asigură frontul sudic: la 18 februarie 1355²¹⁸, Alexandru al Țării Românești este *wayuoda noster Trasalpinus*. În aceeași perioadă are loc căsătoria fiicei voievodului, Elisabeta — purtătoare a numelui reginei mame — cu piastul Ladislau de Oppeln²¹⁹, care trăia la curtea ungară.

Tripla legătură — confesională, de familie și de vasalitate politică — dintre statul angevin și principatul sud-carpatic este menită să se destrame curînd. La 29 august 1359²²⁰, Ludovic răsplătește niște români fugiți de la Alexandru — acum numai *wayuoda Transalpinus*, semn că disidența era notorie în momentul redactării actului²²¹ — încă din vremea cînd acesta nu mai voia să-l recunoască pe rege ca „domn firesc“. Românii autoexilați se remarcaseră în slujba coroanei în fața Zarei, desigur în timpul celui de al doilea asediu din 1357²²². Așa cum reiese în mod semnificativ dintr-un document ulterior, acești boieri par să fie catolici²²³, ceea ce explică refugiul lor în momentul „cotiturii“ voievodului și chemării lui Iachint. Între 1355 și 1357 trebuie deci plasată desprinderea lui Alexandru din sistemul maghiar și apropierea lui de ierarhul unei Vicine administrată de Republica ligure și supusă, dinspre culoarul Brăilei și episcopia Milcoviei, unei presiuni politice și confesionale maghiare. Convergența

intereselor celor doi, domnul și mitropolitul, pare să fi fost favorizată de o probabilă stăpânire a voievozilor români din interior — dacă nu chiar a lui Basarab însuși — asupra Vicinei și hinterland-ului ei în deceniul al patrulea al secolului²²⁴. Mitropolia danubiană, odinioară prosperă, căzuse după 1337/38 într-o stare de avansată ruină, creștinii risipindu-se sub impactul turanic²²⁵; ea nu mai oferea acum lui Iachint nici venitul suficient și nici libertatea de mișcare necesară pastorației sale. Dominația angevină, exercitată direct sau prin intermediul genovezilor, nu era — așa cum se va vedea mai târziu în banatul Bulgariei — deloc confortabilă pentru clerul și populația ortodoxă. Primind oferta lui Alexandru, Iachint nu făcea decît să se înscrie în seria, largă pentru cel de al XIV-lea veac, a ierarhilor plecați, din eparhiile care nu le mai asigurau nici mijloacele de trai și uneori nici siguranța vieții, spre Capitală sau spre centre de autoritate ortodoxă stabilă. Inițiativa a pornit însă de la voievodul Țării Românești care, probabil spre 1357, l-a chemat la sine (προσκεκαλέσατο)²²⁶ pe mitropolitul Vicinei, dîndu-i acestuia, în ochii patriarhiei — refractară la astfel de dezertări —, un motiv legitim de a-și părăsi dioceza.

În 1360, Inocențiu al VI-lea îi serie Clarei²²⁷, încercînd să nu piardă orice contact cu principatul care scăpase de sub controlul Bisericii Romane. În luna iulie a aceluiași an, fiica lui Alexandru, Ana / Ancha, se căsătorește cu țarul Ștefan Uroș²²⁸, inamicul ireductibil al lui Ludovic, sora ei Ana fiind, înainte de această dată, soția lui Ivan Stracimir al Vidinului²²⁹. Intrarea familiei domnitoare muntene în contextul răsăritean este deci, între <1357> și 1360, săvîrșită fără ca voievodul să fi luat vreo hotărîre în privința propriei sale confesiuni, căci atît actele patriarhale din mai, cît și documentul regal din august 1359 ar fi înregistrat — cu simpatie sau, dimpotrivă, cu indignare — această decizie. În momentul sfîntirii CdA și al înmormîntării fiului său Voislav, domnul este încă numai „marele Alexandru“. În epoca stabilirii legăturilor cu Cutlumusul, Hariton — egumen înainte de noiembrie 1362²³⁰ — îl cunoaște însă sub dublul său nume. Deși întîlnirea celor doi este incertă²³¹, viitorul mitropolit al Ungrovlahiei lasă să se întrevadă, în mod indirect, că era la curent cu evoluția lui Alexandru: în proiectul de hrisov pe care i-l înaintează lui Vladislav I, acestuia i se cere un jîurămînt pe Evanghelie, Cruce, „marele Nicolae“ și Mintuitorul Hristos²³². Poziția, fără analogie, a sfîntului ierarh în taxinomia acestei *poena spiritualis* consemnează venerația specială de care se bucura arhiepiscopul Mirelor în sinul dinastiei transalpine tocmai ca urmare a mărturisirii ortodoxe a lui Nicolae-Alexandru. În același timp, profesiunea de credință a tatălui său devine garanția necesară a angajamentelor ctitoricești pe care Vladislav și le ia față de Cutlumus. Dată fiind lipsa mențiunilor documentare explicite ale acestei rebotezări care ar fi impresionat cu siguranță pe contemporani dacă ar fi avut loc în plină domnie, se poate presupune că Alexandru și-a schimbat numele în ultimul an de viață, oarecum *in articulo mortis*, după exemplul botezului lui Constantin cel Mare²³³.

Perioadei de sfîrșit a domniei lui Nicolae-Alexandru, oricum după 1357/59, îi aparține și restructurarea bisericii domnești di Cîmpulung. Vechiul lăcaș de aici — atît cît se poate judeca după releveul nesigur de care dispunem — adoptase un plan de basilică romanică trinavată, cu pseudo-tribune peste navele laterale²³⁴ și data, după toate aparențele, din a doua jumătate a veacului al XIII-lea, fiind destinat comunității săsești locale²³⁵. Într-o etapă

ulterioară, biserica a intrat în stăpînirea domniei — de confesiune catolică —, servind probabil ca paraclis pentru principele instalat în cel mai prosper oraș al Valahiei²³⁶. După integrarea țării sale în legitimitatea răsăriteană, Ale andru modifică sectorul estic, îmbrățișînd navele cu un unic altar poligonal și izolează cele trei travei dinspre apus, transformîndu-le într-o încăpere unică, jucînd rolul unui pronaos²³⁷. După această operațiune, monumentul poate fi încredințat, cu întreg prestigiul reședinței care-l însoțea, cultului ortodox.

Pentru motive care rămîn nedesluite, Nicolae-Alexandru nu-și află locul de veci în ctitoria sa de la Argeș. Nu putem ști care împrejurări au purtat responsabilitatea înmormîntării sale în biserica domnească din Cîmpulung, dar prestigiul părintelui său²³⁸ a contat, poate, destul de puțin căci nu este încă dovedită înhumarea lui Basarab la Cîmpulung, cum nu este demonstrat nici faptul că Alexandru a domnit, ca asceiat, în orașul săsesc²³⁹. Oricum, această translație, hotărîtă de principe sau de urmașul său, evidențiază o analogie semnificativă. Dacă CdA este un hapax, așezămîntul muscelean este o metabolă: transformării religioase a voievodului îi corespunde metamorfoza edificiului. Biserica cîmpulungeană traduce în termeni de arhitectură ceea ce suveranul experimentase în planul confesional. Și de această dată ritul este locul în care seria manifestărilor artistice o intersectează pe cea a fenomenelor sociale.

Iachint își va fi îndeplinit misiunea încredințată de Callist, aceea de a „îndrepta duhovnicește“ pe voievodul Țării Românești și pe copiii săi²⁴⁰. Vladislav I este, dintru început, un principe ortodox. Tabloul votiv din naos, în măsura — discutabilă — în care redă originalul²⁴¹, trădează o concepție nouă despre autoritatea suverană ilustrată chiar de migrarea scenei în încăperea centrală, mai aproape de altarul în care divinitatea este prezentă în mod tainic. Hristos, izolat în arcul cerului, tălmăcește figurativ, ca și în Serbia²⁴², formula diplomatică ἐν Χριστῷ τῷ Θεῷ²⁴³. Personajele princiare, instalate cu un deplin firesc la scara sfinților militari, atunci cînd sînt comparate cu rezerva care însoțise introducerea lui Nicolae-Alexandru în registrul pictat, evidențiază decalajul dintre două generații. Statutul ontologic al donatorilor se precizează: ei sînt altceva decît comunitatea credincioșilor, aparțin unui regn intermediar între pămînt și cer, autoritatea lor suverană le asigură, prin însăși natura ei, o relație nemijlocită cu ierarhia inteligibilă. Scena imobilizează, de fapt, o „apariție“ a perechii domnești întru totul paralelă ritualului aulic bizantin, prezentării publice a familiei imperiale în cadrul ceremoniei προκύπτεις²⁴⁴.

Cărui moment, pe axa cronologică, îi poate corespunde această „parusie“ voievodală? La 5 ianuarie 1365²⁴⁵, la mai puțin de două luni după preluarea succesiunii părintești, Vladislav este acuzat de regele apostolic de a-și fi însușit un *titulus fictus* și de a nu fi așteptat investirea angevină cu *insignia* puterii. Dar, la 10 octombrie 1366²⁴⁶, din Orșova, Ludovic este în măsură să vorbească despre *vaivode nostri transalpini*, semn că între coroana sf. Ștefan și Țara Românească se restabiliseră, între timp, raporturile de vasalitate. Începînd cu luna mai a anului 1367²⁴⁷, Ladislau de Oppeln, cumnatul lui Vladislav, îl înlocuiește pe Nicolae Kont ca palatin al Ungariei, fapt care va favoriza apropierea dintre rege și voievodul său de dincolo de munți. Astfel, la 20 ianuarie 1368²⁴⁸, acesta din urmă apare investit *regis maiestatis gracia* ca ban al Severinului, probabil în schimbul recunoașterii intereselor speciale

ale Angevinului pe *via Braylan*. În vara aceluiași an, pe 17 iulie²⁴⁹, regele este încă îndreptat că Vladislav își va îndeplini îndatoririle sale prin aprovizionarea Vidinului, unde situația lui Benedict Himfy devenise critică. Dar, insurecția din flancul banatului Bulgariei era un fapt împlinit la 14 septembrie²⁵⁰ când campania regală împotriva lui Vlaicu era în plină desfășurare. Oastea transilvăneană, după unele succese, este înfrântă la cetatea Dimboviței, iar domnul Țării Românești trece el însuși Dunărea și, întâmpinat cu entuziasm de populația „schismatică” răsculată, pătrunde în Vidin, lichidând stăpânirea angevină și restaurând drepturile cumnatului său Ivan Stracimir²⁵¹.

Metamorfoza, aparent subită, a lui Vladislav se datorează, pesemne, cedării în fața unei continue presiuni ortodoxe. Agenții politicii răsăritene au fost nu numai Iachint — care în 1370²⁵² considera ca un fapt demn de laudă că l-a îndemnat odată (ποτέ) pe voievod la împăcarea și prietenia cu Marea Biserică —, dar și Daniil, mitropolitul Vidinului — refugiat la nordul fluviului și împlinind aici, la cererea expresă a domnului, funcții arhieresti²⁵³ — ori marele dikaiophylax Daniil Critopoulos — care se afla de mai multă vreme în Valahia²⁵⁴ cu o misiune patriarhală, legată de reconcilierea româno-ungară din 1365/66, menită să îngrijoreze cercurile constantinopolitane. Tocmai înscrierea principelui în frontul cruciadei latine, încurajată de vizita unionistului Ioan al V-lea la Buda și Vidin, chiar în 1365/66²⁵⁵, l-a determinat pe Filothei Kokkinos să-l trimită, probabil în 1366, pe Daniil în Țara Românească pentru a-l sustrage pe Vladislav din urzeala pe care regatul apostolic, de conivență cu Avignonul, o țesea în sud-estul european.

Inscripția portretului votiv din naosul CdA se referă la efemera stăpânire a lui Vladislav asupra Vidinului din primăvara și vara anului 1369. Ea este însă adăugată peste motivul decorativ de pe bandeau-ul superior²⁵⁶, ceea ce indică un decalaj între realizarea portretelor și aplicarea textului. Mai mult, imaginea nu este de tip triumfal, cum sînt cele care celebrează, în Serbia și chiar în Bizanț²⁵⁷, investirea sau victoria militară a dinastiilor. Deci nici din acest punct de vedere scena nu corespunde termenilor inscripției. La rîndul lor, anii 1366–1368, cei ai vasalității, nu par favorabili realizării unei efigii a suveranității. Rămîne momentul 1365, cel în care Vladislav, continuînd rebeliunea părintelui său, își însușea, spre scandalul lui Ludovic, titlul de domn autocrat și era în măsură să comande zugravilor emblema concepției sale noi despre *regnum*.

Istoriografia a atribuit bisericii de la Argeș și un al treilea portret votiv, acum acesal, aflat pe fața răsăriteană a stîlpului de nord-est. Identificat la început cu Radu I²⁵⁸, personajul în costum „cavaleresc” ar fi, după altă opinie²⁵⁹, chiar cel înmormîntat la picioarele stîlpului. Ipoteza efigiei seniorului feudal — ctitor a făcut, în general²⁶⁰, carieră, dar numai recent a căpătat o oarecare consistență argumentativă²⁶¹: absența capului nu s-ar datoră unei degradări întimplătoare, ci ar fi rezultatul unei martelări deliberate datorate epocii lui Mircea cel Bătrîn și urmărind înlăturarea legitimității figurative a unui fiu sau frate al lui Radu I, mort într-o bătălie *ante* 1375/76, după cum o arată armele depuse; pretextul pentru *damnatio memoriae* ar fi fost furnizat de confesiunea latină a domnescului războinic îngropat la poalele stîlpului. Pe lingă șubrezenia sa logică²⁶², acest scenariu mai are și un alt cusur: mormîntul de sub imagine, adică tocmai elementul responsabil de transformarea

acesteia într-un portret, este, s-a dovedit arheologic²⁶³, o ficțiune. Cît despre compoziția din registrul imediat superior „cavalerului“, înfățișându-l pe Hristos tronind, nimic nu garantează că ea a fost însoțită de figura unui defunct²⁶⁴ căci, conform inscripției „amin, amin, zic vouă“, Hristos nu apare aici în calitate de judecător, ci de învățător. Scena reprezintă, de fapt, un sfînt ostaș²⁶⁵; presupun că *Iisus pe tron* l-a indemnât pe iconograf să-și deseneze militarul într-o poziție orantă, obișnuită mai ales în cazul sfinților Theodori²⁶⁶.

Probabil tot în 1365 egumenul Hariton de la Cutlumuș reia legăturile cu Ţara Românească din moment ce pînă în 1370 el fusese la Vladislav de cel puțin trei ori²⁶⁷. Or, între septembrie 1369 — cînd este datat proiectul de hrisov supus voievodului²⁶⁸ — și prima parte a anului 1370 — cînd este redactat primul testament — între domn și athoniț izbucnește o neînțelegerie care, în noiembrie 1370, prin reintoarcerea în țară a fostului protopop Mihail-Melchisedec²⁶⁹, ia forma unei ruperi a relațiilor. Cauzele conflictului nu trebuie căutate însă într-un dezacord de natură protocolară²⁷⁰: fiul lui Nicolae-Alexandru nu ar fi fost mulțumit cu încadrarea în taxinomia dinaștilor bulgari, sirbi, ruși și iviri²⁷¹ pe care i-o ofereea Hari-ton; el și-ar fi dorit ca actul de danie să-l așeze într-o paradigmă imperială²⁷². Lucrurile sînt mai simple: la 25 noiembrie 1369²⁷³ Vladislav este *regis Hungarie gratia* voievod trans-alpin, ban de Severin și duce de Făgăraș. Simptomatic, documentul privește reinstalarea în Ţara Românească a autorității unui sufragane al episcopului Transilvaniei; suzeranitatea angevină, din nou recunoscută în schimbul Făgărașului, *nove plantacionis*²⁷⁴, înseamnă și *unitas fidei*. Mai mult, călugării din Valahia cunoscuseră între timp regimul unei mănăstiri bi-zantine și viața acesteia li se păruse mult prea severă și regularizată²⁷⁵. Și e firesc: nu rapor-tează oare Bartolomeu din Alverna, poate și cu un oarecare spirit polemic, cum călugării greci veniți în părțile Banatului ar fi fost scandalizați de starea preoției locale?²⁷⁶ Dar cum anul 1372 pare să indice o nouă tensiune între Vlaicu și Ludovic²⁷⁷, în luna august Ha-riton, care ajunsese între timp la un acord în privința Cutlumuşului, este numit, la cererea voievodului, mitropolit peste partea defunctului Iachint²⁷⁸. În acelaşi moment, al unei noi voievodului, mitropolit peste partea defunctului Iachint²⁷⁸. În acelaşi moment, al unei noi cotituri în legăturile româno-maghiare, trebuie să se fi aşezat în vestul ţării şi popa Nico-dim, întemeietorul Vodiţei, „zidită şi zugrăvită” cu munca sa şi a călugărilor veniţi împre-dim, întemeietorul Vodiţei, „zidită şi zugrăvită” cu munca sa şi a călugărilor veniţi împre-dim, una cu el²⁷⁹. Primul aşezămînt de pe valea Vodiţei a avut o înfăţişare modestă; tăvănită²⁸⁰, de plan triconic fără pilastri, biserica nu a durat, fie dintr-o defectiune de construcţie, fie din pricina unui cutremur, fiind înlocuită la sfîrşitul secolului²⁸¹ sau la începutul veacului XV-lea²⁸² de un nou lăcaş. Simultaneitatea misiunilor lui Hariton şi Nicodim, ambii încă draţi frontului antilatini animat de Patriarhia ecumenică şi la care se ralia acum, încă o dată, Ungrovlahia, este evidentă²⁸³. Originea şi trecutul lui Nicodim, cu excepţia faptului că era dislav către Vodiţa şi al doilea testament al lui Hariton, cel care a stat la baza înţelegerii cu principele: ambele mănăstiri sînt edificate prin strădaniile egumenului şi ale monahilor, dar cu o parte din cheltuieli suportate de domn²⁸⁶; Vodiţa primeşte „un tetraevanghel ferecat cu argint şi aurit, o cădelniţă de argint, vase sfinţite de argint, o pereche de odăjdii preocuşteşti de mătase, perdele de altar de cambă, cit are nevoie biserica, un epitrahil şi rucaviţe cusute cu fir de argint”²⁸⁷, în timp ce una dintre îndatoririle lui Vlaicu faţă de Cutlumuş

era să răscumpere obiectele prețioase amanetate de obște²⁸⁸. Cel mai tirziu în august 1372 se ajunsese la un consens: mănăstirea athonită rămânea chinovie pentru bizantini, dar românii erau liberi să trăiască idioritmice. O parte din odorele recuperate de voievod au putut fi, la cererea acestuia, aduse în țară pentru înzestrarea Vodiței. În același timp, Hariton nu poate fi străin de inițiativa lui Nicodim: printr-un fel de proces de *feed-back*, de autoreglare a regimului monastic la scară răsăriteană, cenobitismul slăbește la Sf. Munte sub impactul românesc, dar este simultan introdus chiar în Ungrovlahia prin *činu i prědanie* ale popii Nicodim²⁸⁹, cel care transportase cu sine la nordul Dunării, conform unui izvor sîrbesc contemporan²⁹⁰, principiile bizantine privitoare la *opštaažitja*.

Ceea ce se străduiseră să evite Basarab și Alexandru prin confesiunea lor catolică — căci, așa cum reiese dintr-un exemplu mai tirziu²⁹¹, ritualul roman al principelui așeza țara acestuia în *partibus fidelium*, scutind-o de inconvenientele propagandei — și Vladislav prin reacceptarea unui cleric regulat este, în 1373, un fapt consumat. În mai²⁹², Grigore al XI-lea proclamă interdicția vânzării oricărui echipament militar *circa Wlachos scismaticos in Maior Wlachia*, fiind precedat de rege care, la 16 martie²⁹³, oprește exportul de sare în Țara Românească. Conflictul dintre voievodul muntean și cruciada latină, coordonată de la Avignon și pusă în practică de Ludovic, era acum deschis.

Înainte de 29 aprilie 1375, data morții patriarhului Sava al IV-lea al sîrbilor²⁹⁴, Nicodim se află la Constantinopol ca interpret al lui Isaia de la Hilandar în cadrul convorbirilor de reconciliere între tronul Noii Rome și Biserica sîrbă²⁹⁵. Înaintea acestui moment, Vodița este abandonată²⁹⁶ odată cu ocuparea Severinului de către palatinul Nicolae de Gara și instalarea unui ban unguresc²⁹⁷. În strîns contact cu Isaia Hilendarski — al cărui rol în amorsoarea seriei triconcului de tip athonit pe Valea Moravei a fost hotărîtor tocmai după 1375, anul reintrării în canonicitate a vestului Balcanilor și al reformei liturgice sîrbești²⁹⁸ — Nicodim va fi participat, asemeni stareșului aghiorit, la îndrumarea activității artistice din noua sa patrie. Mai mult, la o astfel de acțiune inspirată de Isaia se referă autorul *Vieții* bătrînului de la Hilandar atunci cînd afirmă că Nicodim a întemeiat în Valahia „două mari și cinstite mănăstiri, cu mare trudă și multă grijă și cu sfatul și ajutorul preasfințitului părintelui nostru Isaia“²⁹⁹. Biograful aglutinează aici două secvențe distincte. Căci dacă mănăstirile laudate de el sînt Vodița și Tismana³⁰⁰, prima dintre ele este departe de a fi „mare“: ea n-a avut vreodată nici măcar un zid de incintă³⁰¹. Putem bănuși însă că Tismana — cu totul transformată în veacul al XVI-lea — semăna mai puțin cu Vodița I³⁰² cît cu *opus-ul* lui Isaia de la Ravanica³⁰³. Cronologia se dovedește aici exemplară: Ravanica este construită în 1375–1377³⁰⁴, în timp ce Tismana este sfințită la leatul 6886 (1377/1378)³⁰⁵. Cneazul Lazar și voievodul Radu au sprijinit, cu mijloacele și autoritatea lor, ridicarea celor două lăcașuri³⁰⁶. Același fenomen se repetă atît în Serbia cît și în Țara Românească: domnia răspunde inițiativei unor conducători spirituali cu scopul de a face din monahism un aliat decisiv în construcția de stat. Curînd, feudalitatea intră și ea în asociație: mănăstirea Cotmeana, considerată mult timp ca prima ctitorie domnească³⁰⁷, este, de fapt, o fundație boierească. Zestrea funciară a acestui așezămînt, desfășurată de Mircea cel Bătrîn la 20 mai 1388³⁰⁸, cuprinde, cu o singură excepție, danii boierești; miluiitorii sînt jupan Badu cu voia lui

Radu, Duce și Vladul cu voia lui Dan și Dan însuși. Deci nici o liberalitate de la Radu, iar de la Dan numai o moară; în plus, clopotul bisericii este făcut, în 1385, de un jupan Dramise dinspre țaratul târnovean și familiare feudalității nord-dunărene — plan dreptunghiuvnit tipic pentru edificiile monastice³¹¹ și imigrat la noi pe filiera Athos — Ravanica — Tismana.

Reacția latină s-a organizat rapid; decizii și epistole pontificale succesive tind să transforme principatul transalpin într-o autentică *Terra Peregrinantium*. În iunie 1373³¹² li se îngăduie minorităților din Bosnia să-și deschidă biserici *circa Wlachos scismaticos*, privilegiu întărit de Urban al VI-lea pentru orașele țării *Basarat*³¹³. La 1 aprilie 1381³¹⁴ se instituie inchizitori în ambele Valahii, pentru ca, la 26 martie 1390³¹⁵, maestrul dominican Raymond de Capua să formeze un vicariat general *in contratis Russiae, Valachiae Maioris et Minoris*. La rîndul lor, cele două scaune episcopale, cel de la Argeș înființat la 9 mai 1381 și cel instalat în Severin la o dată probabil anterioară³¹⁶, aparțin prin titularii lor ordinelor misionare. Recrudescența propagandei este, desigur, consecința radicalizării ortodoxe a Ungrovalahiei dar, într-o oarecare măsură, și rezultatul entuziasmului stîrnit, mai ales printre predicatori, de succesele obținute în lumea bizantină.

Acestei efervescente catolice îi corespunde, în ansamblul răsăritean, o reafirmare a structurilor monastice care, prin seria monumentală Vodița—Tismana—Cotmeana — dar mai ales Cozia, selectează și impun fenomenele de tendință care vor caracteriza întreg evul mediu românesc. Este din nou manifestă stricta contemporaneitate dintre realizarea C și canonizarea, la 1390/91, a cneazului Lazăr, însoțită de translarea moaștelor sale de la Kossovo la Ravanica³¹⁷, adică tocmai în lăcașul care comunică stilistic cu C în modul cel mai direct. Ravanica și Cozia sînt, fiecare în circumstanțe specifice, agenți de convergență a monahismului și domniei luptătoare pentru ortodoxie: pe Valea Moravei, Isaia Hilendarski și Lazar Hrebeljanović, pe cea a Oltului popa Nicodim și Mircea cel Bătrîn. Că Nicodim și-a unit din nou eforturile cu cele ale voievodului țării și în privința Coziei o dovedește documentul din 4 septembrie 1389³¹⁸ — urmînd probabil îndeaproape terminarea lucrărilor de construcție — în care ctitorul Vodiței este primul martor al liberalităților princiare.

Un detaliu pare să plaseze Cozia pe alt nivel funcțional decît cel al așezămintelor care au precedat-o. „Locul numit Călimănești pe Olt“³¹⁹ se afla chiar pe marginea drumului comercial care lega Țara Românească de Sibiu, nefiind deci potrivit pentru „viață pustnicească“ și singurătate și excluzînd hesychia atît de rîvnită de călugării veacului. Cozia nu a fost menită, prin urmare, să devină o sihăstrie asemeni Vodiței sau Tismanei; ea este însă o luare în posesie a hotarului țării atît în numele ortodoxiei, cît și în cel al voievodului care-și pregătește aici necropola. Un ciclu istoric se încheie: ctitoria coziană este semnul unei diferențe: principatul transalpin se delimitează de Ungaria. Nu va mai fi posibilă, de acum înainte, repetarea regulată, de o parte și de alta a munților, a acelorași structuri stabilind, între ansambluri diferite, raporturi de ordine analoage. În fața Occidentului, principele își instalează aici efigia, iar ritul răsăritean factorul său de stabilitate: monahismul. Simptomatic, la 28

ianuarie 1415³²⁰, călugărilor li se vor încredința veniturile vămii de la Genune, așezată „între munți“³²¹; dacă domnia inițiază și proclamă diferența, marele beneficiar al acesteia va fi ortodoxia. Disputa confesională este acum, în straturile profunde, cele afectând perioadele lungi, rezolvată.

Se admite pentru secolul al XIV-lea dificultatea — dacă nu imposibilitatea — de a circumscrie o artă monastică propriu-zisă în sensul unor determinări iconografice și stilistice particulare ale bisericilor mănăstirești³²². A devenit un loc comun că isihasmul — ca atitudine-tip a călugărului răsăritean din această epocă — nu s-a interesat de artă sub aspectele ei formale³²³ și deci nu a ambiționat implementarea unui nou stil³²⁴. S-a întâmplat mai degrabă ca dezinteresul pentru pictură al isihasmului triumfător în Biserică să ducă la dispariția progresivă a aspirațiilor spre vreo înnoire oarecare a stilului³²⁵. Sub influența noii gândiri teologice este însă plauzibil să se fi acordat preferință unor anumite tipuri de redactări iconografice, în timp ce altele — *Imnul Acatist* sau *Stihirea de Crăciun* — își fac abia acum apariția³²⁶, dar e forțată afirmația potrivit căreia însăși arta imperială ar fi fost subordonată în această vreme metodelor iconografiei monastice³²⁷. Căci, dacă nu știm aproape nimic despre pictura capitalei la sfârșitul veacului, în schimb, în Serbia post-nemanidă înfloresc o artă curtenească exaltând valorile estetice proprii ale mediului care a generat-o³²⁸. Nu este însă mai puțin adevărat că, la concurență cu formele aulice, s-a practicat în Pomoravlje o decorație murală cu puternice specificații transcendente, cu un conținut teologic complex, ilustrată mai ales de Ravanica, dar și de pronaosul de la Hilandar³²⁹. Iar această latură a picturii morave, care nu se află în legătură stilistică cu Mistra, ci doar într-un fel de raport de analogie a tendințelor de structurare culturală³³⁰, dar care comunică în profunzime cu iconografia constantinopolitană, tocmai pentru acest motiv trebuie pusă în relație de contingență cu reapropierea sirbo-bizantină din 1375³³¹. Or inițiativa acestei concilierii se pare că ar fi avut-o însuși Isaia de la Hilandar³³², ctitorul spiritual al Ravanicei. În conjunctura creată de convorbirile din metropolă, Nicodim, figura dominantă a vieții monastice muntești în ultimele trei decenii ale veacului, a fost în măsură să stabilească un contact direct cu mediul artistic constantinopolitan³³³.

În mod semnificativ, C oferă un tablou cu mai multe planuri, un complex joc de corespondențe seriale. Dacă stilul este transmis de Ravanica, tematica iconografică depinde, cu certitudine, de capitală³³⁴. Interpolările unor costume laice în strofa a 23-a a *Imnului Acatist* și în *Sinoade* arată că cel puțin aceste două cicluri au fost copiate după un model metropolitan, reflectând ceremonialul imperial³³⁵. Ikosul al 12-lea al Acatistului este, în epocă, un reflex al mediului pentru care imnul a fost zugrăvit. La C, doi dintre arhonți poartă un *καββάδιον* lung și butonat în față, ale cărui guler și tiv sînt decorate cu benzi galbene, în-cins cu o centură îngustă, după moda constantinopolitană a anilor '70³³⁶. În aceeași imagine, ca și în reprezentările conciliare, acoliții imperiali își acoperă capul cu un *σικράνικον*, purtînd în față bustul basileului, această piesă de costum fiind folosită, conform lui Pseudo-Kodinos, de demnitarii cu ranguri între mare chartophylax și despot în timpul cîntării troparelor de la liturghie și vecernie³³⁷. C se particularizează, deci, raportată la ansamblurile contemporane, prin faptul că teme amintite nu fac aluzie la ceremonialul local, ci urmează

moda curții bizantine. Și acest lucru nu s-a întâmplat pentru că protocolul și portul aulic din Țara Românească nu erau stabilite după cele din Constantinopol și deci imixtiunea lor în iconografie ar fi fost prohibită³³⁸. Nimic nu l-a împiedicat, de exemplu, pe Vladislav I să ofere aghioriților vederea veșmintelor sale occidentalizante pe ferecătura icoanei Sf. Athanasie de la Marea Lavră³³⁹. Ceea ce se desprinde însă cu claritate este atît lipsa de „actualizare“, la nivelul figurativ, a momentului istoric autohton, cit și absența oricărei contribuții, în privința selectării programului, din partea zugravilor valahi³⁴⁰.

Și în cazul arhitecturii Coziei, „tradiția locală“, fie și de factură bizantină, trebuie exclusă ca factor pertinent de modificare a datelor școlii morave³⁴¹. Decalajul aparent dintre C și monumentele din Pomoravlje este provocat de o reducere a proporțiilor turlei, dar s-a demonstrat că acest element conține el însuși o analogie sirbească³⁴². „Amprenta înțelepciunii bizantine“³⁴³ pe care Cozia o poartă nu este rezultatul vreunui particularism local, ci consecința circumstanțierii pe Valea Țolului, printr-un nepărtinitor echilibru între replică și invenție, a tipului de edificiu morav³⁴⁴.

Tabloul votiv din naosul C, în proporția în care repetă fidel originalul³⁴⁵, fixează o formulă unică în Muntenia³⁴⁶. Etimonul acestei reprezentări — în care Maicii Domnului intercesoare i se prezintă de către voievodul-donator și asociatul acestuia macheta bisericii — aparține, la rîndul său Serbiei veacurilor XIII—XIV³⁴⁷. La aceeași scară cu Theotokos, cele două personaje princiare sînt, dintr-o dată, asimilate regnului arhetipurilor sacre. Acest portret ctitoricesc — și mai ales acvilele bicefale de pe genunchii lui Mihail și mantia părintelui său — au prilejuit elaborarea teoriei „momentului despotal“ al lui Mircea cel Bătrîn³⁴⁸. Autorul ipotezei ar fi trebuit să înceapă de la descrierea costumului despotal pe care ne-a transmis-o Pseudo-Kodinos. Or, această confruntare a fost făcută³⁴⁹, nerezultînd vreo asemănare. Mai mult, în Bizanțul secolului al XIV-lea, vulturul cu două capete nu este marca exclusivă a despotiei; marele primicer Ioan, pe o icoană din 1363, are veșmîntul decorat cu acest însemn³⁵⁰. De altfel, acest motiv a cunoscut în lumea răsăriteană pe lîngă stricta lui destinație aulică și o utilizare cu simple rosturi decorative³⁵¹. Și nu altfel apare pe fațada pronaosului de la Hilandar³⁵² — ridicat de cneazul Lazăr care nu a fost niciodată despot — sau cioplit în ancadramentul unei ferestre de pe latura de sud a Coziei³⁵³. Care ar fi însă instanța cronologică imobilizată și perpetuată de acest tablou votiv³⁵⁴? Ar fi chiar anexarea Dobrogei de către Mircea, eveniment petrecut în 1388/89³⁵⁵, adică cucerirea aceluia teritoriu care intrase în conștiința contemporanilor cu un statut despotal³⁵⁶. Dobrotici primise de la Ioan al VI-lea Cantacuzino, înainte de 1357, titlul de despot³⁵⁷, încununînd *πρόνοια* sa de pe litoralul pontic. Este însă incertă existența unei tradiții care să fi atașat teritoriilor din fațada vestică a Mării Negre un titlu despotal³⁵⁸, oarecum după exemplul Mistrei sau al Epirului. Manualul diplomatic al cancelariei patriarhale știe să deosebească despotatul accidental al lui Dobrotici de Vlachia Thessaliotă sau de Albania, care fuseseră stăpînite timp de generații de către dinaști beneficiind de *stemma* despotală³⁵⁹. Nici un document al epocii, în ciuda monedelor sale care poartă acvila bicefală³⁶⁰, nu-i acordă lui Ivanko titlul tatălui său Dobrotici. Pare cu atît mai extraordinară afirmația potrivit căreia Mircea ar fi „moștenit“ despotia prin mama sa Kalinichia care ar fi fost, nici mai mult nici mai puțin, decît sora „dom-

nului“ Ivanko³⁶¹ — alegațiune evident niciodată confirmată de vreun izvor. Mereu însemnele despotală (*στέμμα*) sînt trimise de la Constantinopol și încredințate destinatarului în cadrul unei ceremonii solemne³⁶². În „despotatul“ de Serres, ținut guvernat pe rînd de mai mulți deținători ai titlului, fratele ultimului dintre aceștia, Ioan Dragaș, preluînd succesiunea în 1378, este numai „gospodin“ Constantin căci metropola nu-i conferă însemnele și nu mai exista un țar sîrb în măsură să-l promoveze *σεσπότης*³⁶³. Reiese deci limpede că nu este suficient ca cineva să intre în stăpînirea unui „despotat“ pentru a deveni în mod automat, *jure terrae captae*, despot. Autoritatea imperială bizantină, la rigoare chiar cea sîrbească, trebuie să acorde titlul care are un caracter personal și netransmisibil³⁶⁴. Dacă Mircea cel Bătrîn ar fi primit din capitală titlul, acesta i-ar fi însoțit numele în toate hrisoavele emise de el³⁶⁵. Doar două documente — întărind alianța cu Vladislav Jagiello și datînd din 20 ianuarie 1390³⁶⁶ și 6 iulie 1391³⁶⁷ — enumeră printre titulaturile lui Mircea și pe aceea de *terrarum Dobrodicti despotus*. Numai că în latina medievală din Polonia sensul cuvîntului este mai larg decît cel strict tehnic exprimat de bizantinul *σεσπότης*.³⁶⁸ Spulberînd orice rezervă asupra inexistenței unui „moment despotal“ în istoria muntenească a veacului al XIV-lea³⁶⁹, formularul pentru *pittakia* al Marii Biserici, mereu ținut la zi cu schimbările geopolitice, recomandă patriarhului să se adreseze lui Mircea al Țării Românești în felul următor: „Preaînalte, preaviteazule *mare voievod* a toată Ungrovlahia, preaințeleptule, întru Domnul preaplăcut și preiubit *domn* și fiu al smereniei noastre“³⁷⁰. Și cine ar fi fost mai în măsură decît Sf. Sinod să știe dacă suveranul nord-dunărean fusese sau nu investit cu atributele despotiei și să-l cîntească cu titlul care i s-ar fi cuvenit? Din nou Ravanica dă cheia problemei: Lazar Hrebeljanović, și el nicicînd despot, poartă acolo vulturul bicefal³⁷¹. Deci acvila cu două capete nu este o simplă imitație a unei mode balcanice³⁷², ci rezultatul transpunerii, și în tabloul votiv de la C, a termenilor figurativi și semnificației iconografice a ansamblului de la Ravanica.

Întreg programul pronaosului cozian este o mărturisire de credință centrată pe tema *Sinoadelor ecumenice*, privite în Răsărit ca evenimente cosmice de statura hierofaniilor veterotestamentare³⁷³. Întotdeauna cînd s-au confruntat cu heterodocșii, bizantinii s-au referit la cele șapte concilii universale ca la o instanță supremă³⁷⁴. O astfel de etalare a pieselor fundamentale ale ortodoxiei este firească pe fundalul misionarismului latin îndiguit de Anthim, Hariton sau Nicodim³⁷⁵. Cu o rezervă totuși. În primul plan al scenelor stau patru sau cinci ierarhi, singurii ale căror nume sînt scrise pe aureole, înfățișîndu-i pe titularii scaunelor patriarhale. Dar mereu, numai cel din dreapta împăratului poartă mitră; el poate fi încă identificat în reprezentările conciliilor de la Efes, Calcedon și II Constantinopol cu Celestin, Leon și, respectiv, Vigiliu, ceilalți fiind, desigur, Urban I, Damasus, Agathon și Adrian I, deci toți episcopi ai Romei. Această poziție privilegiată a papilor nu trebuie să surprindă. În Constantinopolul care a generat iconografia *Sinoadelor* coziene nu numai unioniștii acceptau preeminența urmașilor sf. Petru. Chiar principalul sprijinitor al palamismului, Ioasaf-Ioan Cantacuzino declară, în octombrie 1374, că recunoaște primatul roman, primînd, la 28 ianuarie 1375, o scrisoare pontificală de felicitare pentru poziția sa³⁷⁶. Însuși Vladislav I, în plin triumf al politicii sale ortodoxe, refuzase cererea vidinienilor răsculați de a-i perse-

cuta pe franciscani, oferindu-le acestora din urmă protecția sa³⁷⁷. Cozia este astfel nu numai un hotar între două lumi, dar și un loc al trecerii, un coridor între Țara Românească și posesiunile voievodale de peste munți³⁷⁸.

Reprezentarea *Vedeniei sf. Petru din Alexandria* cu sensul ei euharistic, dar și cu cel, raportat la *Sinoade* și *Menolog*, de mărturisire ortodoxă, are un clar rost demonstrativ, fiind legată de problema admiterii la împărtășanie. Imaginea a fost însă apropiată de vigilența călugărilor „isihaști” de la Cozia față de erezia bogomilă³⁷⁹, îngrijorare trădată și de întrebările adresate de Nicodim de la Tismana în prima sa scrisoare către Eftimie al Târnovei³⁸⁰. Din punct de vedere metodologic nu se pot trage concluzii de un ordin atât de general plecând de la niște simple fragmente de corespondență. Este evident, pe de altă parte, din prima scrisoare de răspuns a patriarhului³⁸¹, că epistolele nu urmăresc un scop apologetic ci unul de edificare duhovnicească; dacă întrebările lui Nicodim ar putea fi, eventual, suspectate de intenții polemice, răspunsurile lui Eftimie — cel mai în drept să cunoască intențiile starețului ungrovlah —, sînt de neutilizat în vreun scop pastoral. Problema ingerilor, asupra căreia se insistă în scrisoare, nu trimite imediat la o cosmogonie de tip bogomilic, ci la atmosfera areopagitică în care s-a desfășurat cea mai mare parte a reflecției isihaste³⁸². Nici epistola către Anthim a întîistătătorului târnovean³⁸³ nu se referă la infiltrările bogomilice de la nordul Dunării³⁸⁴, ci privește unele frămîntări canonice din Biserica bulgară³⁸⁵. Existența unui focar de erezie în Țara Românească a veacului al XIV-lea este atestată cu certitudine de vicarul minorit al Bosniei, Bartolomeu din Alverna³⁸⁶, care incriminează contactele poporului din provincia sa *cum Paulitinis de Vlachia et cum haereticis de Bosna*. Care va fi fost ponderea reală a acestor paulicieni nu ne dezvăluie nici corespondența popii Nicodim și cu atât mai puțin imaginea de la Cozia. Zugravul nu a inventat aici nici tema și nici contextul iconografic. Nimic nu îndreptățește deci bănuiala unei intenții de „actualizare” și „localizare” a mesajului *Viziunii*. Artistul a preluat o redactare și o sintaxă deja prezente în pronaosul mitropoliei din Mistra³⁸⁷. Singurul semantism original este revelat de accentul euharistic care valorizează jertfele martirilor din *Sinaxar* și care este subliniat de scenele, cu un simbolism analog, ale *Sacrificiului lui Avraam*³⁸⁸ și *Sf. Ilie hrănit de corb*.

Numărul neobișnuit de mare al anahoreților de la Ravanica³⁸⁹ — celebrînd patronajul patriarhului Ephraim, al starețului Isaia precum și moștenirea ascetică a sf. Romil — se repetă întocmai la C. Impactul doctrinei isihaste s-a resimțit, desigur, și asupra monahismului românesc. Anthim Critopoulos — dikaiophylaxul lui Filothei Kokkinos, ucenic al sf. Grigorie Palamas — este primul martor al hrisovului domnesc din 8 ianuarie 1392³⁹⁰ care consfințește terminarea lucrărilor de la Cozia. O literatură specific monahală domină cele cîteva manuscrise slavone care au circulat, cu o oarecare siguranță, în Ungrovlahia secolului al XIV-lea³⁹¹, dacă nu au fost redactate chiar aici. *BAR ms. sl. 298*, scris în a doua jumătate a veacului³⁹², este un miscelaneu cuprinzînd diverse omilii, două cuvinte despre călugărie ale sf. Macarie cel Mare — ale cărui merite în geneza palamismului au determinat și zugrăvirea sa la C —, extrase din pateric, un text al sf. Efrem Sirul despre cuminecătură și însași slujba Sf. Împărtășanii, precum și *Viața lui Onufrie* scrisă de Pahomie³⁹³. Zbornicul boierului Gradislav³⁹⁴, contemporan cu celălalt codice, păstrat astăzi în biblioteca mănăstirii Neamț

sub cota 147, conține la rîndul său scrieri ale lui Macarie cel Mare, Athanasie cel Mare, Filimon pustnicul, avva Dorothei, Efrem Sirul, fragmente din *apophlegmata patrum* și, deasemeni, *Viața sf. Onufrie*³⁹⁵. Alcătuirea celor două manuscrise este similară și acoperă necesitățile de lectură ale obștilor românești. Accentul cade, în *BAR ms. sl. 298*, pe problema împărtășaniei, evocînd — fără a putea stabili o conexiune mai precisă — sensul ansamblului C iar *Viața lui Onufrie* suscită figura anahoretului pictată la Cozia. Atît tema euharistică — deci a participării sensibile la divinitate —, cît și cea a ascetismului plasează deopotrivă și cele două miscelanees într-o probabilă descendență isihastă.

În *Tomul Aghioritic*, Palamas asociază elita spirituală monastică celei de-a treia perioade eschatologice: cea a harului. Specificul acestei elite ar fi dat de o revelație superioară și oarecum mai directă decît cea oferită de *Biblie*, iar calitatea de membru al acestui grup restrîns și select nu se poate dobîndi decît prin experiența personală a energiilor dumnezeiești sub îndrumarea unor membri cunoscuți ai acestei elite³⁹⁶. Or, tocmai o astfel de elită, condusă de stareți al căror prestigiu este nedisputat, ia ființă în jurul Tismanei și Coziei. Nu se observă o regulă fixă și stabilă, un *typikon*, ci se respectă autoritatea unor persoane recunoscute ca vrednice de a o exercita; aici se trăiește „după rînduiala și învățătura lui Nicodim”³⁹⁷, dincolo *po ustavu* popii Gavriil³⁹⁸. Experiența individuală, supravegheată de un părinte duhovnicesc, stă la baza organizării monahismului românesc. Asemeni predecesorilor săi imediați — Grigorie Sinaitul, Grigorie Palamas, Romil sau Isaia Hilandarski —, Nicodim de la Tismana va fi sanctificat curînd după moartea sa, dacă nu de autoritatea canonică, oricum de pietatea populară³⁹⁹.

Care era regimul vizual în care se desfășura meditația acestor comunități mărturisește acum numai C, simplele notații geometrice miniaturate ale *Psaltirii* lui Branko Mladenović (*BAR ms. sl. 205*)⁴⁰⁰ — copiată la Barić în 1346 și ajunsă poate în Ungrovlahia în urma închinării acestui sat mănăstirii Tismana de către cneazul Lazăr⁴⁰¹ — sau ale copiei mediobulgare a acesteia (*BAR ms. sl. 305*)⁴⁰², ori un frontispiciu străjuit de păsări sau cite o inițială marcînd secvențele textului Tetraevangheliarului lui Nicodim (*MAR ms. nr. 6672/430*)⁴⁰³. Ductul liber, eleganța antigeometrică a motivelor fito- și zoomorfe ale acestui din urmă codice⁴⁰⁴ îl fac să comunice cu operele constantinopolitane ale epocii⁴⁰⁵. Circulația unor manuscrise propriu-zis bizantine în principatul transalpin nu este însă, pentru această perioadă, atestată cu certitudine⁴⁰⁶. Există însă posibilitatea ca Țara Românească să fi adăpostit o vreme un *Evangheliar* (*Biblioteca Universității din Bologna, ms. nr. 3638*) care a aparținut lui Anthim Critopoulos⁴⁰⁷ sau un *Theofilact* (*Cutlumus, ms. 129*) pe care s-a semnat mitropolitul Hariton⁴⁰⁸.

Mai lesne identificabilă este imigrarea la nordul Dunării a unor piese de broderie liturgică. O familie stilistică bine circumscrisă se întemeiază pe trei lucrări din tezaurul mănăstirii Tismana: un felon, astăzi dispărut⁴⁰⁹, un epitrahil⁴¹⁰ și o bederniță⁴¹¹. Conform monogramei de pe epigonation⁴¹², ele au făcut parte din zestrea mitropolitului Anthim Critopoulos. Un patrafir identic cu cel de la Tismana, purtînd aceeași inscripție (φως-ζωή, lumină-viață) și optzeci de medalioane cu busturi de sfinți precum și un *Deisis* în dreptul gîtului⁴¹³, a primit în 1408, la hirotonisirea sa în capitală, mitropolitul Fotie al Moscovei⁴¹⁴. Cele două odăj-

dii sînt deci, fără dubii, produse ale școlii constantinopolitane⁴¹⁵, provenind, așa cum o demonstrează unele slove interpolate în scrisul grecesc⁴¹⁶, dintr-un atelier specializat în executarea veșmintelor arhieresti pentru ierarhii cărora li se încredința păstorirea eparhiilor din afara teritoriului Imperiului. Datarea celor două broderii este dificilă⁴¹⁷; ele au putut fi comandate de Anthim la numirea sa în 1370 sau procurate de mitropolit în cursul celor două decenii care urmează și în care este mereu prezent în metropolă la ședințele Sfintului Sinod. Dacă momentul importării epitafului de la Cozia, executat în anul 1395/96, nu este cert⁴¹⁸, în schimb broderiile de la Tismana evidențiază, ca un rar privilegiu, un proces de comunicare artistică directă între Constantinopol și Țara Românească.

Traiul călugăresc care precede sosirea lui Nicodim în Ungrovlahia rămîne necunoscut⁴¹⁹. Prezența, alături de Vladislav și Iachint, a unui kathegumen și duhovnic domnesc pe nume chir Dorothei⁴²⁰ sau menționarea unui enigmatic arhimandrit Bacea⁴²¹ nu pot reconstitui un ansamblu coerent. Dimpotrivă, secolul se sfîrșește într-o adevărată explozie de edificii monastice. Cotmeana este rezidită *post* 1388 pe vechile temelii⁴²²; mănăstirii Snagov i se întărește o danie în 1407—1418⁴²³; la 11 mai 1409 un grup de boieri îi cere lui Mircea să confirme o danie către așezămîntul Maicii Domnului de la Strugalea⁴²⁴; în sfîrșit, documente tîrzii așază începuturile chinoviilor de la Dealu⁴²⁵, Bolintin⁴²⁶, Glavacioc⁴²⁷ și Vișina⁴²⁸ tot în vremea lui Mircea cel Bătrîn. Este însă posibil ca și alte fundațiuni monahale să-și aibă tot acum originile⁴²⁹.

Această profuziune a ctitoriilor monastice traduce — deocamdată numai în limbajul monumentelor — importanța socială pe care o cîștigă, la sfîrșitul secolului al XIV-lea, monahismul instituționalizat. Un veac care s-a rostit la începuturile sale — și în sensul aceluiași limbaj — mai ales în termeni feudali, se încheie, după ce domnia își asumă în exclusivitate vocația de construcție statală, sub semnul spiritualității. Este consecința unei reasezări de straturi culturale și a unui dublu transfer de autoritate. Elementul feudal a organizat colectivitatea umană de la sud la Carpați, dar puterea centrală, investită și legitimată în cadrul ritului răsăritean, transformă acum această colectivitate etnică în comunitate, oferindu-i un model de structurare și coerență interioară.

Dosar arheologic

A. BISERICA DOMNEASCĂ

SF. NICOLAE DIN CURTEA DE ARGEȘ

Datare

Pînă nu demult, edificarea CdA avea ca *terminus ante quem* anul 1351/52, consemnat de grafitul de pe peretele nordic al naosului⁴³⁰. Descoperirea unei monede de la țarul Vidinului, Ivan Stracimir (1360–65, 1369–96), situată sub o pungă de moloz provenind de la biserica Argeș I⁴³¹, oferă acum ca reper sigur *post quem* anul 1360, transformînd celebrul grafit într-un simplu fapt de memorie⁴³². Autorul săpăturilor arheologice nu reușește însă să ofere o versiune suficient de coerentă asupra momentului și etapelor zidirii și zugrăvirii CdA. Moneda lui Stracimir aparține primei sale domnii, 1360–1365⁴³³ deci, principal, biserica putea fi cel puțin începută de Nicolae-Alexandru. Nicolae Constantinescu își fundamentează argumentația pe două postulate⁴³⁴: 1) cel care a distrus – sistematic – Argeș I este același cu cel care a construit CdA și 2) structura unitară (arhitectură – pictură) a monumentului indică o singură fază de construcție. Nu poate fi contestată continuitatea dintre demolarea primului lăcaș și edificarea celui de-al doilea, surprinsă stratigrafic⁴³⁵, cum este evidentă și impresia de totalitate pe care o degajă ctitoria. Dar raționamentele lui N. Constantinescu nu sînt întotdeauna foarte convingătoare, ele operînd un transfer nelegitim de pe axa etapelor constructive pe cea a succesiunii la domnie. Neîndoielnic este efortul unitar de înălțare și decorare a edificiului, efort amorsat de demantelarea primului paraclis și încheiat cu inscripția votivă din naos. Dar este șubredă judecata potrivit căreia un șantier nu-și poate desfășura netulburat activitatea sub două domnii consecutive⁴³⁶. Ca și cum fiul, urmîndu-i tatălui în scaun, ar alunga meșterii aduși de acesta, ar risipi materialele și ar demonta schelele, ar elabora el însuși un nou program pentru executarea aceluiași monument și ar chema proprii săi arhitecți și pictori. Este mai în firea lucrurilor ca fiul să vegheze cu respect la împlinirea celor nedesăvîrșite de părintele său. Și exemplele nu lipsesc chiar în Țara Românească a veacului al XIV-lea: „Pentru că eu... Io(an) Dan Voievod... la începutul domniei dăruite mie de Dumnezeu am aflat în țara domniei mele la locul numit Tismana o mănăstire nu întru toate părțile ei terminată pe care sfintrăposatul, binecinstitorul voievod Radu, părintele domniei mele, a ridicat-o din temelie dar n-a sfîrșit-o, din pricina scurtimii vieții. De

aceea, a binevoit domnia mea, ca precum în domnie, să-i fiu urmaș și în aceasta, așadar să înnoiesc pomana părintelui meu și pentru sufletul meu să clădesc deplin acest hram... și să-l întăresc cu toate darurile și veniturile, nu numai acestea dar și cîte au fost dăruite mănăstirii în vremea părintelui meu, pe toate să le întăresc și să le împuternicesc⁴³⁷. Dan nu i-a îndepărtat pe Nicodim și pe ucenicii acestuia, dimpotrivă, le-a pus la dispoziție toate mijloacele pentru a continua munca începută cu sprijinul lui Radu. Și de ce ar fi procedat altfel Vladislav față de constructorii și zugravii chemați de Nicolae Alexandru?

Principalul argument al calității de ctitor a urmașului lui Basarab este prezența pietrei de mormînt a lui Voislav „fiul marelui Alexandru voievod”⁴³⁸. Chiar dacă nu s-ar accepta ipoteza botezului ortodox al lui Alexandru, rămîne dublul nume care, după moarte, i se acordă principelui în lumea răsăriteană. Or, dacă Voislav ar fi murit după tatăl său, el ar fi fost, în inscripția tombală, fiul lui Nicolae Alexandru. Înseamnă atunci că el a decedat în vreme ce părintele său domnea încă și deci biserica era terminată cel puțin pînă la punctul în care putea fi sfințită în vederea unei înmormîntări. Dacă Ivan Stracimir și-a manifestat suveranitatea prin *jus monetae* chiar în primul an al domniei sale, atunci și moneda putea ajunge la Argeș în cursul lui 1360, căci legăturile comerciale între Țara Românească și Vidin au fost continue, după cum o dovedește numărul considerabil de monede bătute sub Vladislav și aflate într-o mică localitate rurală a țaratului vidinian⁴³⁹. Este plauzibil, în consecință, ca demolarea vechii capele să fi început în 1359, cînd voievodul ungrovlah a avut confirmarea sinodală a noii sale situații, și să fi continuat în cursul anului — sau anilor următori. Însă cel mai tîrziu în 1364, presupunînd că Alexandru și-a dublat numele în ultimul său an de viață, lucrările erau încheiate și lăcașul intrat în cult, căci Voislav este îngropat într-o lună ianuarie⁴⁴⁰. Oricum, în momentul tîrnosaniei, hramul era stabilit, iar domnul decisese asupra propriei sale conversiuni. Deci construirea monumentului începe cel mai devreme în 1360 — mai probabil în primăvara lui 1361 — pentru a se sfîrși în toamna lui 1363, trei sezoane de lucru fiind suficiente pentru o clădire de acest tip.

În primăvara anului 1364 se deschide, după toate aparențele, șantierul picturii. Artistul principal a coordonat zugrăvirea turlei, a concei altarului și — la cererea comanditarului sau la aceea a îndrumătorului programului — a *Deisis*-ului din pronaos⁴⁴¹. Interferența, relevabilă pretutindeni, a celor trei mîini cărora li se datorează decorația, nu se opune acestei conjecturi, mai ales că realizarea scenei din pronaos, adăpostită de o lunetă, nu stînjenea cu nimic desfășurarea descendentă a lucrului. În sezonul următor compania își reia activitatea, spre toamnă ajungînd la ultimul registru, cel care cuprinde și tabloul votiv din naos. Dacă macheta bisericii a fost susținută la origine de cele două personaje princiare, așa cum pare să indice recenta restaurare, acest fapt nu echivalează cu o frustrare a lui Nicolae Alexandru și o însușire abuzivă a demnității ctitoricești. Sensul *Deisis*-ului nu este votiv, ci de mărturisire ortodoxă, deci chivotul nu ar fi făcut decît să tulbure claritatea mesajului. În același timp, Vladislav, în calitate de moștenitor, fusese desigur asociat întreprinderii tatălui său, asumîndu-și acum pe drept atribuțiile întemeierii. Mai tîrziu, în timpul lui Mircea cel Bătrîn, fiul acestuia, Mihail, numește Cozia și Cotmeana „mănăstirile părintelui domniei mele și ale domniei mele”⁴⁴². Am arătat pentru care motive lucrările

s-au terminat cu maximă probabilitate în 1365, anul opoziției lui Vladislav față de regatul apostolic; interpolarea inscripției în 1369, în clipa de apogeu a domniei acestuia, fiind un fapt demonstrat. Devine astfel fără obiect și observația conform căreia Vlaicu nu ar fi avut, în 1369, nici timpul și nici dispoziția necesară pentru a patrona niște lucrări de anvergura celor de la CdA⁴⁴³.

O singură obiecție mai poate fi ridicată. S-a spus⁴⁴⁴ că ansamblul pictat a fost început, abandonat și reluat pe parcursul câtorva decenii. Dincolo de inconsistența argumentativă a afirmației, s-ar putea, eventual, crede că decorația, fie chiar inițiată de Nicolae-Alexandru, a fost dusă la bun sfârșit nu de Vladislav ci de Radu I. Identificarea celor înfățișați în naos cu Radu și soția sa Ana (?) are o lungă tradiție în istoriografie⁴⁴⁵. Plecând de la o sugestie cuprinsă într-un studiu al lui Gh. I. Brătianu⁴⁴⁶, C. L. Dumitrescu, stăruind asupra unei ipotetice stăpîniri a lui Radu asupra Vidinului, îl consideră pe fratele lui Vladislav ca fiind ctitorul exclusiv al zugrăvelii, datînd pictura în 1375/76⁴⁴⁷. Inconsistența acestor alegațiuni a fost însă demascată⁴⁴⁸, așa că nu voi insista asupra lor.

Documentele diplomatice și iconografice de care dispunem în privința CdA nu sînt nici abundente și nici de o limpezime exagerată. Datarea pe care o propun nu are, de aceea, ambiția — fără îndoială deșartă — de a recupera adevărul unor fapte, ci este doar rezultatul elaborării unei serii omogene de verosimilități. Excluzînd cele mai puțin plauzibile ipoteze și actualizînd cel mai mare număr de posibilități, s-ar ajunge la următoarea concluzie: biserica domnească a fost construită între 1360/61 și 1363 și a primit decorația pictată în cursul anilor 1364 — 1365.

Arhitectura

CdA prezintă un plan în cruce greacă înscrisă cu o travee suplimentară înspre est. Turla care se înalță pe pandantivi deasupra naosului este prevăzută cu 16 firide dintre care 12 sînt oarbe. Patru bolți semicilindrice determină, în spațiu, crucea, spațiile dintre brațele acesteia fiind acoperite cu bolți semicilindrice dispuse longitudinal. Cele trei abside de la răsărit sînt semicirculare la interior și cu trei laturi la exterior. Pronaosul este acoperit, la aceeași înălțime cu cea a traveelor de colț, de o boltă semicilindrică transversală întreruptă la mijloc de o calotă eliptică. Fiecare element structural este, la exterior, învelit separat. Recent, a fost afirmată existența, la origine, a două turnuri înalte ce se înălțau deasupra pronaosului⁴⁴⁹. Paramentul alternează cărămida și bolovanii de riu. Migrarea unui asemenea tip de monument la nordul Dunării este greu discernabilă în etapele ei, dar mi se pare neîndoielnică legătura cu Sf. Apostoli din Salonic⁴⁵⁰ și foarte probabil aportul unor constructori metropolitani⁴⁵¹. Edificiul are dimensiunile maxime pe care le îngăduie structura sa⁴⁵².

Iconografia

1. PROGRAMUL

Turla, cu *Pantocratorul* și *Profeții*, orientează în mod convențional sensul programului care nu capătă semnificație decît o dată cu ampla imagine din conca altarului. Inscripția care o înso-

tește reproduce *megalyrnarul* care se cântă după ecfonisul epiclezei de la liturghia Sf. Ioan Hrisostom⁴⁵³. Dar arhiepiscopul teolog nu apare aici numai în calitate de autor al slujbei care-i poartă numele⁴⁵⁴; chipul său precizează, alături de cel al Sf. Nicolae, și un alt sens, mai adânc, al compoziției. Prezența celui care a asociat, în ordinea doxologică, momentul prefacerii unui imn de adorație dedicat Născătoarei de Dumnezeu este de natură să lumineze mesajul euharistic al scenei⁴⁵⁵. Reprezentarea similară din biserica mingreliană de la Tsaledjiha⁴⁵⁶, unde Theotokos este flancată de cei doi arhangheli și de corifeii apostolilor, se dovedește a fi mult mai atașată de textul axionului: Maica Domnului este orantă și singura beneficiară a adorației; la CdA însă imnul este interpretat exhaustiv, pe trei nivele de semnificație. Mai întâi, prin cuplurile de voievozi ai cetelor îngerești și ierarhi (păstori ai Bisericii), este iconizată *Nașterea Domnului*: cele două naturi stau încă izolate dar, conform stihirii de Crăciun, „Îngerii cu păstorii aduc laudă“. Apoi, prin *Fiat*-ul său, Fecioara unește lumea sensibilă cu cea inteligibilă potrivit troparului Născătoarei (Duminică seara, glas 6): „Începătură mântuirii s-a făcut vestirea lui Gavriil către Fecioară; că a auzit: Bucură-te! și n-a fugit de închinare, nici nu s-a îndoit ca Sara în cort ci așa a zis: Iată roaba Domnului, fie mie după cuvântul tău“. Ultimul plan, în care firea umană și cea divină, rămânând distincte, se unesc în mod desăvârșit, este cel ocupat de Hristos Emmantel, căci, urmînd un alt *bogorodicen* (Vineri seară, glas 4): „Taina cea din veac ascunsă și de îngeri neștiută, prin tine, Născătoare de Dumnezeu, celor de pe pămînt s-a arătat; Dumnezeu întrupîndu-se într-o unire neamestecată și crucea de bunăvoie pentru noi primind“. Unirea regnului pămîntesc și a celui celest, actualizată de Întrupare și avînd ca premisă voința convergentă a celor două naturi, nu-și împlinește misiunea soteriologică decît prin jertfă. Imnul închinat Maicii Domnului *Platytera* se transformă astfel într-o figură a euharistiei.

Deși pot fi și o simplă concluzie a *Evangheliilor Învierii* din hemiciclul absidei, *Înălțarea* și *Rusaliile* — repictate — de pe nordul și sudul boltii de deasupra altarului sînt, în fond, și ele subordonate mesajului euharistic al imaginii din conca: cele două sărbători dau un caracter efectiv jertfei, umanitatea primind prin ele capacitatea de a răspunde sacrificiului divin. La rîndul lor, profeții — și ei repictați pe boltă — sînt heraldii Întrupării, iar personajele veterotestamentare de pe arcul precedînd conca și de pe cel dublou, ca verigi ale genealogiei lui Iisus (*Mattei*, I, 1—17)⁴⁵⁷, dau concretețe ipostasei umane a Răscumpărătorului. Sf. Ana ancorează și ea în secolar persoana Maicii Domnului, în timp ce reprezentarea convențională a Sf. Duh din cheia de boltă a dubloului restabilește echilibrul între cele două lumi.

La un prim nivel hermeneutic, este indiscutabil sensul marial al secțiunii centrale a *Cortului Mărturie*, evocat de *Evrei*, IX, 1—14, epistolă care se citește înaintea Evangheliei celui de-al doilea Paraclis al Născătoarei de Dumnezeu. Astfel decupată, tema nu se distinge în mod esențial de iconografia sirbească contemporană unde, la Gračanica, Lesnovo sau Dečani, este integrată ciclului Mariei⁴⁵⁸. Particularizantă este însă repetarea medalionului închizînd bustul Orantei pe fața anterioară a acoperămîntului de altar, pe arcă și pe vasul cu mană⁴⁵⁹, și, în general, o anumită inflație a detaliilor. Continuitatea vechii și noi Alianțe este asigurată de chipul Maicii Domnului căci, în spiritul scrisorii pauline, cortul este o figură a Născătoarei și, implicit, a Întrupării⁴⁶⁰. Rostul obiectelor de pe sfînta masă este evidențiat de

inscripția compoziției analoage de la Lesnovo care enumeră epitetele lui Theotokos: „cort și chivot și masă și cădelniță și stîncă și heruvimi“⁴⁶¹. Astfel este făcută sensibilă legătura cu Întruparea, Jertfa și Preoția lui Hristos⁴⁶², relație subliniată și de subetajarea *Împărtășaniei Apostolilor*.

În timpul anaphórei, sacerdotul contemplă cultul ceresc: Hristos, figurat de două ori⁴⁶³ și asistat de îngeri-diaconi, liturghisește simultan⁴⁶⁴. Textul care însoțește imaginea transpune începutul celor două ἐκφονίαι (Matei, XXVI, 28; Luca, XXII, 20; I. Corinteni, XI, 24) care preced epicleza. Cu cele două specii separate, μετάδοσις⁴⁶⁵ la stînga și μετάληψις la dreapta, compoziția fixează „tipul“ comuniunii preoților⁴⁶⁶. În abisul acestei reprezentări stă însă scris un cifru treimic. În fapt, Mintuitorul este prezent și o a treia oară, sub forma cinstitelor daruri a căror prefaceră este opera Sf. Duh. Această triadă corespunde întru totul invocației slujitorului din momentul transformării materiilor jertfei: „Doamne, cel ce ai trimis pe Preasfîntul Tău Duh în ceasul al treilea (se citește de trei ori)... Și fă adică pîinea aceasta Cîstit Trupul Hristosului Tău... iar ceea ce este în potirul acesta cîstit singele Hristosului Tău“. La fel ca în majoritatea monumentelor sirbești din veacurile XIII–XIV, apostolii nu sînt nimbați⁴⁶⁷; metafora este astfel eliberată de semne: ucenicii nu mai sînt personaje imobilizate în registrul sacru, ci înfățișări ale preoților într-o deplină egalizare a tuturor celor care trăiesc în orizontul euharistic, după cuvîntul sf. Maxim Mărturisitorul⁴⁶⁸: „Împărțirea tainei preschimbă în ea însăși și face *asemănători prin har și prin participare* (subliniere D.B.) pe toți cei care iau parte cu demnitate...“.

Încadrați ciclului euharistic, ierarhii, înclinați spre altar, se îndreaptă spre locul în care, înainte de lărgirea ferestrei, ar fi trebuit să se găsească un *Amnos*⁴⁶⁹. Textele de pe rotuli sînt extrase din rugăciunile primului și celui de-al treilea antifon al Liturghiei darurilor mai înainte sfînțite, din ecfonisul care precede Marea Intrare și din cel care urmează epiclezei⁴⁷⁰.

Lăsînd la o parte curioasa ipoteză a lui Orest Tafrali⁴⁷¹, s-a considerat că imaginea *Sfîntului Mormînt* din proteză, un hapax iconografic, ilustrează momentul anaphórei (ἀναφορά)⁴⁷², al jertfei propriu-zise, corespunzînd rugăciunilor euharistice, anamnezei, epiclezei și dip-ticelor, adică unei secvențe liturgice care începe la „Cu vrednicie și cu dreptate este a-ți cînta Ție... / Cela ce ești, Stăpîne...“ și se termină cu „Și ne dă nouă cu o gură și cu o inimă ...“⁴⁷³. I. D. Ștefănescu, ezitînd între mai multe momente ale anaphórei, se oprește asupra *Melismosului*⁴⁷⁴. Dar acesta nu face parte din punerea înainte, ci din pregătirea împărtășaniei⁴⁷⁴. Este însă just că *amnos* și *melismos* („Sfărîmă-să și se-mparte...“) nu sînt, de cele mai multe ori, distincte din punct de vedere iconografic, căci schema figurativă nu este capabilă să opereze diferențieri în contextul sacramental⁴⁷⁶. Scena de la CdA ar fi, de aceea, după o altă părere, o reprezentare „neutră“ a mai multor momente ale anaphórei și *melismosului*⁴⁷⁷. În veacul al XIV-lea, în hemiciclul altarului sau al proscomidiarului era zugrăvit Pruncul Iisus în patenă, însoțit sau nu de potir⁴⁷, fiind redat trupul divin pregătit pentru împărtășanie și unindu-se, sub un singur semn, Întruparea și Jertfa⁴⁷⁹. Chipul lui Hristos adult – accentuînd deznodămîntul tragic al jertfei⁴⁸⁰ – este substituit, începînd cu veacul al XIII-lea, de Emmanuel⁴⁸¹ – figură a Logosului. La Dochiariou⁴⁸² și Sf. Pavel-Athos⁴⁸³, compoziția –

Împăratul în glorie deasupra Mintuitorului mort și înfășurat în giulgiu — este însoțită de versurile extrase din troparul Simbetei Sfinte: „În mormint cu trupul, în iad cu sufletul, ca un Dumnezeu, în rai cu tilharul și pe scaun împreună cu Tatăl și cu Duhul...“, corespunzând rugăciunii diaconului de la sfârșitul prothezei, nefiind decît o pură ilustrare a textului slujbei⁴⁸⁴. Imaginea de la CdA are însă un conținut diferit și trebuie pusă în relație cu *Platytera* din conca absidei nordice⁴⁸⁵. Tema iconografică a Maicii Domnului Orantă cu imaginea lui Hristos Emmanuel pe piept este expresia plastică cea mai profundă a sintezei teologice a semnificațiilor Întrupării Logosului și Maicii Intercesoare⁴⁸⁶. Fecioara semnului Logosului este „masă a artosului“ și „tron al împăratului“ în iconografia bizantină⁴⁸⁷. Theodor din Andida afirmă că Maria a făcut perceptibilă prin simțuri piinea cea cerească (τὸν οὐράνιον ἄρτον)⁴⁸⁸ iar Gherman al Constantinopolei că „prescura (προσφορά) care se numește și artos și binecuvîntare și pirgă, din care se taie trupul Domnului, se primește spre închipuirea Preacuratei Fecioare și de Dumnezeu Născătoare care... primind în sine pe Unul din Treime, pe Fiul lui Dumnezeu și Cuvîntul, L-a născut Dumnezeu desăvîrșit și om desăvîrșit“⁴⁸⁹. Înainte de „constituțiile“ lui Filothei Kokkinos, problema numărului și rostului prescurilor a agitat lumea răsăriteană⁴⁹⁰. Dar, în lumina textului patriarhului Gherman, cel puțin într-o fază mai primitivă⁴⁹¹, ofrandele predate de credincioși diaconilor imediat după liturghia catehumenilor⁴⁹² erau aduse în numele Sf. Fecioare. Or, o imagine mai timpurie decît cea de la Argeș (secolul XII), aflată în absida bisericii din Samari în Messenia, este însoțită de versetul din *Ioan* VI, 26, surprinzînd însăși instituirea tainei euharistice:⁴⁹³ „Cine mănîncă trupul Meu și bea sîngele Meu rămîne în mine și eu rămîn întru el“ — Hristos, păzit de doi heruvimi cu ripide, stă întins, gol, pe un lîntoliu rigid⁴⁹⁴. Pe de altă parte, în pronaosul de la Dečani, ale cărui picturi aparțin anului 1345⁴⁹⁵, pe peretele vestic, Mintuitorul este pe un catafalc, gol, vegheat de Sf. Ioan Hrisostom și Sf. Vasilie cel Mare care desfășoară filactere; în fundal apar un baldachin adăpostind un serafim cu ripide și două sfeșnice⁴⁹⁶. Scena de la Dečani dă un răspuns problemei ridicate de cea de la Samari: acolo Hristos întemeiază taina, aici Biserica, prin cei doi autori de liturghii, o perpetuează. În ambele imagini Mintuitorul este *prosphorá*, se pune însuși înaintea umanității. Dar, după Grigorie de Nazianz,⁴⁹⁷ „Biserica este Hristosul după trup“ și cum, pe de altă parte, conform aceluiași teolog,⁴⁹⁸ „nimeni nu poate participa la jertfă dacă nu s-a oferit el însuși mai înainte ca ofrandă“, reiese că prin *προσφορά* „persoana comună a umanității“⁴⁹⁹ se aduce pe sine înaintea altarului. Prin transformarea darurilor oferite de credincioși se petrece deci un transfer între regnuri, o chenoză și o înălțare, o întrupare a Logosului și o sfîntire a materiei surprinsă de sf. Athanasie cel Mare în formula „Dumnezeu s-a făcut purtător de trup pentru ca omul să poată deveni purtător de duh“⁵⁰⁰. „Typul“ *prosphoréi* este însuși Mintuitorul căci, după același Athanasie, „Logosul s-a întrupat pentru a-și oferi trupul său pentru toți“⁵⁰¹. Umanitatea oferă Cuvîntului, prin Theotokos, propria sa natură, dar, prin sfintele taine se preschimbă ea însăși, ca ecleisie, conform lui Nicolae Kabasilas⁵⁰², în trupul și sîngele lui Hristos. Verbul—Emmanuel din conca nu este circumscris de un medalion⁵⁰³ și binecuvîntează cu ambele mîini, ceea ce dezvăluie un nou hapax căci, de obicei, Logosul ține în stînga un volumen ca semn al identității sale⁵⁰⁴. Or, la CdA el repetă gestul orant al Mariei pe al cărei piept este direct așezat, nemaifiind semn al

Cuvîntului, potrivit iconografiei constituite, ei Prunc, făcîndu-se sensibilă relația mamă-fiu. Accentul cade deci nu pe divinitatea care-și asumă chipul uman, ci pe umanitatea asumată în ipostasa Fiului. Firea omenească, prin intruparea Logosului din Fecioară, devine capabilă să se ofere ea însăși ca jertă. Scena de la Argeș nu mai poate fi în acest moment identificată ca un „neutru“ Sf. Mormînt ei, pentru că Simeon al Salonicului va ști încă să distingă între *μερίδες* (miride) și corpul lui Hristos⁵⁰⁵, o ilustrare a rugăciunii punerii înainte, a nucleului inițial al slujbei proscomidiei: „Doamne Dumnezeu nostru, cel ce pîinea cea cerească...“⁵⁰⁶. Dar, cel „cărui îi aduc slujba sfîntă mii și mii de ingeri, cînd s-a deșertat pe sine se spune că s-a arătat liturghisitor al celor sfînte și al cortului adevărat“⁵⁰⁷, reieșind de aici nemijlocita comunicare dintre compoziția din proteză și *Împărtășania apostolilor* din altar. Din această perspectivă, imaginea se îmbogățește cu un puternic sens dramatic, specific secolului al XIV-XIV-lea. Nu este o întîmplare că reprezentarea lui Hristos matur are cea mai mare frecvență în broderii⁵⁰⁸, pe aerele-epitafe folosite în procesiunile din Joia sfîntă și reproduse la Peribleptos-Mistra⁵⁰⁹. Numai așa se explică prezența, la CdA, a baldachinului împărtășaniei, căci, în această zi, se comemorează însăși instituirea tainei prin care Mintuitorul se aduce ca jertfă (prosphorá). Se poate încheia acum cu afirmația potrivit căreia scena din proscomidiarul de la Argeș este o figură a prosphorei, a „tipului“ acesteia din Sfînta și Marea Joi.

În acest mod, tema protezei se oferă ca *nexus* al ciclului Patimilor, ca sinteză a *Triadului*. Dar, în timpul ultimelor două săptămîni ale acestei perioade, toate irmoasele ultimei ode a canoanelor, cu excepția celor din Duminica Floriilor și Joia Sfîntă, sînt mariale⁵¹⁰, ceea ce demonstrează că în timpul pascal Theotokos rămîne în centru și iconografia secolului XIV — cea de la CdA în speță — a consemnat această prezență⁵¹¹. Ciclul Patimilor este însă recapitulat de Utrenia Sîmbetei celei Mari. Dacă *Răstignirea* din colateralul-sud și *Threnos*-ul din timpanul nordic nu mai pot fi astăzi analizate, în schimb *Drumul Crucii*, precedat la sud de *Batjocorirea lui Iisus* și continuat pe latura de nord de *Punerea în mormînt* corespund secvențelor respective din cele trei stări ale Prohodului. *Drumul Crucii* ilustrează nu sinopticele, ci Ioan XIX, 17, Hristos purtîndu-și singur crucea, îmbrăcat în tunica de purpură — dar fără coroana de spini — întocmai ca în drama Pasiunii perpetuată de Prohod⁵¹². Apariția Maicii Domnului este semnificativă pentru ilustrarea slujbei căci, de obicei, femeile stau ascunse⁵¹³. Așezîndu-le în fața unei peșteri, iconograful, fără să facă o concesie interpretării figurative a imnului, s-a supus și relatării evanghelice, sugerînd paradoxal absența acestora. Pesemne că Theotokos nu lipsea nici din scena *Înmormîntării Domnului*, fiind plasată, mai probabil, tot în urma cortegiului, ca la Staro Nagorično⁵¹⁴, pentru a rămîne fidelă atîtrolui de participantă la dramă, cit și aceuia, pe care i-l încredințează unele cîntări ale Utreniei, de povestitoare a Pasiunii.

Locul în care ciclul Patimilor, concentrat asupra semnificației sale euharistice, se întîlnește cu cel al ministeriului public al lui Hristos este friza *Înmulțirii pîinilor*⁵¹⁵, amplasată, cu vădită intenție, între *Threnos* și două scene de vindecare încadrînd *Alungarea negustorilor din templu*. Misiunea istorică a Mintuitorului devine sensibilă aici în efectele sale cele mai concrete (hrana); este subliniată astfel latura ecclesiologică a liturghiei, relația nemediată dintre *Logos* și mulțime într-o transpunere a tendințelor isihaste de substituie a conceptu-

lui teologic prin realitatea trăită, de accentuare a contactului direct al persoanei umane cu energiile divine⁵¹⁶. Sînt tentat, în același timp, să văd în această compoziție o aluzie erudită la distribuirea ocazională a grîului și merindelor pe care o practicau suveranii bizantini⁵¹⁷ ca o amintire a romanelor *donativia* și *sparsiones*, cu atît mai mult cu cît, în veacurile XIII – XIV, unele personalități ale vieții monastice, precum patriarhul Athanasie I, se remarcă prin operele lor de asistență socială și prin liberalitățile față de poporul umil⁵¹⁸.

Impresia de adresare directă către mulțime este întărită și de invocația așezată sub inscripția care însoțește *Adormirea Maicii Domnului*: „Omule și robule credincios al lui Dumnezeu, slujitorule, la intrarea în biserică să fii moștenitor al împărăției lui Hristos”⁵¹⁹. Dacă *Koimesis* – originată în episoadele sale anexe de literatura apocrifă⁵²⁰ – are în secolul al XIII-lea caracterul unei apoteoze solemne, în veacul următor tema ilustrează savant omiliile II și III închinată sărbătorii de către sf. Ioan Damaschin, frescele fiind încărcate cu citate livrești și enigmatice epitete⁵²¹. Ca și la Mistra⁵²², numărul scenelor secundare sincronizate este maxim⁵²³. Hristos ține sufletul Maicii Domnului în dreapta, ca la Berende⁵²⁴, Staro Nagorično⁵²⁵, Peribleptos-Mistra⁵²⁶, Sf. Nichita⁵²⁷ sau Matejić⁵²⁸, dar Maria nu mai apare sub forma unei păpuși, ca în reprezentările mai vechi, ci este înfășurată liber, cu miinile încruciate pe piept, evocînd o *psyché* antică⁵²⁹. Întîmplarea lui Jephonias, făcînd parte de fapt din iconografia cortegiului *Adormirii* așa cum poate fi văzută la Nagorično⁵³⁰, este un produs al secolului XIII consemnat pentru prima oară de f. 167 a *cod. Ambrosianus D. 67 sup.*⁵³¹. Cei trei episcopi prezenți lingă catafalc sînt, conform lui Pseudo-Dionisie⁵³², Iacob, Ierothei și Timothei. Arhanghelii militari, cu tunică și hlamidă scurtă, grupați în dreapta, la o scară mai mare decît cea a apostolilor din partea opusă, sînt și ei familiari atît în Serbia, cît și la Mistra⁵³³. Puterile cerești înfățișate în transparență, ca o vizualizare a regnului inteligibil, precum și heruvimul care încheie mandorla lui Iisus caracterizau deja *Koimesis*-ul de la Chora⁵³⁴. Apostolii vin pe nori potrivit unei scheme inspirate, inițial, de iconografia zeilor olimpieni⁵³⁵. Expresia feței Maicii Domnului, purtînd semnele morții ca și la Biserica lui Hristos din Veria⁵³⁶, face inutilizabilă obișnuita licență după care două momente consecutive – sf. Ioan culegînd ultimele cuvinte ale Fecioarei și Mintuitorul primind sufletul Născătoarei – pot figura simultan în aceeași imagine⁵³⁷. În general, valorile afective abundă: femeile înaintază îndurerate din arhitecturile fundalului⁵³⁸. Deasupra mandorlei, doi arhangheli înalță spre ușile raiului, larg deschise, efigia Mariei pe tron. Această *assumptio* (μεγέστασις), provenind din tradiția de pietate coptă⁵³⁹ și puțin frecventă în orientul bizantin, își face apariția, după mijlocul veacului al XIV-lea, ca o consecință a ideilor palamite despre glorificarea trupului Maicii Domnului⁵⁴⁰. Nucleul semnificativ al temei *Adormirii* este reluat de inscripția redînd imnul, glas opt, de la Vecernia cea mare din ajunul praznicului⁵⁴¹. Cîntarea se sfîrșește cu o invocație prin care Fecioara este chemată să se roage, să păzească și să mintuiască din toată asuprirea pe poporul său cel nou (*novvye ljudi tvoe*). Oamenii cei „noi” pot fi chiar privitorii contemporani ai frescei, pentru întîia dată în dialog cu Theotokos prin intermediul unei imagini atît de elaborate.

Scenele din naos nu urmează ordinea, oarecum cronologică, a referatului biblic, ci ilustrează, în special, pericopele *Triodului*. De aici aparenta anarhie a programului al cărui

taxis nu este restituit decât de ordinea liturgică a *Evangheliarului*. Acest lucru apare în mod exemplar în imaginea din colateralul de nord care asociază episodul evreilor cerind pază la mormînt cu cel al mironosițelor: este aici o simplă lectură plastică a *Evangheliei* de la Utrenia Învierii. *Penticostarul* este aproape exclusiv concentrat în conca altarului unde se desfășoară *Evangheliile Învierii*, deasupra cărora se aflau *Rusaliile*⁵⁴². *Octoihul* intervine și el prin ciclul copilăriei lui Iisus și prin *Koimesis*. Caracterul liturgic, cu accent pe *Triod*, al ansamblului face nepertinentă afirmația potrivit căreia pictura de la CdA ar substitui reflecției teologice spiritul enciclopedic și rosturile didactice⁵⁴³. Succesiunea rituală a programului iconografic este declanșată de *Împărtășirea apostolilor* — ascunsă privirilor de iconostas așa cum tainice sînt și rugăciunile anaphórei — și se manifestă cu toată forța prin *Megalynarul* din conca — intonat de strană imediat după epicleză. Ea se încheie pe peretele de vest o dată cu ultima lună a anului, în întregime dedicată de bizantini Născătoarei de Dumnezeu⁵⁴⁴: *Schimbarea la Față* (6 august) și *Adormirea* (15 august). Între aceste două teme se intercalează friza *evangheliilor* de după nașterea lui Iisus și pînă la urcarea la Ierusalim pentru Paște, deci a celor care consemnează momentele în care Pruncul și Maria au fost nedespărțiți. Pe acest ciclu liturgic se grefează relatarea biblică care începe în traveea de nord-est cu *Hristos învățînd în templu* și se termină, pe fața de vest a stîlpului sud-estic, după *Traditio Legis*, cu *Emmanuel în tetramorf*⁵⁴⁵. Se poate spune că unul dintre posibilele trasee hermeneutice ale programului naosului se sfîrșește cu o discretă notă eschatologică: Parusia aduce mai puțin pe Judecător cît pe același Logos al chenozei care „s-a făcut asemenea nouă după trup“.

Este dificil de precizat rolul exact al sfinților militari. Cu siguranță că unii dintre ei — cum este cazul sf. Dimitrie transformat, o dată cu secolul X, dintr-un martir într-un războinic, grație protecției acordate Salonicului în timpul asediilor barbare⁵⁴⁶ — au îndeplinit o funcție importantă în structurarea gândirii și psihologiei militare a epocii⁵⁴⁷. În picioare sau tronînd, pe stîlpi sau pe pereți, ca la Peribleptos-Mistra⁵⁴⁸, Protaton⁵⁴⁹ sau Nagorično⁵⁵⁰, ei formează o adevărată galerie marțială. Dar sfinții ostași de pe arcele navelor laterale sînt extrași din *Menolog*: ei sînt martiri recompensați de îngeri cu diadema unei biruințe care depinde, în primul rînd, de strădaniile spirituale. Rezultă de aici o ambiguitate iconografică ce impune prudență în corelarea chipurilor soldaților-martiri cu valorile unei societăți desigur războinice. Sfinții anahoreți își împart cu ostașii suprafețele stîlpilor și registrul inferior al zidurilor fiind, împreună, o figură a Bisericii luptătoare în cele două aspecte ale vieții acesteia: vestirea mesajului evanghelic în lume și realizarea, în afară de lume, a revelației.

Programul pronaosului este subordonat profesiunii de credință concentrate de falsul *Deisis*. *Viața sf. Nicolae* concretizează iar martirii și *Sinoadele* exemplifică această mărturisire ortodoxă⁵⁵¹. *Prezentarea la templu* se încadrează pietății mariale a bizantinilor veacului al XIV-lea, sugerînd, în același timp, protecția pe care Theotokos o va acorda ctitoriei de la Argeș. Interpolarea *Logodnei Fecioarei*⁵⁵² în registrul conciliilor ecumenice este menită să repună accentul pe natura umană a lui Hristos: prin opțiunea lui Zaharia, Logosul își pregătește chenoza. *Împărtășirea sf. Maria Egipteanca* din ambrazura porții de intrare în biserică este un tip al comuniunii credincioșilor⁵⁵³, încheind pe axa est-vest semnificația euharistică a ansamblului de fresce de la CdA.

2. DETALII ICONOGRAFICE

Veșminte. Costumul aulic este cel convențional: împăratul Constantin trimițând daruri sf. Nicolae poartă un *divitision* cu margini brodate și perlate și mitră. Bogatul căruia i-a rodit țarina este înveșmîntat într-o tunică lungă și largă, cu broderii, acoperită de o hlamidă prinsă în față cu o fibulă, capul fiindu-i acoperit de o coroană cu fleuroni aidoma celei a lui Pilat; Irod, Quirinus și magii au veșminte asemănătoare; primul poartă o coroană de perle, ultimii mitre tronconice, iar guvernatorul Siriei o diademă cu o formă strict decorativă, asemeni conducătorilor celor 12 seminții ale lui Israel; aceștia sînt îmbrăcați cu tunici pînă la genunchi, brodate cu perle și marcate de un clavium; al doilea șef din dreapta se înfățișează cu un acoperămînt de cap întru totul asemănător cu cele ale personajelor marțiale din *Adorarea Magilor* de la Chora sau regelui Roboam de la Markov Manastir⁵⁴⁴; mireasa din Cana este împodobită cu o tunică largă, brodată la gît și mineci și o coroană cu pendelocuri. Preoții Vechiului Testament, Simeon și profeții din *Judecata din Urmă* poartă mantii scurte, ornate cu grafe-me⁵⁵⁵. Saccosul și omoforul, decorate cu cruci mari, sînt purtate de episcopi peste epitrahilul brodat cu perle, ca și bedernița; sf. Nicolae se arată uneori numai cu un felon simplu și un omofor polystavrion; sf. Chiril își acoperă capul cu boneta caracteristică. Evreii îmbracă, peste tunicile tivite cu broderii, o mantie pînă la genunchi prevăzută cu glugă. Lucrătorii sînt reprezentați în tunică scurtă, pantaloni și cizme. Funcționarii (strategii din ciclul Sf. Nicolae, scribul din *Recensămîntul lui Quirinus*) poartă tunici căzînd peste genunchi, cu tivul brodat și mantii scurte, cu marginea ornamentată cu perle ori un veșmînt lung de culoare roșie peste care se suprapune un fel de chiton alb, de lungime medie, decorat la gît și la tivuri de asemeni cu perle. Hristos și apostolii sînt îmbrăcați, ca de obicei, cu kolo-bion și mantie acoperind, de regulă, brațul sting. Maica Domnului și cele mai multe dintre femei au costumul standardizat: tunică și maphorion; adultera și cele zece fecioare se deosebesc prin rochia lungă acoperită de o tunică căzînd pînă la genunchi; rochiile lungi, fără mineci sînt un detaliu reținut și de iconografia de la Dečani⁵⁵⁶. În altar și în cea mai mare parte a naosului, drapajele sînt ample și nervoase, urmărind sintetic forma anatomică; cutele mărunte interioare, uneori incisiv angulare, se distribuie în rețele după un sistem logic și intrînd în contrast cu ondulările mari și adînci ale faldurilor care, uneori, flutură caracteristic; linii albe, deseori dublate, umbre de un ton mai închis decît cel al culorii locale și tușe cromatice diferite măresc fragmentarea suprafeței drapate. În ciclul Sf. Nicolae din pronaos, contururile veșmintelor sînt lipsite de suplețe, drapajul este caligrafic, culoarea nevi-brată și fără nuanțe.

Echipamentul militar. Sfinții militari poartă, peste tunică cu mineci lungi, *loricae squa-matae* interpretate foarte decorativ, solzii transformîndu-se uneori în vrejuri; aceste *loricae* sînt prevăzute cu lambrechini și șorțuri cu *bullae*; ostașii lui Irod își așează cnemidele peste piciorul gol. Uniforma acelorași soldați prevede și coifuri înalte cu pene. Spadele cu buton și gardă dreaptă sînt însoțite de teci acoperite cu plăcuțe decorative. Scuturile sînt fie de tip *umbo*, fie ornamentate cu pene, lăncile sînt subțiri și cu vîrf metalic, iar arcurilor în aco-ladă li se asociază tolba cu săgeți.

Figurile. Chipurile sînt realizate pe un fond ocru-cald sau ocru-brun; o minusculă rețea de linii roșii tensionează fețele. Frunțile, nasul, pliurile gîtului sînt subliniate de umbre verzi-măslinii. Ochii sînt conturați cu linii succesive roșii, ocru și verzi care degajă senzația de profunzime. Modeleul este delicat, de o discretă plasticitate, tranzițiile sînt fine și elaborate; cîte o pată albă animează fruntea sau unul dintre obraji.

Elementele vieții colidiene. Prezența lor este parcimonioasă. O ambarcațiune cu dublă cîrmă și pînză triunghiulară apare în „Viața sf. Nicolae”. *Pilda bogatului căruia i-a rodit țarina* prilejuiește o scenă de lucru: patru zidari cu mistrii, alți doi suindu-se pe schele cu poveri în spate, supravegheați de un vâtaf înarmat cu un bici cu două cozi. Alți trei oameni, doi dintre ei folosind pîrghii, se pregătesc să urnească bolovanul care va pecetlui mormîntul Mintuitorului. Arhiepiscopul Mirelor Lichiei doboară cu securea un arbore. Scena de nuntă este stereotipă: patru personaje așezate la masă, nașul înalță paharul, iar servitorii pregătesc bucatele. Animalele sînt, în cazul cailor magilor și al celui mînat de Iacob, corect desenate; în schimb, în *Alungarea negustorilor din templu*, boii și oile sînt niște miniaturi care nu au altă ambiție decît aceea de a fi identificate. Viața aulică este descrisă în cîteva scene (*Magii în fața lui Irod*, *Sfătuirea lui Irod cu fariseii*, *Recensămîntul în fața lui Quirinus*, *Evreii cer pază la mormînt*): principele tronează vegheat de un soldat cu lance într-un cadru arhitectural ocrotit de un *velum*; personajul care i se adresează are mereu una dintre miini învelită în mantie.

Obiectele. Sînt reduse ca număr și împlinesc un rost ornamental, acela de a mobila acțiunea: sfeșnic cu șapte brațe, platou înalt cu pîinile punerii înaintea, vas cu mană și amfore de mari dimensiuni cu două anse în *Cortul Mărturieii*; un relicvar purtat de unul dintre magi; două vase cu picior dintre care unul cvadrilobat în *Cina din Emmaus*; o hydrie în *Pilda bunului samaritean*; trei sfeșnice înalte în *Viața sf. Nicolae*. Utilajul penitenciar este prezent în acest din urmă ciclu prin birna lungă de lemn în care sînt prinse picioarele celor trei strategii. Cărțile închise au scoarțe bogat decorate cu perle; deseori se desfășoară volumene; sf. Nicolae la școală și doi colegi ai săi țin suluri cu alfabetul grecesc. O singură dată în *Înmulțirea pîinilor*, obiectele împlinesc și o funcție dramatică, se transformă în agenți ai enunțării; pîinile devin entități capabile să-și asume rolul de subiect; opoziția specifică persoană / nonpersoană este astfel neutralizată și nu se mai traduce în categoriile pur semantice animat / inanimat.

Arhitecturi și peisaje. Rareori arhitecturile fundalului scenelor de la CdA sînt un reflex al acțiunii; de cele mai multe ori ele sînt un ecran în fața căruia personajele își rostesc rolurile⁵⁵⁷. Uneori perspectiva este plonjantă, zidurile sînt descrise frontal, dar este văzută simultan și coama acestora. Adesea, iconograful face eforturi minime: acoperișurile se desfășoară paralel cu solul, senzația de profunzime fiind degajată exclusiv de nelipsitele *vela* roșii sau albe. Clădirile sînt distribuite la întîmplare: stereotip în laturi pentru a degaja spațiul central, dar și supraincercînd compoziția în centru (*Evreii cer pază la mormînt*). Elementele arhitecturale sînt restrînse: edicule cu unul sau două nivele, cu acoperiș în două ape, edificii cubice sau cu turlă, baldachine cu cupole, colonade, colonete distribuite anarhic, aglomerări de construcții sugerînd un oraș (*Fuga în Egipt*). Frecvent apar pe ziduri, în medalioane, fi-

guri *en grisaille*, măști, putți, atlanți; un relief înfățișând un cavaler însoțește *Cina din Emmaus*; un nud și un cocș decorează arhitecturile atunci cînd *Luca și Cleopa anunță apostolilor învierea*⁵⁵⁸; un alt nud se vede în spatele sf. Lupus; nenumărate măști în profil, aproape niște *groteschi*, ocupă fundalul *Întîmpinării Domnului*. Aceste *monochromata* sintetice, rapide, trasate liber în ocră, gri sau albastru, sînt mai puțin niște citate din arta elenistică, cit o *Malerei für Maler*⁵⁵⁹, un exercițiu gratuit prin care artistul își demonstrează sieși virtuozitatea. Elementele peisagistice sînt rare și monotone: dealuri rotunde egal inseriate, munți în trepte excesiv geometrizzate, firavi palmieri sau mănunchiuri abia schițate de flori.

Forma

1. STRUCTURILE NARATIVE

Secvențele narrative ale textului biblic, așa cum sînt consemnate de pericopele evanghelice⁵⁶⁰, sînt distribuite în unități bine definite ale discursului plastic. Relatarea sinoptică sau ioanită participă la imagine dar fără a putea fi vreodată redusă la o anumită sumă de compoziții figurative. În norma narativă a fiecărei scene este inclusă o prezență reziduală a discursului figurativ ca atare. Acesta se enunță ca o reflecție interioară a povestirii, cu alte cuvinte, discursul face să transpară narațiunea, dar amintește simultan și de propria sa existență. Imaginile sînt construite deci pe tensiunea dintre textul care povestește și cel povestit, dintre narațiune și discurs. Iar acest elivaj, provocat de imperfecta suprapunere dintre discurs și narațiune, are sarcina de a atrage atenția asupra mesajului însuși. Astfel procedează iconograful în *Pilda celor zece fecioare* unde „mirele“ este identificat printr-o reducere logică a metaforei; Hristos apare de două ori printr-o adjoncțiune operată la nivelul discursului figurativ și care rămîne lipsită de sens la cel al relatării evanghelice. Dar mesajul unei scene este locul unor relații de interlocuție. În *Pilda bunului samaritean*, de exemplu, randamentul expresiv al parabolei este mărit printr-o metabolă pe axa paradigmatică: Hristos, în calitate de arhetip al genului uman, substituie pe trecătorul milostiv. Cu ajutorul acestei sinecdoce generalizante, subiectul real destituie subiectul aparent al povestirii pentru a întări ciclul responsabilităților. Corelația de obiectivitate dintre narațiune și discurs se transformă într-o relație de subiectivitate care servește la reducerea distanței și evidențiază sensul etic. Aceste două pilde dezvăluie deci o persoană terminală arătată ca izvor al ethosului. Uneori, artistul folosește însă o densitate mai mică de semne: în *Pilda fiului risipitor* este înfățișat chiar bătrînul părinte, dar el este nimbă, aluzia fiind clară: în actul de comunicare constituit de discurs este specificată o persoană dominantă și deplin responsabilă. Alteori, regula semantică după care fiecare mesaj trebuie să fie perceput ca o totalitate semnificantă este încălcată; apar atunci imagini cu dublă izotopie, ca *Pilda nunții fiului de împărat* în care servitori sînt îngerii, dar Mintuitorul nu este numai regele, dar și cel care, cu o carte pe genunchi, tălmăcește simultan parabola. Prin urmare, în anumite cazuri, descrierea plastică poate suspenda narațiunea pentru a înscrie în durata povestirii un alt timp, cel al instanței iconografice. În *Pilda vameșului și fariseului*, zugravul consemnează în durata unică a discursului două momente narrative distincte: cel

din *Luca*, XVIII, 9 (Iisus povestește pilda ucenicilor săi în stînga) și cel al relatării propriu-zise (în dreapta, vameșul și fariseul, în atitudinile lor specifice, sînt urcați pe un podium). Intertextualitatea pasajului evanghelic este actualizată în imagine de gestul de atestare al lui Hristos.

Personajul este deci vehiculul procesului de enunțare a discursului figurativ: în calitate de purtător al mesajului, el este în mod necesar unic. Numărul participanților la acțiune devine atunci posibil prin dedublarea tuturor cazurilor „tabloului” în a treia dimensiune. Intervenția discursului asupra narațiunii se face prin decupaj; ordinea, durata și ritmul reprezentărilor, cu alte cuvinte montajul, revelă cinci tipuri de atitudine în fața povestirii, exceptînd adjoncțiunea și suprimarea care sînt procedee generalizate ale iconografiei:

a) Suprapunerea dintre discurs și narațiune: *Alungarea negustorilor din templu*, cu animalele prezente și mesele pe cale de a se răsturna, se vrea un instantaneu al versetului *Luca*, II, 15;

b) Explicitarea figurativă a textului: *Hristos în casa Marlei și Mariei*; în planul secundar, Marta gesticulează dezordonat pentru a se arăta că, într-adevăr, este „împărțită cu multă slujire”, *Luca*, X, 40;

c) Imaginea completează narațiunea: *Recensămîntul în fața lui Quirinus*; *Luca*, XI, 4–5 nu spune decît că Iosif și Maria însărcinată au mers să se „înscrie”; iconograful își imaginează episodul eludat de istoriograf și care este declanșat chiar de „înscrierea” în volumen plasată în centrul scenei;

d) Iconografia comprimă durata povestirii: *Înmormîntarea Domnului*; două momente consecutive (procesiunea funebră și pecetluirea mormîntului) sînt simultaneizate în friză;

e) Suprimarea timpului narativ prin imagine: *Hristos se adresează apostolilor în Grădina Ghetsemani* și *Pătrunderea soldaților în grădină*; apostolii sînt reprezentați de două ori, mai întîi trezindu-se la exhortațiile Mîntuitorului, apoi speriați de apariția ostașilor; elementul de coerență este însă dat de personalul-pivot Hristos, care este înfățișat numai o singură dată ca factor de coincidență a perioadelor narative.

Toate aceste procedee iconografice, punînd la lucru un utilaj figurativ de natură retorică, au o tulburătoare asemănare cu modalitățile literaturii hagiografice a epocii. Hagiografii nu mai scriu acum *vita* în accepțiunea tradițională, ci panegirice în care traseul biografic este copleșit de aglomerarea figurilor oratorice⁵⁶¹. Același *écart* dintre βίος și ἐγκώμιον îl realizează, cu mijloacele lor specifice, iconografiile secolului al XIV-lea între narațiunea evanghelică și discursul figurativ.

2. COMPOZIȚIA

Principalul factor compozițional este simetria, fie că este determinată de o axă (*Corțul Mărturieii*, *Prosphorá*, *Hristos în drum spre Emmaus*, *Batjocorirea*, *Hemoroissa*, *Femeia adulteră*, *Cei trei strategii în temniță*, *Platytera*, *Sinoadele*), fie de două grupuri cu densitate relativ uniformă care ocupă cele două laturi ale scenei (*Pilda celor zece fecioare*, *Împărtășirea apostolilor*, majoritatea secvențelor ciclului *sf. Nicolae*). Suprapunerea zonelor este mai puțin folosită

(*Adormirea*, combinată cu simetria, *Spălarea picioarelor*). De cele mai multe ori compoziția nu este coordonată după un principiu fix; aglomerarea personajelor este o soluție comodă și des întrebuințată (*Sărutul lui Iuda*, *Sfătuirca lui Irod cu fariseii*, *Alungarea negustorilor din templu*, *Evreii cer pază la mormint*). Jocul gesturilor și al mișcărilor, cu o deosebită emfază pe contramișcare⁵⁶², rămâne principalul factor de coerență al imaginilor: bogatul care și-a mărit jitnițele se întoarce brusc spre îngerul care-l admonestează de sus; tot de sus privește mirosițele arhanghelul care dezvăluie mormintul gol; interlocuția amănunțit descrisă între hangu și Hristos-samaritean. Uneori, virtuozitatea cu care este aplicată metoda este maximă: în episodul *Hemoroisiei* gestul de binecuvîntare, îndreptat spre colțul din stînga-jos, al lui Iisus este reluat, spre colțul opus, de apostolul care se află spate în spate cu Mintuitorul. Ritmul și nu diviziunea scenei în cîmpuri reductibile logic primează. Imaginile par uneori frize compactate, reduceri, fără sacrificarea detaliilor, ale unor compoziții mai ample și mai bine structurate. Discursul figurativ pare mai puțin preocupat de propria sa coerență, cît de caracterul său exhaustiv.

3. ZUGRAVII

Trei mîini deosebite sînt, principal, responsabile de executarea ansamblului de fresce de la CdA⁵⁶³. Dar operele acestor artiști nu se află într-o simplă vecinătate ci alcătuiesc o țesătură de interferențe, tranziții și discontinuități, ceea ce face ca orice operație de disociere să fie întrucîtva arbitrară și, în orice caz, cerută mai mult de spiritul de ordine al vremii noastre decît impusă de modul de lucru al zugravilor. Principiul de clasificare va fi atunci stabilit de cantitatea semnelor plastice putînd fi atribuite unui anumit meșter într-o unitate iconografică dată.

1 Primului zugrav îi aparțin: *Megalynarul* din concă, *Strămoșii* de pe arcurile altarului, *Profeții* din cupolă, cu excepția lui Ioan, *Episcopii* din absida principală și cei doi ierarhi anonimi dinspre sudul proscomidiarului, *Împărlășirea cu pîine*, *Femeile vestind apostolilor* *Învierea*, *Cina din Emmaus*, *Luca și Cleopa anunșind* *Învierea*, *Pilda samariteanului*, *Ispitirea lui Iisus*, *Chemarea lui Zahau*, *Învierea fiicei lui Iair*, *Ciclul sf. Ioan*, peretele de vest al navei centrale, *Vindecarea soacrei lui Petru*, *Călătoria de la Nazaret la Bethleem*, *Recensămîntul în fața lui Quirinus*, *Irod și magii*, *Irod sfătuiindu-se cu învățații poporului*, *Uciderea pruncilor*, *Nunta din Cana*, *Înmulțirea pîinilor*, *Parabola fiului risipitor*, *Nunta fiului de împărat*, *Vindecarea servitorului sulașului*, *Sf. Mina și Hristos tronînd pe stîlpul de nord-est*, *Deisis* și scenele mariale din pronaos. Personajele sînt excesiv ponderate, aproape statice, draperiile cad greu pe trupurile bine descrise; mișcările sînt reținute, compozițiile lipsite de ritm și rezolvate de cele mai multe ori cu ajutorul simetriei. Acest artist, autorul motivelor în *monochromata*, a fost, probabil, șeful echipei⁵⁶⁴, avînd în vedere preeminența scenelor realizate de el.

2 Cel de-al doilea pictor a completat absida altarului cu *Petru și Ioan în fața mormintului gol*, *Drumul spre Emmaus*, *Necredința lui Toma*, *Hristos pe marea Tiberiadei*, *Hristos mîncînd cu apostolii lîngă marea Tiberiadei*, *Petru întrebînd ce se va întîmpla cu Ioan*, *Traditio Legis*, *Cortul Mărturiei*, *Împărlășirea cu vin*, *Pilda celor zece fecioare*, a zugrăvit în proteză *Prosphoră*, *Vameșul și fariseul*, *Hristos învășînd în sinagogă*, sfinții Petru din Alexandria, Sil-

vestru și Ioan cel milostiv, în naos *Spălarea picioarelor*, *Rugăciunea de pe muntele măslinilor*, *Apostolii dormind*, *Apropierea persecutorilor*, *Sărutul lui Iuda*, *Baljocorirea*, *Drumul Crucii*, *Punerea în mormânt*, *Evreii cerind pază la mormânt*, *Parabola celui căruia i-a rodit țarina*, episoadele marginale din *Koimesis*, iar în pronaos *Sinoadale ecumenice*. Personajele sînt surprinse în elanul mișcării, animate, ușor imponderabile; siluetele sale, mai puține la număr, sînt monumentale, de o grațioasă eleganță ⁵⁶⁵, aproape întotdeauna cu picioarele încrucișate în X sau sprijinite pe unul din virfuri. Draperiile agitate cad în pliuri brusc frînte sau involburate, descrise, în planuri largi de umbră și lumină, cu o tușă fluidă și ușoară, apelînd uneori la modelajul ton pe ton. Chipurile au trăsături regulate și senine, desfășurînd o tipologie aluziv elenistică; prognatismul evident al fețelor este menit, ca și în cazul capetelor văzute din profil, să sugereze rapiditatea mișcării și interlocuția. Imaginile sînt tensionate, ritmate elegant și degajă un fel de freamăt permanent.

3. Cel de-al treilea artist a zugrăvit, în naos *Hemoroissa*, *Alungarea negustorilor din templu*, *Hristos binecuvîntînd copiii*⁵⁶⁶, iar în pronaos *Ciclul sf. Nicolae* și fragmentele *Judecării din Urmă*. Această manieră are un caracter eclectic și lipsit de grație; personajele sînt scunde și destul de confuz integrate compoziției; siluetele gracile sînt alternate cu altele mai robuste, imaginile fiind private de un canon coerent.

Ansamblul apare însă unitar, viziunile diferite ale celor trei pictori principali se supun normelor generale ale stilului paleolog⁵⁶⁷, dar cu o măsură comună de diminuare a monumentalității. Regimul de convergență, anihilarea diferențelor specifice este îndatorată, în mod deosebit, coloritului dens și luminos care uniformizează compozițiile⁵⁶⁸ și estompează orice ambiție de particularism.

Stilul

Din punct de vedere statistic, cel mai important sistem de referință pentru CdA îl constituie mozaicurile bisericii mănăstirii Chora (Kariye Djami). Un număr de 13 scene corespund nemijlocit reprezentărilor analoage din ctitoria lui Theodor Metochites, în special cele incluse în ciclul copilăriei lui Iisus. *Călătoria de la Nazaret la Bethleem* recenzează numai o jumătate din compoziția constantinopolitană⁵⁶⁹. *Recensămîntul în fața lui Quirinus* este, în schimb, fidel transpus dar, din lipsă de spațiu, personajele sînt, la Argeș, aglutinate, lipsind doi din fiii lui Iosif⁵⁷⁰; dimpotrivă, semnele maternității nu sînt descrise la Chora⁵⁷¹. *Magii în fața lui Irod* prezintă, în plus, trei soldați în spatele regelui iudeu⁵⁷² și detaliul relievarului⁵⁷³ pe fundalul unor arhitecturi diferite. *Irod consultîndu-i pe cărturari* este incompletă la Chora, dar ostașul în profil pierdut apare la ambele monumente⁵⁷⁴. *Uciderea pruncilor*, atît cît poate fi reconstituită la CdA, concentra cele patru lunete de la Kariye Djami⁵⁷⁵. În friza cuprinzînd *Visul lui Iosif*, *Întoarcerea din Egipt* și *Călătoria la Ierusalim pentru Paște*⁵⁷⁶ s-a respectat numărul și dispoziția personajelor, dar unul din fiii a fost confundat cu Iosif însuși care este pictat astfel de două ori; deși copierea ediculei funerare este exactă, planul secund de la CdA este populat cu trei figuri suplimentare⁵⁷⁷. *Nunta din Cana* restituie fragmentele pierdute la Chora⁵⁷⁸, însă partea dreaptă

este simplificată și Ioan omis; dar nașul care înalță paharul în capul mesei mărturisește o contaminare cu imaginea similară de la Sf. Nicolae Orphanos din Salonic⁵⁷⁹. *Înmulțirea pînilor* și *Vindecarea soacrei lui Petru* perpetuează, la rîndul lor, unele detalii de la Kariye Djami⁵⁸⁰. Cu toate că *Împărtășirea apostolilor* este conservată fragmentar în monumentul constantinopolitan, totuși se pot recunoaște încă unele gesturi și grupuri identice⁵⁸¹. Unele scene din traveea de nord-est depind și ele, parțial, tot de Chora⁵⁸²: *Ispitirea lui Iisus*⁵⁸³, *Învieerea fiicei văduvei din Nain*⁵⁸⁴ și *Chemarea lui Zahar*⁵⁸⁵, cu grupul lui Hristos calchiindu-l pe cel din *Vindecarea celor doi orbi* de la Chora⁵⁸⁶. Toate aceste imagini aparțin primului zugrav care, chiar dacă nu a cunoscut *de visu* pictura de la Kariye Djami⁵⁸⁷ — ceea ce este, totuși, puțin probabil, s-a format într-un mediu artistic în care era curentă folosirea unui repertoriu de modele relevat după ctitoria lui Metochites. Asimilarea datelor ansamblului constantinopolitan mai ales prin intermediul unei experiențe de atelier este dovedită de transpunerea mecanică a unor detalii, sensul iconografic al scenelor de la Chora pierzindu-se uneori⁵⁸⁸.

Dacă CdA nu este singurul monument care depinde de Kariye Djami, participînd mai degrabă la prestigiul general balcanic al picturilor metropolitane⁵⁸⁹, nici biserica Mintuitorului din Chora nu este singura referință pentru ctitoria de la Argeș. Accidental, pot fi identificate analogii cu alte monumente⁵⁹⁰: *Prezentarea la templu* demonstrează asemănări cu catoliconul de la Hilandar⁵⁹¹, dar și cu *Peribleptos-Mistra*⁵⁹²; tinăra din cortegiul Fecioarei, care ține lumina în stînga, mîna dreaptă fiind destinată unui gest alocutor, putînd fi regăsită, întocmai, și la Studenica⁵⁹³.

Aceste exemple sînt, cred, suficiente pentru a dovedi plurivalența frescelor de la Argeș și a descuraja stabilirea unui sistem de analogii univoce care să ia aspectul unor procese de filiație. Similitudinile care au fost identificate, pe o serie mai mare cu Kariye Djami și pe alocuri cu alte programe iconografice, nu sînt niciodată atît de specifice pentru a pune în evidență o relație genetică sau măcar una cauzală⁵⁹⁴. Fără îndoială, decorația pictată de la CdA rămîne izolată⁵⁹⁵, toate referințele, și în special cele din mediul sîrbesc, fiind cu totul generale. Nu poate fi admisă, pentru acest motiv, opinia lui I. D. Ștefănescu potrivit căreia frescele de la Argeș rezumă un ansamblu mai larg⁵⁹⁶; autorul ipotezei ar fi trebuit, dacă nu să numească, cel puțin să circumstanțieze acel ansamblu. Limba inscripțiilor — greaca cu o ortografie uneori barbară⁵⁹⁷ și trădînd numeroase fonetisme populare⁵⁹⁸ și slavona redactată cu numeroase greșeli nu este, în cel de-al XIV-lea veac, un indiciu pertinent pentru a stabili naționalitatea zugravilor⁵⁹⁹ și, implicit, orizontul stilistic din care aceștia descind.

CdA este greu de încadrat modelului cronologic al picturii paleologe propus de M. Chatzidakis. Datat 1364–65, monumentul aparține celei de a treia faze, retrospective⁶⁰⁰, alături de *Affendiko* (*post.* 1366)⁶⁰¹ și *Peribleptos* (1360–70)⁶⁰² din Mistra; nu se remarcă inovații stilistice fiind, în același timp, abundente citatele din pictura începutului de secol⁶⁰³. Principial, însă, ansamblul poate fi încadrat lazei a doua, și nu alta este opinia autorului periodizării⁶⁰⁴. Într-adevăr, CdA mărturisește aceeași atmosferă intelectuală⁶⁰⁵ în care au fost elaborate programele de la Dečani⁶⁰⁶ sau Matejić⁶⁰⁷, împărtășește aceeași lipsă de interes pentru reînnoirea limbajului plastic, dar și propensiunea pentru teme rare și discursul teologic, stilul repetînd procedeele celui de al doilea deceniu al veacului⁶⁰⁸.

Este verosimil ca artistul principal, autorul hapaxurilor și cel care rememorează iconografia Chorei, să se fi format în a doua perioadă stilistică, înainte de mijlocul secolului. Al treilea zugrav, cu o manieră anticlasiceistă și robustă, dar fără particularități macedonene⁶⁰⁹, pare să se înscrie aceleiași faze evolutive. Al doilea pictor, practicind o formulă mai elegantă și mai „modernă”⁶¹⁰, este mai atent la transformările stilistice caracterizind cea de a treia perioadă⁶¹¹.

Frescele de la CdA participă la un anumit „academism”⁶¹², prin ele supraviețuiește, în fond și „în stare de epuizare”⁶¹³, stilul etitoriei lui Metochites și tocmai de aceea ele sînt greu de prins într-o rețea de dependențe⁶¹⁴. Este limpede însă că cele mai slabe analogii sînt cele cu aria macedo-sîrbească⁶¹⁵. Pe de altă parte, trebuie primită cu prudență în lipsa precizării etapelor și mijloacelor de transmisie, „stema” monumentelor pe care o propune M. A. Musicescu: prototipurile s-ar găsi la Salonic — Sfinții Apostoli⁶¹⁶, dar mai ales Sf. Nicolae Orphanos⁶¹⁷ — și la biserica lui Hristos din Veria⁶¹⁸, intermediarii ar fi Dečani și Gračanica⁶¹⁹, genealogia închizîndu-se, firește, la CdA⁶²⁰. Comunicarea cu Sf. Nicolae Orphanos se manifestă mai ales la nivelul realizării chipurilor dar, la Argeș, nasurile sînt mai drepte și umbrele mai schematice⁶²¹, ca și cum o formulă, evident comună, a fost aplicată stereotip și prin reducerea plasticității. De aceea, mi se pare cu totul exagerat ca biserica din Salonic să fie considerată ca cel mai important reper stilistic pentru CdA⁶²² și chiar, în consecință, să se presupună o origine saloniciană a zugravilor care au lucrat în Țara Românească⁶²³. „Școala” macedoneană, așa cum s-a exprimat în cel de al doilea oraș al Imperiului, se distinge de arta capitalei printr-o undă de „realism”⁶²⁴, dar deosebirea dintre cele două centre nu a fost într-atît de radicală încît să nu poată permite metropolei să-și lase amprenta măcar asupra mozaicurilor de la Sf. Apostoli⁶²⁵.

Cît despre pictura constantinopolitană, dacă exceptăm cîteva fragmente⁶²⁶, reconstituirea ei, după Kariye Djami, este imposibilă. Aspectul metropolitan al ansamblului de la Argeș⁶²⁷ este, pentru acest motiv, dificil de argumentat. Dar marea densitate a citatelor din Chora — cea mai amplă preluare pe care o cunosc —, ca și puritatea bizantină a arhitecturii bisericii, adăugate rafinamentului teologic al hapaxurilor precum și „actualității” constantinopolitane a unor teme iconografice sînt motive îndreptățite pentru a bănuî că punctul de plecare, cel puțin al primilor doi artiști, a fost capitala lumii răsăritene.

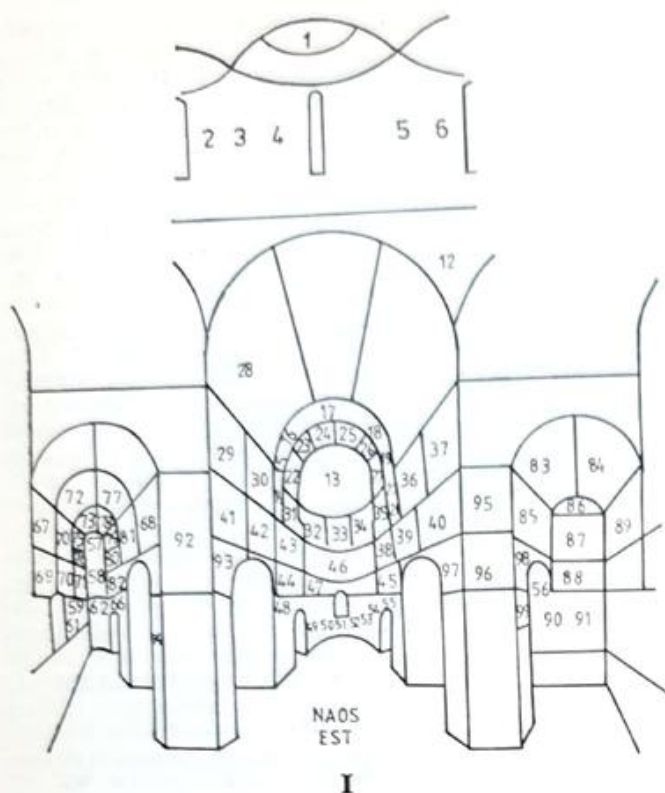
Desfășurarea

TURLA-ALTAR-NAOS

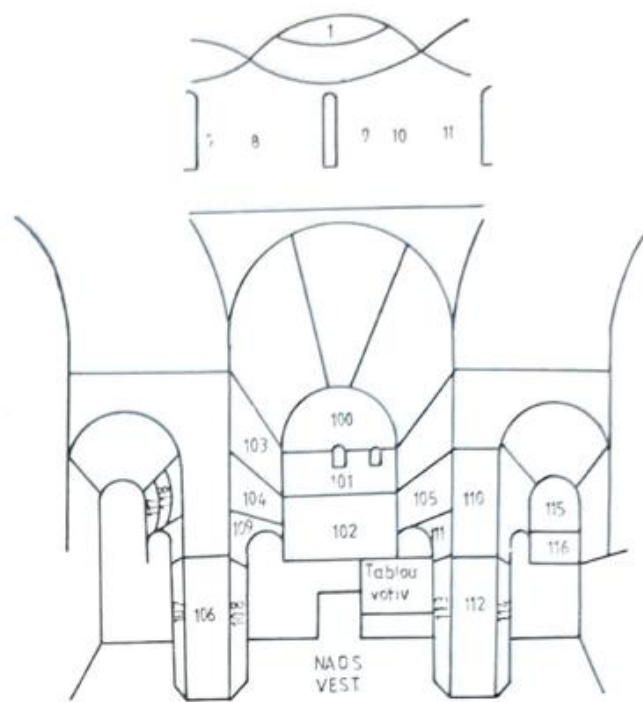
1. *Pantocrator*; sub compoziția din 1827, restaurarea a dat la iveală⁶²⁸ o parte din inscripția slavonă, porțiuni din veșminte și un fragment din chipul lui Hristos care era orientat cu capul spre răsărit, în poziție inversă față de actuala imagine. 2. *Sf. Ioan Botezătorul*; inscripția de pe filacter este în grecește ca și la ceilalți profeți; binecuvîntează cu dreapta, în mîna stîngă ține crucea și rotulul. 3. *Proorocul Avacum*; retușat mai ales în partea superioară; capul sprijinit pe mîna stîngă, cealaltă fiind învelită în mantie. 4. *Proorocul Zaharia*; retușuri; imberb, indică cu dreapta volumul. 5. *Proorocul Varuh*⁶²⁹; incisiv repictat; binecuvîntează cu dreapta ascunsă sub mantie. 6. *Proorocul*

Daniil; retușuri; costum militar, gest de atestare cu mîna stîngă. 7. *Proorocul Ionă*; incisiv repictat. 8. *proorocul Osie*; aproape înfășurat într-un amplu himation purpuriu. 9. *Proorocul Eliseu*; incisiv repictat. 10. *Proorocul Isaia*; mîna stîngă ascunsă integral sub mantie. 11. *Proorocul Ieremia*; gest de alocuție cu mîna dreaptă. 12. *Sfîntul Evangelist Ioan dîndu-i lui Prohor*; incisiv repictat. 13. *Împul "Αξιων εστιν*; Maica Domnului pe tron cu Pruncul binecuvîntînd pe genunchi de tip *Platytera*; la dreapta, în adorație, sf. Nicolae și arhanghelul Mihail, iar la stînga, în aceeași poziție, sf. Ioan Hrisostom și arhanghelul Gavriil. 14. *Sf. Ierarh Hermolaos*; bust în medalion; incisiv repic-

tat. 15. *Sf. Ana*; bust în medalion; rețușuri. 16. *Tinăr terarh*; restauratorul din 1750 îl identifică arbitrar cu Solomon⁶³⁰. 17. *Sf. Duh*, „în chip de porumb” și *Evangelhia*; incisiv repictat. 18. *Sfânt imberb* în veșmint sacerdotal⁶³¹; incisiv repictat. 19. *Sf. Sadoc* (?); rețușat; 20. *Sf. Prohor* (?); rețușat. 21. *Apostolul Nicanor*; rețușat. 22. *Sf. Iehonias*; rețușat. 23. *Sf. Azor* (?); rețușat. 24. *Sf. marfir Dasios*; bust în medalion; rețușat. 25. *Sf. Phares*; bust în medalion; incisiv repictat. 26. *Dreptul Zara*; bust în medalion; incisiv repictat. 27. *Sf. Joram*; incisiv repictat. 28. *Înălțarea Domnului*; încă vizibile unele fragmente originale în partea inferioară⁶³². 29. *Sf. femei la mormint*; din frescă originală se mai păstrau, la începutul secolului, câteva siluete și un lîntoliu⁶³³. 30. *Hristos în fața mironosițelor*; înainte de repictare se mai distingeau trei siluete⁶³⁴. 31. *Sf. femei vestind apostolilor Învierea*; apostolii, nenimbați, sînt aglomerați pe un fundal arhitectural; rețușuri. 32. *Apostolii Petru și Ioan la mormintul gol*; urmează Ioan, XX, 3—8; în fața peșterii, Ioan se apleacă asupra mormintului, în spatele său Petru face un gest de surpriză. 33. *Iisus în drum spre Emmaus*; în centru, flancat de Luca și Cleopa, Mintuitorul binecuvîntează cu ambele mîini. 34. *Cîna din Emmaus*; la masă, între Luca și Cleopa, Hristos frînge pîinea și i-o întinde primului apostol; fundal arhitectural acoperit de un *velum*. 35. *Luca și Cleopa anunță apostolilor Învierea*; în stînga, Luca urmat de Cleopa, se îndreaptă spre apostolii ghemuiți în fața unui decor arhitectural; rețușuri. 36. *Necredința lui Toma*; Ioan, XX, 24—29; se mai deosebeste, din compoziția veacului al XIV-lea, doar câteva draperii⁶³⁵. 37. *Apariția lui Hristos pe „marea” Tiberiadei*⁶³⁶; Ioan, XXI, 1—8; se mai vede, în mijlocul mării, o barcă cu trei personaje și pe mal, la dreapta, Hristos urmat de doi apostoli. 38. *Apariția lui Hristos pe „marea” Tiberiadei*; Ioan, XXI, 9—14⁶³⁷; la stînga, în mijlocul unui lac, o barcă, în centru Hristos despărțit de apostoli printr-un foc lîngă care se află un pește și o pline. 39. *Petru întrebă pe Hristos ce se va întîmpla cu Ioan*⁶³⁸; Ioan, XXI, 20—24; în fața unui peisaj stîncos, Hristos însoțit de trei apostoli se întoarce spre Petru care, în centrul compoziției, face semn unui tînăr. 40. *Traditio Legis*; Matei, XXVIII, 18—20; inscripție grecească; Hristos, în centru, pe o *solă*, binecuvîntează apostolii care-l flanchează în grupuri de cîte șase; fundal arhitectural; rețușuri. 41. *Hristos binecuvîntează copiii*; Hristos, urmat de doi apostoli, vine din dreapta și își așează o mîină pe creștetul unui prunc; rețușuri. 42. *Hristos în casa Mariei și a Mariei*; compoziție inversată de restaurator⁶³⁹. 43. *Pilda bunului samaritean*; inscripție grecească; la stînga, Iisus, cu călătorul rănit pe umeri, este întîmpinat de hangiu (*Luca*, X, 34); la dreapta, din nou Hristos spală rănile celui prădat de tîlhari, în timp ce levitul se îndepărtează, iar preotul privește de pe o înălțime (*Luca*, X, 31—32). 44. *Hristos și femeia adulteră*; în centru, femeia păcătoasă, în stînga, Iisus, „scriind cu degetul pe pămînt” (*Ioan*, VIII, 6), urmat de doi apostoli; la dreapta un grup compact de evrei; în spate, o arhitectură convențională acoperită de un *velum* alb cu dungi galbene. 45. *Pilda celor zece fecioare*; la stînga, Hristos face un gest prohibitiv către cinci fecioare nebune, la dreapta, același binecuvîntează trei fecioare înțelepte (două sînt distruse de timp); în fundal, o clădire hexagonală cu două porți, batantul din dreapta fiind deschis. 46. *Corul Mărturiei*; în centru, în arcul cerului, sub cele trei turnuri ale corului, masa altarului a cărei învelitoare poartă bustul Fecioarei; pe masă, arca, platoul cu pîini, două sfeșnice, cutia cu mană și o amforă; altarul este vegheat de cîte un serafim; de o parte și de alta, Aaron și Moise, în veșminte preoțești, cădelnițează, ținînd în dreapta cîte o pyxidă; deasupra, din arcul cerului, se desprind spre cele două părți busturile profeților Isaia și Ieremia purtînd filactere; în exterior, pe fiecare latură, se desfășoară procesiuni de cîte șase personaje în costume imperiale, purtînd în mîini vase bogat ornamente. 47. *Împărțășirea apostolilor*; sub un koubouklion, Hristos, figurat de două ori și asistat de cîte un inger-diacon



I

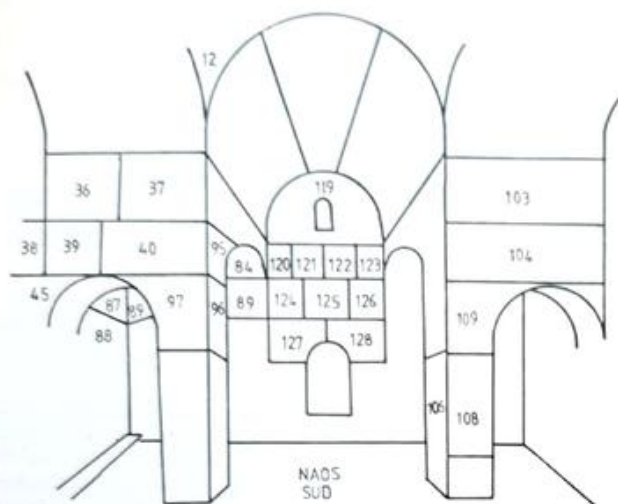


II

cheat, în centru în picioare, la dreapta adresându-se lui Petru și apostolilor adormiți. **89. Vindecarea îndrăciților;** incisiv repictată⁶⁴⁸. **90. Sf. Mina.** **91. Sf. Sava Stralilat** (?)⁶⁴⁹. **92. Sf. profet;** în picioare. **93. Sf. militar;** așezat, scoțind sabia din teacă, în vreme ce un inger coboară din cer. **94. Sf. anahoret**⁶⁵⁰; în picioare. **95. Hristos Emmanuel în tetramorf;** Iisus în triplă glorie de lumină, păzit de serafimi. **96. Sf. Procopie;** stă pe un scaun poligonal, împingând sabia în teacă; inscripție grecească; retușuri. **97. Sf. Artemie;** în dreapta ține lancea; calcă în picioare un monstru; încoronat de doi îngeri; retușuri. **98. Sf. Mercurie;** ține spada în dreapta, în timp ce cu stînga susține teaca; retușuri. **99. Sf. Antonie cel Mare;** în peisaj muntos; capușon cu monograma IC XC NK; retușuri. **100. Schimbarea la Față;** din fresca originală nu se mai păstrează decît cei doi apostoli prosternați în flancurile ferestrei. **101. Visul lui Iosif în Egipt, Întoarcerea din Egipt** (Matei, II, 19—23) și **Călătoria la Ierusalim pentru serbarea Paștelui** (Luca, II, 41—42)⁶⁵¹; friză cu trei grupuri distincte; la stînga, un inger zboară spre Iosif culcat, în planul secund asina condusă de Iacob; în secvența consecutivă, Iosif deschide drumul cu Pruncul pe umeri ascuzîndu-și mina sub mantie, Maica Domnului îl urmează; în dreapta, Iosif înaintează spre o cetate retușată, în urma lui un personaj tinăr nîmbat (Iisus?); în planul secund, o cetate și un personaj care face un gest de alocuție. **102. Adormirea Maicii Domnului**⁶⁵²; Maica Domnului întinsă pe pat, este înconjurată de apostoli și arhangheli; în spatele patului, Hristos asistat de cetele îngerești primește sufletul maicii sale; în fața patului, tentativa, pedepsită, de profanare a lui Jephonias; deasupra, Fecioara în mandorlă purtată de îngeri se îndreaptă spre porțile Împărăției, grupuri de apostoli zburînd pe nori; în stînga-sus, arhanghelul Gavriil vestește moartea Mariei; dedesubt, Născătoarea se roagă în grădină; în dreapta-sus, Theotokos își imparte hainele, iar jos apostolii veghează la mormînt; între scena centrală și cele laterale sînt plasate arhitecturi animate de personaje. **103. Uciderea pruncilor;** numai partea din dreapta, în care se vede Maica Domnului cu Pruncul, aparține secolului al XIV-lea. **104. Nunta din Cana;** în stînga, Hristos (capul îi este distrus

de un tirant) stă la masă pe o pernă roșie, sprijinîndu-și picioarele pe un hypopodion, în spatele său Petru și alt apostol; la masă, mireasa este flancată de două personaje în timp ce unul înalță paharul cu vin nou; în dreapta, doi servitori înjunghie un vițel, iar Hristos, pe fundalul unei colonade, binecuvîntează vasele alături de Maica Domnului și de Petru; retușuri ample. **105. Pilda nunții fiului de împărat** (Matei, XXII, 1—14)⁶⁵³; în capul mesei, Hristos ține o carte pe genunchi și vorbește; în stînga, îngerii aruncă în gheenă pe cei fără haine de nuntă; retușuri ample. **106. Sf. Theodor Tiron;** ține în dreapta spada; iar în stînga teaca. **107. Sf. Ștefan cel Nou;** costum de ascet, filacter cu text grecesc; în mina dreaptă poartă icoana lui Hristos. **108. Sf. Dimitrie;** în dreapta ține lancea, în spate poartă scutul. **109. Sf. militar;** așezat; încununat de doi îngeri. **110. Sf. ierarh.** **111. Sf. Lupus;** în fundal, un turn cu mai multe etaje; partea inferioară distrusă. **112. Sf. Theodor Stratilat;** ține spada în dreapta, lancea în stînga, pe spate un scut rotund. **113. Sf. militar;** în stînga ține spada, în dreapta teaca, pe spate un scut oval, în partea stîngă o tolbă cu săgeți. **114. Sf. anahoret.** **115. Vindecarea soacrei lui Petru;** numai partea inferioară este mai cruțată de repictări. **116. Iosif din Arimateia cere trupul lui Hristos**⁶⁵⁴; grav deteriorată. **117. Spînzurarea lui Iuda;** mici porțiuni originale. **118. Lepădarea lui Petru;** mici porțiuni originale. **119. Înlimpinarea Domnului;** în stînga, Theotokos și Iosif purtînd doi porumbei; în dreapta, Simeon cu Iisus în brațe în fața altarului, în timp ce Ana își rostește profeția. **120. Călătoria sf. Familiei la Bethleem**⁶⁵⁵ (Luca, II, 4—5); Maria călare, cu Pruncul în brațe condusă de Iacob cu veșmintele atîrnate de toiag; urmează Iosif. **121. Recensămîntul în fața lui Quirinus;** în stînga, vegheat de un ostaș, guvernatorul tronează; în fața lui, un funcționar desfășoară un volum pe care notează răspunsurile Mariei și ale lui Iosif flancați de alte două personaje; în fundal, o ediculă și un edificiu susținut de console. **122. Magii în fața lui Irod;** în extrema dreaptă, Irod pe tron cu o sabie între genunchi este sfătuit de trei soldați și un servitor; în centru, cei trei magi reprezentînd vîrstele omului; cel mai bătrîn oferă un relicvar; în stînga-

sus, într-un peisaj muntos, magii călătoresc; decor arhitectural. **123.** *Sfătuirea lui Irod cu preoții și cărturarii poporului*; în stînga, Irod pe tron se adresează unui grup compact și agitat de evrei; în aceeași extremă, un ostaș întors cu spatele; fundal arhitectural complex. **124.** *Rugăciunea din Grădina Ghethsemani*; din dreapta, Hristos se adresează



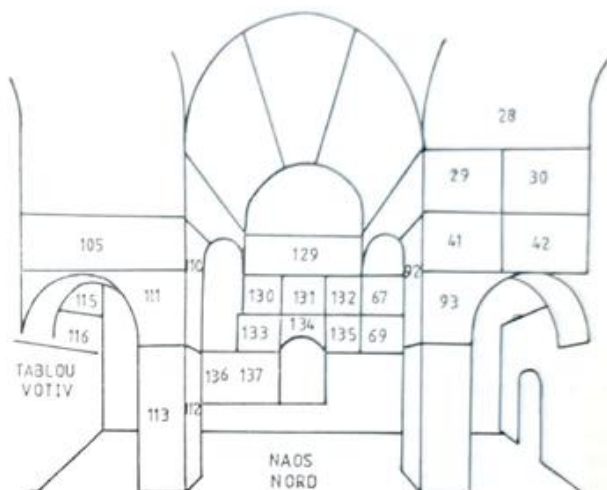
III

apostolilor grupați compact în centru; fundal integral repictat. **125.** *Prinderea lui Iisus*; Hristos, deplasat ușor spre dreapta, se adresează unui grup de trei apostoli ghemuiți; din stînga vin soldații îndrumați de Iuda, în timp ce un alt grup de apostoli este mascat în spatele lui Iisus; retușuri. **126.** *Sărutul lui Iuda*; în centru, Mintuitorul cu capul întors spre dreapta primește sărutul trădătorului; doi soldați întind mîinile pentru a-l prinde pe Iisus, în timp ce altul îl amenință cu spada; în extrema stîngă, un personaj cu ambele mîini ridicate; în dreapta, Petru aplecat deasupra lui Malchus; în fundal, grup compact de soldați purtători de lănci. **127.** *Batjocorirea lui Hristos*; numai colțul din dreapta cu muzicanții, cîțiva soldați și fundalul arhitectural este mai cruțat de intervenții tirzii. **128.** *Drumul Crucii*; cei doi tîlhari precedați de un ostaș își poartă crucile; urmează, cu crucea pe umărul stîng, Hristos în hlamidă laticlavă, apoi grupul militarilor lîngă care merge Petru cu mîinile întinse; în stînga, în fața unei grote, Maica Domnului însoțită de două femei. **129.** *Înmulțirea pîinilor*; friză desfășurată pe fundalul unui peisaj muntos; cinci grupuri principale, începînd din stînga: Hristos ridică pîinile spre cerul de unde coboară o rază de lumină, în fața lui se află două coșuri pline, iar doi apostoli întind mîinile acoperite de mîntii; Hristos oferă celor doi apostoli pîinile așteptate de o mulțime compactă, în timp ce o femeie se vede pe o creastă de munte plecînd cu o plină; trei ucenici distribuind pîinile din coșuri mulțimii așezate; Hristos șezînd în fața a trei ucenici care aduc douăsprezece coșuri cu firmituri, în vreme ce de pe deal privește un spectator; un

PRONAOS

1. *Dețsis*; Hristos, așezat pe un scaun paralelipipedic deschis pe arcade, cu picioarele sprijinite pe un *suppedaneum*, binecuvîntează cu dreapta, în timp ce cu stînga sprijină o carte pe genunchi; la dreapta, Theotokos indicîndu-și Fiul, la stînga, sfîntul Nicolae cu o carte în stînga, iar cu dreapta

discipol împarte pîinea unui grup, din spate apropiindu-se un apostol cu un coș în spinare, în timp ce un copil îl trage de mîneacă. **130.** *Vîndecarea hemoroidelor*; Hristos se întoarce spre stînga binecuvîntînd o femeie ingenucheată; cei doi sînt înconjurați strîns de ucenici și evrei, în spate un zid crenelat; afectată de retușuri mai ales în partea inferioară



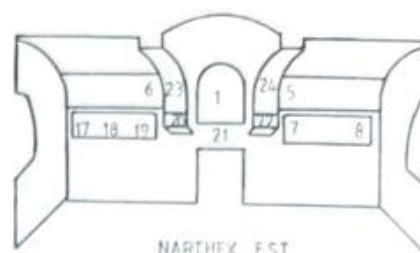
IV

131. *Hristos izgonind negustorii din templu*; Hristos vine din stînga cu brațele ridicate amenințător prin fața unui grup de apostoli și evrei; în centru, animate de biciul Mintuitorului, mai multe animale miniaturale; în dreapta, în spatele a două mese care se răstoarnă, negustorii fac gesturi de protest; fundal arhitectural acoperit de un *velum*. **132.** *Vîndecarea slugii sutașului*; doar partea din stînga, cu Hristos și grupul apostolilor, a fost mai ferită de retușuri. **133.** *Înmormîntarea Domnului*; în stînga, cîteva siluete, printre care se distinge cea a lui Petru, par să ducă trupul Mintuitorului; în partea opusă, trei personaje încearcă să deplaseze o piatră spre mormînt; deteriorată. **134.** *Eurell cerînd pază la mormînt și Mironosifele la mormînt*; în stînga, Pilat, ocrotit de un servitor cu lance, privește spre cei cinci evrei din centrul imaginii; în fundal, arhitecturi acoperite de un *velum*; în dreapta, un inger ridică piatra de pe mormînt, în timp ce, de după stînci, privesc două femei purtînd vase ⁶⁵⁶. **135.** *Pilda bogatului căruia i-a rodit fărina*; în stînga tronează un personaj încoronat întorcîndu-și capul spre ingerul care i se adresează din spatele unei arhitecturi; la dreapta, șase zidari înalță un edificiu pătrat, păziți de un supraveghetor. **136.** *Sf. martir Stratonice*; retușuri. **137.** *Sf. martir Tarachos*; ține în mînă arcu, toba cu săgeți la brîu, iar jos se află scutul. **138.** *Hristos pe tron și Sfînt militar*; pe fața estică a stîlpului de nord-est; Hristos șezînd, binecuvîntează cu dreapta; dedesubt, sfînt ostaș în poziție orantă (capul distrus). **TABLOU VOTIV.** *Hristos binecuvîntînd pe cei doi donatori* aparține stratului original.

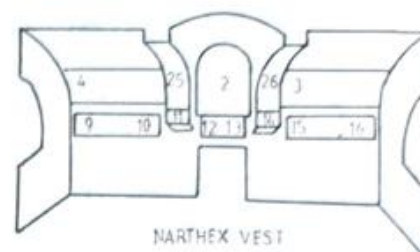
arătîndu-l pe Mintuitor; în colțul din stînga-jos, un personaj princiar ingenucheat (voievodul Nicolae-Alexandru). **2.** *Prezentarea Fecioarei la templu*; în fața unui altar semi-circular, prevăzut cu un baldachin, marele preot o primește pe Maria întovărășită de sf. Părinți și o ceată de fecioare



cu luminări aprinse; în stînga, în Sfînta Sfîntelor, Fecioara asistată de un înger; bogat fundal arhitectural. 3. *Logodna Fecioarei*; la stînga, Zaharia prosternat în fața unui altar cu baldachin; spre dreapta, acesta o încredințează pe Maria lui Iosif nîmbat, în timp ce pețitorii sînt grupați separat, discutînd; rețușuri. 4. *Sinodul VI Constantinopol*⁶⁵⁷; împăratul (Constantin al IV-lea) tronează în mijlocul episcopilor nîmbați; aceștia poartă polystavrion și risipesc gesturi de alocuție; ereticii sînt grupați la dreapta; în spate, o colonadă și *vela*; deteriorat. 5. *Sinodul VII Niceea*; în mijloc Constantin al VI-lea și Irina, despărțiți de o amplă cruce, la stînga episcopi șezînd; partea dreaptă complet distrusă. 6. *Sinod ecumenic*; împărat pe tron, la o scară mai mare decît episcopii care-l înconjoară; decor arhitectural; grav deteriorat. 7. *Ciclul sf. Nicolae: Nașterea*; Nonna culcată pe o saltea și asistată de femei; jos, baia copilului; inscripție slavonă. 8. *Ciclul sf. Nicolae: sfîntul la școală*; la stînga, Nonna, nîmbată, îl prezintă pe copil unui dascăl, de asemenea purtător de nîmb; în dreapta, doi copii desfășoară un *volumen* cu începutul *Evangeliei după Ioan*. 9. *Ciclul sf. Nicolae: sfîntul hirotomisit arhieru*; la dreapta, un personaj nîmbat cu polystavrion îi întinde sfîntului, și el în polystavrion, un *volumen*; la stînga, alte trei siluete, dintre care doi episcopi cu mitră; în planul secund, un sanctuar cu fronton triunghiular și *velum*. 10. *Ciclul sf. Nicolae: Cei trei strategii în temniță*; pe o bancă lungă, cu picioarele prinse într-o birnă de lemn, trei personaje în tunici fără mineci, reprezentînd vîrstele omului; fundal cu arhitecturi și *vela* roșii. 11. *Ciclul sf. Nicolae: sfîntul apare în vis lui Constantin*; împăratul, cu diademă și costum de aparat, stă culcat pe pat; sfîntul, în felon polystavrion, ține *Evangelia* și binecuvîntează. 12. *Ciclul sf. Nicolae: sfîntul apare în vis lui Avlavie*; eparhul, în costum bogat, stă întins; sfîntul binecuvîntează; fundal arhitectural. 13. *Ciclul sf. Nicolae: sfîntul izbăvește pe cei trei tineri condamnați de Avlavie*; la dreapta, tinerii, cu minile și ochii legați, stau aliniați lingă călăul cu sabia ridicată; în spatele acestuia, sfîntul împiedică execuția. 14. *Ciclul sf. Nicolae: Constantin cel Mare încredințează celor trei strategii daruri pentru sfînt*⁶⁵⁸; la stînga, pe tron, basileul întinde celor trei demnitari o carte bogat împodobită; în față, trei sfeșnice înalte. 15. *Ciclul sf. Nicolae: sfîntul primește darurile împăratului*; în dreapta, sfîntul tronînd poartă omofor cu cruci mari, în partea opusă strategii îi oferă cartea; între ei cele trei sfeșnice. 16. *Ciclul sf. Nicolae: sfîntul salvează trei surori de la*



NARTHEX EST



NARTHEX VEST

V

prostitutie; în stînga, fetele stau culcate sub un singur acoperămint, la dreapta, sfîntul se îndepărtează de tatăl acestora. 17. *Ciclul sf. Nicolae: miracolul tinărului din Catana*⁶⁵⁹; tinărul în fața unui sanctuar al cărui fronton triunghiular poartă bustul sfîntului. 18. *Ciclul sf. Nicolae: sfîntul doborîc copacul în care sălășluiesc idolii*; pe un fundal arhitectural sfîntul taie cu secura un copac pe care se catără un idol. 19. *Ciclul sf. Nicolae: sfîntul mîntuiește corabia din furtună*; pe un lac, în mijlocul unui peisaj stîncos, o barcă de catargul căreia se agață doi diavoli; sfîntul ține cirna și se adresează unui grup compact de marinari⁶⁶⁰. 20. *Judecata din Urmă*, fragment; grup de profeți cu gesturi orante. 21. *Judecata din Urmă*, fragment; trei episcopi în polystavrion, împărați, tineri, sf. femei. 22. *Judecata din Urmă*, fragment; nud între limbi de foc (*Bogatul nemilosio*, Luca XVI, 22-23, ?).⁶⁶¹ 23. *Sf. martir (Bachus?)*; incisiv repictat. 24. *Sf. martir (Photius?)*; incisiv repictat. 25. *Sf. martir*; incisiv repictat. 26. *Sf. martir (Sergius?)*; incisiv repictat. 27. *Împărtășirea sf. Maria Egipțeanca de către sf. Zosima*; în ambrazura porții de intrare; incisiv repictat.

B. PRONAOSUL BISERICII SF. TREIME A MĂNĂSTIRII COZIA

Datare

Problema datării ansamblului cozian a fost mult timp complicată de existența a două hrisoave care, în condica mănăstirii, erau trecute sub aceeași zi, 20 mai 1388. Primul document, „cel lung“, se adresa chinoviei de „la locul numit Călimănești pe Olt“, ridicată din temelie de Mircea cel Bătrîn și înzestrată de acesta, dar și de unii boieri „cu voia lui Dan voievod“ și „după voia lui Radu voievod“; în plus, așezămîntului îi era anexată Cotmeana, ambele fiind supuse popii Gavriil⁶⁶². Al doilea act, „scurt“ sau „de primă fundațiune“⁶⁶³, era destinat tot unei mănăstiri întemeiate de Mircea „la locul numit Nucet pe Olt adică Coziia“, deasemeni cu hramul Sf. Treime, și enumera cinci sate dăruite de domn⁶⁶⁴. Situația este derutantă: cele două hrisoave au oare tot ațiția beneficiari? Dacă primul lăcaș este întemeiat de Mircea, cum se face că el se bucură de mile încă din vremea lui Radu I? Pînă recent, cercetătorii au încer-

cat să dezlege problema prin două tipuri de soluții. Prima rezolvare căuta, pe locul ctitoriei lui Mircea, un edificiu mai vechi, fie întemeiat în timpuri imemorabile, confundate cu începuturile Țării Românești⁶⁶⁵, fie înălțat chiar de Mircea, însă înainte de a urca în scaunul domnesc⁶⁶⁶, eventual cu gândul de a-și crea o situație în ierarhia ecclesiastică⁶⁶⁷. A doua soluție, mai ingenioasă, propusă în trecut de P. P. Panaitescu⁶⁶⁸ și dezvoltată de Tit Simedrea⁶⁶⁹, afirmă că cele două documente privesc două lăcașuri distincte: unul mai vechi, la Călimănești, sub munte și altul, contemporan cu Mircea, la Nucet, zidurile „Coziei vechi” fiind considerate ca urme ale primei ctitorii. Cum cercetările arheologice au arătat că aceste ruine nu sînt mai vechi decît secolele XVI—XVII⁶⁷⁰ și aparțin sihăstriei Sf. Ioan de la Piatră, construită de mitropolitul Theodosie în 1670⁶⁷¹, trebuia căutat un nou amplasament pentru „mănăstirea Călimănești pe Olt” și el a fost găsit tocmai la schitul Ostrov⁶⁷².

Cel care a pus capăt acestor speculații, restabilind indivizibilitatea ansamblului monastic de la Cozia, a fost Emil Lăzărescu care aprecia că prin cele două hrisoave biserica lui Mircea intră în posesia a două categorii de bunuri cu situații juridice diferite⁶⁷³. Documentul lung se referă la o ctitorie anterioară, cu danii din vremea lui Radu I și Dan I, ale cărei proprietăți sînt transferate acum Coziei: or această ctitorie nu poate fi decît cea menționată în act, adică Cotmeana care este subordonată mănăstirii de pe Olt, împreună cu zestrea sa funciară⁶⁷⁴. Este meritul aceluiași cercetător de a fi demonstrat că hrisovul „lung” din 20 mai 1388 este nemijlocit legat de începuturile așezămîntului cozian, pe 18 mai în același an căzînd sărbătoarea Sf. Treimi, deci hramul lăcașului⁶⁷⁵, care a ocazionat festivități speciale legate de rosturile noii instituții.

În ceea ce privește cronologia edificării și decorării C, conjecturile lui E. Lăzărescu sînt mai puțin convingătoare. Mai întîi se afirmă că Mircea nu putea întemeia Cozia decît în calitate de domn suveran⁶⁷⁶, adică după toamna anului 1386. Apoi, încurajat de gestul editorilor primului volum al seriei B a colecției *Documenta Romaniae Historicae* care, păstrînd indictionul, au modificat văleatul hrisovului „de primă fundațiune”, obținînd anii <1402—1403>⁶⁷⁷, E. Lăzărescu interpretînd, la rîndul său, *Cronologia Tabelară* a lui Dumitrache medelnicerul, oferă propria sa emendație: 11 decembrie 1387⁶⁷⁸. Autorul propune, în consecință, următoarea schemă: după preluarea moștenirii fratelui său, Mircea primește Călimăneștii de la Nan Udobă, inaugurînd lucrările în primăvara lui 1387; biserica este acoperită pînă toamna și miluită cu cele cinci sate la 11 decembrie; în primăvara anului următor, activitatea este în toi, solemnitatea tîrnosaniei avînd loc la 18 mai⁶⁷⁹, finisarea decorației exterioare continuînd și în 1389⁶⁸⁰. Emendarea lui E. Lăzărescu nu a rezistat însă criticii⁶⁸¹, autoritatea cronologiei documentelor coziene, așa cum a fost stabilită de P. P. Panaitescu și D. Mioc, rămînînd intactă.

Indicațiile externe asupra cronologiei monumentului se rezumă la două pisanii de epocă brîncovenească — care dau date discordante —, la tradiția istorică medievală — și ea la fel de imprecisă —⁶⁸² și la văleatul 6894 (1385/86), pictat în pronaos, pe o bandă albă, pe peretele de vest, singurul element al unei inscripții care înconjură întreaga încăpere, cruțat — și retușat — de o restaurare modernă⁶⁸³. În absența altor izvoare, cercetătorii au acordat credit anului 1386⁶⁸⁴ sau au propus datări gravitînd în jurul documentului din 20 mai 1388: 1387⁶⁸⁵, 1387—1391⁶⁸⁶. O poziție aparte au Tit Simedrea⁶⁸⁷ și D. Bălașa⁶⁸⁸ care, plecînd de la o scrisoare a stolnicului Constantin Cantacuzino către contele Marsigli, se opresc la anul 1393:

Și de data aceasta, singura opinie coerent formulată este cea a lui Emil Lăzărescu: dacă Mircea cel Bătrîn este ctitorul, atunci văleatul 6894 trebuie să fie greșit, zugravii brîncovenesți care au retușat inscripția din pronaos citind incorect ultima cifră: un $\ominus$ cu partea de jos știrbită a fost luat drept Δ , data care a figurat inițial fiind 6899 (1390/91)⁶⁸⁹. Deci intervalul 1 septembrie 1390 — 31 august 1391 ar fi cel în care a fost executat decorul mural de la C⁶⁹⁰.

Păstrînd emendarea datei din pronaos ca plauzibilă, cred că o reexaminare a primelor documente coziene poate fi încă profitabilă; supuse unei *Quellenkritik* tradiționale, ele sînt în măsură să dezvăluie informații neepuizate de istoriografie.

— 20 mai 1388⁶⁹¹, Mircea dă un hrisov mănăstirii „ridicate din temelie“ de el cu hramul Sf. Treime, „la locul numit Călimănești pe Olt, care a fost mai înainte satul boierului domniei mele Nan Udobă, pe care cu dragoste și cu multă osîrdie, după voia domniei mele, l-a închinat mai înainte zisei mănăstiri“; în continuare, domnul enumeră daniile: el însuși oferă Orleștii, un sat pe Cricov și o moară în hotarul Piteștilor; urmează milele boierești: cu voia lui Mircea, Crușia dată la moarte de Stanciul Turcul și o ocină pe Argeș, cumpărată de Stanciu al lui Botco de la Ștef, cu voia lui Dan, două ocine pe Argeș și o vie tot acolo, însuși Dan oferind o moară la Rîmnic, cu voia lui Radu, o vie la Rîmnic și curtea pe locul Hinăteștilor; toate aceste danii sînt scutite de dări; apoi Mircea stabilește un obroc de la Curtea domnească: vin, brînză, cașcaval, miere, ceară, postav și 300 sălașe de țigani; hrisovul continuă: „Pe lîngă aceasta (adică pe lîngă obrocul anual, D. B.⁶⁹²) a binevoit domnia mea ca mănăstirea Codmeana să fie supusă, cu toate cele mai sus scrise (*că vsěmi prepisanimi*)⁶⁹³ ce țin de ea, mănăstirii mai sus scrise și de acolo să se stăpînească. Iar viețuirea acestui locaș să fie după orînduiala popii Gavriil“. Este limpede că toate daniile reprezintă, în fapt, zestrea funciară a Cotmeanei, inclusiv liberalitățile lui Mircea dinainte de a fi domn sau din primii ani ai domniei⁶⁹⁴: Orleștii, Cricovul și moara din Pitești. Noii fundații nu-i aparține deocamdată decît locul pe care este ridicată și obrocul domnesc. Înelin să cred că, la 18 mai 1388, Mircea, în cadrul unei ceremonii solemne, nu făcuse decît să pună temeliele noului așezămînt⁶⁹⁵. Candela de temelie și semnele cruciforme ale ritualului de întemeiere au fost relevate arheologic⁶⁹⁶ — ca și la Cotmeana⁶⁹⁷ — și corespund întocmai prescripțiilor lui Simeon al Salonicului⁶⁹⁸; ele presupun însă prezența unui ierarh, impunînd data de 18 mai 1388 ca *terminus post quem* al îmbrăcării marelui chip monahal de către Anthim Critopoulos⁶⁹⁹ rămas, după 1380, singurul arhieru al Ungrovlahiei. Deci, la 20 mai, Cozia funcționa ca instituție — căci Cotmeana nu putea fi subordonată unui așezămînt în stare de proiect⁷⁰⁰ —, domnul îngrijindu-se numai de cele necesare hranei. Popa Gavriil pare să fie egumenul obștii de la Cotmeana, dislocate de incendiul produs în 1386—87⁷⁰¹ și care, asemeni celei de la Vodița, și ea dezafectată de o calamitate naturală sau socială, era în expansiune și tindea să-și schimbe centrul de greutate. Fenomenul migrării „fraților“ lui Nicodim de la Vodița la Tismana, cu refacerea ulterioară a lăcașului de baștină, se repetă întocmai prin strămutarea comunității lui Gavriil de la Cotmeana la Cozia, urmată curînd de restaurarea celei dintîi⁷⁰².

— 4 septembrie 1389, Rîmnicu-Vilcea⁷⁰³, Mircea declară: „pentru că s-a învoit domnia mea să-mi întemeiez o mănăstire... și după alte daruri cite s-a învoit domnia mea, am căutat să lărgesc și hotarul mănăstirii“, scop pentru care domnul face un schimb cu boierii din Jiblea,

dindu-le, pentru o parte din ocina lor învecinată cu Călimăneștii, satul Orleștii „care a fost mai înainte la mănăstirea Codmeana“; voievodul recunoaște implicit că singurele daruri făcute pînă acum Coziei au fost cele cuprinse în obrocul anual și nu au avut un caracter funciar⁷⁰⁴. Decizia de a mări domeniul Coziei, ocazionată de praznicul începutului de an, 1 septembrie, poate fi legată de ducerea la bun sfîrșit a unei etape de construcție, probabil de terminare a bisericii — satul, după spusa lui Mircea, nu este dăruit mănăstirii, ci chiar bisericii, *priložich crūkovy* —, două sezoane de lucru, vară-toamnă 1388 și primăvară-vară 1389, fiind întru totul suficiente pentru un edificiu de acest tip.

— 8 ianuarie <1392>⁷⁰⁵, Mircea afirmă: „am binevoit domnia mea să ridic din temelie o mănăstire... la locul numit Călimănești pe Olt... și am ridicat aceasta cu ajutorul sfintei Troițe, am săvîrșit, și am tîrnosit și am împodobit (*napravich*)⁷⁰⁶ și în scurt am dăruit puțin obroc din casa mea pentru hrana călugărilor ce se află în mai înainte zisa mănăstire isprăvită (*cŭtvorennych*)⁷⁰⁷ de mine“; domnul mai dăruiește acum călugărilor bălțile Mamino și Săpatul, satele Cereșov, Poroinița și Bujorani, Bucureștii, o moară la Rîmnice și alta la Giurgiu pe Cătălui, două sate mici pe Olt, Bogdăneștii și Lucianii precum și întreaga ocină a Hinăteștilor; primii martori ai documentului sînt cei doi mitropoliți, Anthim și Athanasie. Acest hrisov, citit pînă astăzi cu insuficientă atenție, dă cheia întregii probleme. La 6 ianuarie 1392, sărbătoarea Epifaniei, a „arătării Treimii“⁷⁰⁸, mănăstirea Cozia, a cărei biserică fusese „împodobită“ cu picturi, a fost sfințită de ambii ierarhi ai Ungrovlahiei în prezența marelui voievod și a boierilor săi; caracterul excepțional al evenimentului este evidențiat și de faptul că nici un alt act emis de Mircea nu cuprinde un număr atît de mare de martori, 20, inclusiv logofătul Filos copistul, dublu față de cel obișnuit. În primăvara-toamna anilor 1390 și 1391 au fost executate frescele și finisată decorația sculptată; tot acum biserica a fost prevăzută cu o incintă⁷⁰⁹. Mănăstirea, înzestrată pînă atunci, ca un edificiu ce se afla în construcție, doar cu cele necesare traiului, se vede dotată, prin liberalitățile domnești, cu un domeniu considerabil. Din acest moment va începe cariera așezămîntului cozian. Se confirmă astfel emendarea pe care E. Lăzărescu a aplicat-o inscripției din narthex. Anul 1391 este cel al încheierii decorului mural și, după toate aparențele, al realizării picturilor din pronaos.

— <1402–1403>⁷¹⁰ Mircea trece în revistă posesiunile mănăstirii: satele Călimănești și Jiblea, „încă“ și Brădățenii și Seaca și Hinăteștii. Jiblea este dobîndită în 1389, Hinăteștii în 1392, dar este prima atestare, cu aspect de întărire, a ocinelor de la Seaca și Brădățeni. Lipsesc celelalte danii din 1392, precum și cele trei sate de la Dunăre dăruite în <1400>⁷¹¹, de asemeni este trecut sub tăcere și obrocul anual. Primele patru sate formează „hotarul“ mănăstirii și, împreună cu Hinăteștii, partea cea mai valoroasă a domeniului (Bogdăneștii și Lucianii nu sînt decît „sate mici“). Ca atare, ele vor fi repetate stereotip în toate confirmările ulterioare⁷¹². Cînd și cum au intrat Seaca și Brădățenii în zestrea Coziei? Documentul a omis însă satul „numit Cereșov, mai sus de Slatina“, primit în 1392. Dar, un Cereșov este închinat, în <1398> noiembrie 21⁷¹³, mănăstirii Cutlumus de către boierul Aldea și soția sa Bisa. Iar acest sat, pe care Aldea îl avea chiar de la Mircea „pentru slujbă și credință“, era așezat „pe Olt“⁷¹⁴, fiind, de bună seamă, același cu Cereșovul de mai sus de Slatina. Reiese de aici că Mircea, înainte de <1398>, fie a schimbat cu Aldea Cereșovul pentru Seaca și Brădățeni,

fie — cunoscînd vrerea boierului său de „a-și împlini dorința“ printr-o danie către „ctitoria Țării Românești“⁷¹⁵ — l-a răsplătit pentru meritele sale cu Cereșovul, despăgubind Cozia cu cele două sate aflate chiar în vecinătatea vetrei sale⁷¹⁶.

Rezumînd, izvoarele documentare s-au dovedit în măsură să ofere Coziei o cronologie la adăpost de orice îndoială. La 18 mai 1388, în cadrul unei ceremonii solemne, Mircea pune piatra de temelie a așezămîntului destinat să devină cea de a doua dar și cea mai importantă vatră a obștii de la Cotmeana, prevăzînd doar cele necesare traiului zilnic al călugărilor și 300 de sălașe de țigani — număr fără echivalent în epocă prin mărimea sa — meniți să asigure mîna de lucru necesară programului constructiv. În cursul aceluiași an și în 1389 biserica este, probabil, ridicată pînă la acoperiș. În 1390 și 1391 este realizată decorația pictată și sînt desăvîrșite ultimele detalii. La 6 ianuarie 1392, în cadrul unei alte festivități, la care au participat arhierii și boierii țării, lăcașul este sfințit și mănăstirea, intrînd în posesia unui domeniu funciar propriu, începe să funcționeze conform rosturilor sale spirituale.

Arhitectura

Cozia este un triconc prezentînd o structură trilobată cu turlă pe naos⁷¹⁷. În naos, pe o bază pătrată, se ridică tamburul turlei pătruns de 12 ferestre cu cîte trei retrageri spre interior; naosul este prelungit la est și prevăzut lateral cu cîte o absidă semicirculară la interior și cu cinci laturi la exterior; în pereții de nord și de sud sînt practicate cîte două firide arcate egale și mai joase decît absidele; baza turlei se sprijină pe capetele boltii semicilindrice și pe aceste arce longitudinale; pandantivii sînt susținuți de patru arce în consolă pe care se înalță un scurt inel tronconic. Pronaosul pătrat este boltit longitudinal în semicilindru. Principial, poate fi admisă ideea includerii Coziei în grupul de biserici sirbești de pe Valea Moravei, plasîndu-se, din punct de vedere structural, între Naupara (*ante* 1382) și Veluče (*ante* 1395)⁷¹⁸. Arhitectul nu a copiat un model anume, ci, cunoscînd diversele procedee folosite în Pomoravlje, le-a aplicat în mod liber și original, creînd un monument cu o personalitate distinctă în care primează sentimentul măsurii și gustul bizantin pentru logica formelor⁷¹⁹. Decorul în relief plat care subliniază arcadele oarbe, ferestrele și colonetele și formează rozete cu ajutorul unui repertoriu fito- și zoomorf, trădează la rîndul său marca unui atelier morav, strîns înrudit cu cele de la Ravanica și Krusěvac⁷²⁰.

Iconografia

1. PROGRAMUL

În absența oricăror indicații asupra programului inițial al naosului⁷²¹, nu poate fi discutată decît pictura pronaosului unde ciclul de bază este cel menologic fix. În sinaxarele figurative, literatura genului transpare fie printr-o reducere a biografiilor la o formulă de maximă concizie (portretul ideal al sfîntului), fie prin înfățișarea zilei de naștere a personajului care nu este alta decît cea a martiriului său⁷²². Această din urmă categorie de menoloage

pictate — care-l include și pe cel de la C — desfășoară o galerie de reprezentări hiperbolice și epidictice ale morții, plasate într-o ambianță peisagistică și arhitecturală convențională și sumară și private de orice amprentă etnică sau substanță istorică⁷²³. Din 237 de scene care se mai pot citi la Cozia, unele cu destulă nesiguranță, 183 sînt oarecum precis identificabile. Dintre acestea, 101 se raportează la iconografia de la Dečani, 23 la cea de la Staro Nagorično, 13 depind de Gračanica, două de Treskavac și numai una de „Sfinții 40 de mucenici” de la Tărnovo⁷²⁴. În compunerea listei de sfinți s-a urmat exemplul de la Dečani în spatele căruia stă sinaxarul constantinopolitan⁷²⁵. Martirii palestinieni nu sînt reprezentați decît de sf. Procopie (27 februarie) — la fel de singuratec și la Dečani —, iar cei italo-greci prin sf. Agatha (5 februarie) — ca și la Dečani —, Leon din Catania (20 februarie) și apostolul Bartholomeu (25 august). Prin aceasta, C se distinge de familia Nagorično-Gračanica unde abundă mucenicii palestinieni și italo-greci⁷²⁶. Ca sintaxă, *Menologul* concordă cu cel de la Budimlja (1350—55): succesiunea lunilor începe de la nașterea bolților și se desfășoară într-o spirală cu aspect zodiacal care evocă *coronna* simbolică prin care lunile încing pămîntul în concepția lui Cosmas Indicopleustes⁷²⁷. Această analogie separă cuplul Budimlja-Cozia de celelalte redactări menologale⁷²⁸. Dar nu numai atît, izolarea fiecărei zile într-un chenar adună încă o dată Dečani, Budimlja și Cozia într-un grup comun, aparținînd tipului „cu încadrare” sprijinit pe soluția *Vaticanus gr. 1613*⁷²⁹. În mod semnificativ, iconograful de la C s-a adresat ansamblului cel mai universal din punct de vedere compozițional, dar și cel mai constantinopolitan ca referință literară pe care-l putea oferi Serbia, cel de la Dečani.

Asociate, ca semnificație, *Menologului*, *Sinoadele ecumenice* prelungesc, sub influența canoniștilor din veacul al XIV-lea, un tip oficial al iconografiei autorității⁷³⁰. Împăratul, prezent în locul lui Hristos în centrul imaginilor, destituie concepția asupra colegialității conciliare a succesorilor apostolici în favoarea teoriei bizantine privitoare la *οἰκουμένη*⁷³¹. Suveranul nu este numai cosmocrator, nu se mulțumește adică să asigure doar ordinea și dreptatea în lume, ci este însărcinat să vegheze la puritatea doctrinei și respectarea disciplinei ecclesiastice, el este, cu alte cuvinte, un *ἐπιστημονάρχης*⁷³² căruia îi revin, de drept, președinția și arbitrajul oricărei *disputatio* teologice. În veacul XIV, scenele sînt tipice: părinții sînt dispuși în exedru în jurul basileului. Liturghia este responsabilă de o modificare provocată, la origine, de dările de seamă „populare” — în opoziție cu cele „erudite”⁷³³ — asupra ședințelor conciliare: la C, inscripțiile care numesc episcopii din primul plan nu sînt cele ale delegaților, și chiar ale întîistătătorilor, cu toate că aceștia nu au fost prezenți personal la unele sinoade. Ierarhul sau monahul care pronunță, într-una din laturi, o judecată asupra ereticului, mărturisindu-și în același timp ortodoxia, subminează, dintr-o dată, ideea autorității imperiale reafirmînd-o pe cea a comuniunii între scaunele arhieresti⁷³⁴.

Interpolată în seria *Sinoadelor*, *Viziunea sf. Petru din Alexandria* transferă semnificația inițială a kolobionului deșirat ca figură a schismei asupra doctrinei trinitare căci, conform mistagogiei contemporane, Arie retrage Fiului cosubstanțialitatea cu Tatăl⁷³⁵, sensul imaginii fiind, în epocă, mai mult doctrinar și mai puțin ecclesiologic. Dar, Hristos înfățișat ca adolescent⁷³⁶ este — potrivit altarului de la Matejić unde Emmanuel este ocrotit de un înger cu ripidă — doar o altă ipostasă a Pruncului din patenă⁷³⁷. *Viziunea* trebuie privită astfel nu

numai ca o metaforă a purității credinței, dar și ca o figură euharistică, martirul Petru fiind descris de Theofan (*Minei pe Noiembrie*, zi 24, oda 4, tropar 3) atât ca victimă, cât și ca sacrificator. Plasarea imaginii în pronaos are atunci rostul de a încadra în ritmul liturgic ciclul mucenicilor din *Sinaxar*.

Dar ciclul ferial continuă, la rîndul său, prin *Imnul Acatist*, semnificațiile *Menologului*. Apariția *Acatistului* nu a fost, probabil, străină de aspectul mariologic al isihasmului⁷³⁸. Primele patru secvențe își asumă sarcina de a glorifica zămislirea Mîntuitorului de către Theotokos⁷³⁹. Imaginile *Bunei-Vestiri* nu sînt, pe plan theofanic, decît evocări ale acestui moment al Întropării. În strofa a 5-a, Hristos este slăvit chiar înainte de a se naște, ceea ce pune un punct final procesului de destăinuire gradată a Parusiei⁷³⁹. A patra scenă, cea a concepției propriu-zise, prezintă, la C, o versiune arhaică și laconică, Fecioara fiind învăluită într-o mandorlă de lumină⁷⁴⁰ și nu „umbrită” de un văl susținut de îngeri sau tinere ca în redacțiunile sirbești. Această variantă, purtînd pecetea Constantinopolului, se întîlnește și în *cod. gr. 429* de la *Muzeul Istoric din Moscova*⁷⁴¹. Abolirea metaforei îngăduie figurarea, în spirit palamit, a luminii subzistente în ipostas (φῶς ἐνυπόστατος) pe care, altfel, o văd numai slinții⁷⁴². În ansamblu, primele 12 strofe ale imnului, cu ajutorul unor structuri narative transferate din primele sărbători împăratești și din ciclul marial servesc consemnării figurative a Parusiei⁷⁴³. Prin excluderea proorocii Ana, ultimul episod al părții istorice îndepărtează încă mai mult recenția coziană de cele sirbești contemporane, înrîndind-o, și de această dată, cu *Mosq. Syn. gr. 429*⁷⁴⁴ dar și cu *Psaltirea Tomić*⁷⁴⁵. Ultimele 12 strofe, dezvoltînd conținutul dogmatic al imnului, sînt celebrări ale Parusiei în afara oricărui eveniment, Logosul întrupat fiind perceput mai ales prin omagiul credincioșilor⁷⁴⁶. Nu sînt analizate aici dogmele fundamentale, ci sînt înfățișați cei care le împărtășesc și le cîntă. Se întărește astfel încă o dată concluzia Taniei Velmans⁷⁴⁷, potrivit căreia multiplicarea portretelor seculare în pictura veacului al XIV-lea nu este rezultatul observației realiste, ci reflexul gîndirii teologice. Partea a doua a imnului aduce, la rîndul ei, formule iconografice abstracte, fără echivalențe în pictura sirbească contemporană. Încălcînd schemele constituite, în strofa a 15-a Hristos apare o singură dată⁷⁴⁸, iar în cea de a 20-a, nu Iisus este obiectul adorației, ci însăși Theotokos⁷⁴⁹. Secțiunea teologică a *Acatistului* evită orice descriere a situației spațiale: imaginea este stabilizată de solul nedefinit și imobilizată pe fundalul albastru-negru. În al 12-lea cuplu ikos-kontakion, personajul glorificat este substituit prin icoana sa. Acest procedeu trimite la obiceiul bizantin de aclamare a portretului imperial în cadrul unei festivități oficiale⁷⁵⁰, dar și la un fenomen de contaminare cu scene similare aparținînd altor cicluri: icoanei lui Hristos i se aduce doxologie în reprezentarea *Psalmului 58* din *Psaltirea Tomić*⁷⁵¹. Dar imaginea Născătoarei de Dumnezeu era prin ea însăși, în Bizanț, o perpetuare a operei Parusiei⁷⁵². Prezența, în ultimele două cîntări, a icoanei Hodighitriei leagă și mai mult *Acatistul* cozian de mediul constantinopolitan unde un astfel de chip era venerat, inclusiv în secolul al XIV-lea, în timpul unei ceremonii publice, strofele corespunzătoare de la Markov monastir ilustrînd tocmai o asemenea procesiune⁷⁵³. Cele două secvențe care închid *Acatistul* sînt compoziții-tip, sinteze ale etapelor procesiunii și nu o referință exactă la un anumit moment al ciclului liturgic⁷⁵⁴. În opoziție cu iconografia balcanică⁷⁵⁵, împăratul de la C rămîne neidentificat, dar

arhonții săi sînt înveșmîntați după moda constantinopolitană⁷⁵⁶; atunci și *podēa* cu figura suveranului în adorație din strofa a 23-a ar putea fi consemnarea unei liberalități reale a basilicului față de una dintre icoanele celebre ale Metropolei⁷⁵⁷.

Menologul asociat atît *Imnului Acatist* — citit în simbăta celei de a cincea săptămîni a Postului Mare —, cît și *Sinoadelor ecumenice* — sărbătorite în Duminica Sf. Părinți, a șaptea după Paște — realizează o conexiune între *Triod* și *Pentecostar*, simetrică față de speranța prezentă în fiecare *dies natalis* din *Sinaxar*, cea a Învierii. În această lumină, contextul iconografic *Menolog-Sinoade-Acatist*, figurează condensat ciclul pascal îmbogățit de mesajul liturgic al *Viziunii sf. Petru din Alexandria*⁷⁵⁸. Întreg ansamblul devine, astfel, în semnificațiile sale cele mai profunde, o evocare a jertfei euharistice. *Sacrificiul lui Avraam*, ca „umbră” veterotestamentară a Patimilor⁷⁵⁹, confirmă acest semantism. Dar nu numai atît; scena rară a *Sf. Ilie hrănit de corb*⁷⁶⁰, pe lîngă „tipul” împărtășaniei pe care-l conține, este legată de *Triod*: în veacul al XIII-lea, la Koubelidiki în Castoria, imaginea se învecinează, în pronaos, cu *Maica Domnului a Patimilor*⁷⁶¹. Deși sensul decorului mural de la C, în ansamblul său, nu mai poate fi judecat astăzi, frescele pronaosului sînt încă în stare să compună o totalitate semnificativă a cărei coerență este asigurată de ideea jertfei euharistice și care funcționează prin intermediul unor formule iconografice purtînd o netă pecete constantinopolitană.

2. DETALII ICONOGRAFICE

Veșminte. Costumul aulic nu iese din comun: împărații din *Sinoade* și din ikosul al 12-lea al *Acatistului* poartă sacos cu diademă, coroană — o *stemma* fără prependule —, toate decorate cu perle. În Kontakionul al 9-lea apare un rege cu o haină albă dungată și o coroană, sub formă de calotă, ridicată pe frunte. Demnitarii îmbracă un *καββάδιον* lung, ale cărui guler și tiv sînt decorate cu benzi, închis în față cu butoni și încins cu o centură îngustă; capul și-l acoperă cu un *σκαρβάνιον* ornat cu bustul imperial, formulă mai puțin frecventă decît cea a suveranului pe cal, în picioare sau pe tron⁷⁶², dar care apare, totuși, și în portretul votiv al marelui logofăt Constantin Akropolitēs de pe ferecătura unei Hodighitrii de la Galeria Tretyakov⁷⁶³; alți nobili, în kontakioanele 9 și 10, sînt înveșmîntați fie cu o haină albă căzînd peste genunchi și ghetе decorate, fie cu mantii lungi și coroane deschise. Episcopii se prezintă cu sacos brodat și perlat și cu omofor polystavrion; în *Menolog*, unii ierarhi își pun direct omoforul peste un felon simplu; pe omofoarele ereticilor din *Sinoade* se poate vedea un desen vag cruciform care înlocuiește crucea ortodoxă⁷⁶⁴. Retorii, în ikosul al 9-lea sînt înfățișați în haine lungi, acoperiți cu pălării dintre care unele evocă niște *camilafce*, iar altele seamănă cu niște coroane conice sau deschise, decorate cu perle; pălăriile cîntăreților din kontakionul al 10-lea sînt ascuțite și cu borul larg. Persecutorii din *Sinaxar* sînt reprezentați în tunică și pantaloni, cu cizme și mantie care înconjoară mijlocul sau este petrecută peste piept, căzînd mereu doar pînă la genunchi, pentru a elibera corpul în mișcare. Mucenicii poartă, de regulă, tunică și mantie acoperind doar unul din umeri. Femeile, pretutindeni, se îmbracă în tunică, cîteodată cu mîneacă scurtă, și maphorion. Drapajele sînt exprimate mini-

mal, realizate exclusiv grafic, cu ajutorul unor linii ferme, angulare și puține la număr. Uneori, la călăi, un fald al mantiei flutură, stereotip și fără energie, aproape independent de trup.

Figurile. Chipurile, în *Menolog*, sînt construite pe un fond brun-verzui, din cîteva trăsături care adăpostesc petele de culoare ale luminilor, ocră sau albe. În registrele inferioare, același proplasm primește un foarte sumar modelul; părțile luminate ale feței sînt acoperite de blicuri albe, tranșante, dispuse paralele sau în mănunchi; umbrele sînt susținute de linii îngroșate, de culoare închisă.

Obiecte. Imaginile aulice admit apariția unor halebarde și, în strofa a 23-a, a unui personaj, identificabil cu un mare domestic sau protostrator⁷⁶⁵, care înalță deasupra capului spada imperială; în aceeași scenă apare, sub icoana Maicii Domnului susținută de un tetrapod pe roțile, o *podă* purtînd figura unui suveran bizantin. Instrumentele martiriului sînt puține și convenționale: spada cu teacă ținută de către călău, adesea, în mîna stîngă, pumnalul cu care se taie sînul sf. Agatha, nenumărate cuptoare de foc ori recipiente cu lichid, succint desenate, dalta și ciocanul în mucenicia sf. Fevronia, taurul de aramă pe 20 septembrie, securea decapitării și lancea pentru străpuns. Accidental, poate fi văzută o barcă (translarea moaștelor sf. Ioan Hrisostom) sau, în călătoriile magilor, *Nașterea* și *Fuga în Egipt* din ciclul *Acatistului* apar unele animale desenate corect dar fără interes. În reprezentările conciliare, împărații țin, în mîna dreaptă, o cruce înaltă, iar arhieriei cărți bogat împodobite.

Arhitecturi. Majoritatea imaginilor au ca fundal solul eliberat de orice accidente, doar uneori vălurit. Arhitecturile sînt rare și convenționale: o casă cu etaj în kontakionul al 3-lea, un oraș ale cărui case depășesc meterezele în *Fuga în Egipt*, un ciborium în kontakionul al 6-lea și pe 5 septembrie, o clădire de plan central, hexagonală, pe 2 noiembrie, vederi ale unor cetăți în *Întoarcerea moaștelor sf. Bartholomeu*, *Nașterea sf. Ioan Botezătorul*, *Prezentarea la templu* ori pe 10 septembrie.

Forma

Spațiul este sumar descris și lipsit de profunzime, personajele, puține la număr, evoluează pe un teritoriu bine delimitat de fondul opac, albastru-închis, și de arhitecturile monotone și simple, schematice și aplatizate, care împlinesc rolul de ecranare a oricărei tendințe de tridimensionalitate. Toate aceste elemente care compun situația spațială îndepărtează C în mod hotărît de lumea sirbească sau de cea macedoneană inspirată de Salonic⁷⁶⁶. Amplele inscripții slavone care ocupă, fără cruțare, suprafața nepopulată de personaje sau de firavele elemente de scenografie mărturisesc o anume neîncredere în capacitatea mijloacelor plastice de a exprima ideile teologice. Iar acest fapt nu poate fi străin de gîndirea isihastă. Un Iosif Bryennios este, pe pildă, nemulțumit nu de stilul unei picturi ci, deseori, de subiectul ei, incorect introdus în ansamblu sau incomplet tratat⁷⁶⁷. Poate dintr-o astfel de aprehensiune imaginea a fost, la C, atît de strict îndrumată de text. Dar suspiciunea față de „formele împrumutate de la natură” este, fără îndoială, și un reflex al misticii areopagitice⁷⁶⁸, atît de des frecventată de călugării veacului al XIV-lea. Pe de altă parte, textul, supraveghînd îndeaproape compo-

zițiile, are menirea de a dezvălui caracterul de scriitură al iconografiei. Distanța dintre figura desenată și cuvântul scris este mai puțin aceea dintre două limbaje, ci cea dintre două alfabete care transcriu același sistem conceptual, nu cea dintre două forme de expresie, ci aceea dintre două structuri grafice. Ritmul egal, verticalitatea animată doar de accentele oblice ale brațelor, miinilor și filacterelor care caracterizează galeria anahoreților aparțin, parcă, unei scrieri; siluetele pustnicilor sînt reduse aproape la severitatea și puritatea literelor, la austeritatea și esențialitatea unor grafeme.

Principiul de construire a spațiului în *Sinoade* și în ultimele 12 scene ale *Acatistului* este simetria: de o parte și de alta a lui Hristos, a Maicii Domnului sau a împăratului se opun grupuri de cele mai multe ori uniforme. Numai în strofele 20, 23 și 24 ale imnului se încearcă o diferențiere: nobilii la stînga, clericii la dreapta. În scenele de martiriu, personajele sînt dispuse în același plan încît, din unele secvențe care comportă mai mulți mucenici aplecați în așteptarea decolațiunii se degajă senzația unei compoziții în evantai. Decuparea *Menologului* pe zile, prin izolarea fiecărei imagini, pare să fie doar o convenție logică și nu o realitate plastică; în relatările martiriilor, peisajul colinar se continuă, de la o scenă la alta, nestînjinit de benzile verticale brune, în portrete petrecîndu-se, ca pentru a reaminti tipologia lor literară distinctă, o scădere bruscă și o aplatizare a nivelului. Adesea, unele registre dau impresia unor frize peste care s-a suprapus, mecanic, o grilă.

Structurarea compozițională se face de cele mai multe ori simplu, prin jocul gesturilor, instrumentul muceniciei, mai ales sabia, articulînd siluetele. Obiectul împlinește deci funcțiile unui agent de coerență atunci cînd nu este el însuși personaj, ca uriașa luminare din cîntarea a 21-a a *Acatistului*, mai înaltă decît Theotokos, cu care își împarte întreaga suprafață. Rare sînt cazurile în care ansamblul este distribuit pe două planuri (*Nașterea Maicii Domnului*, cea a lui Hristos și cea a Înaintemergătorului). Cea mai animată secvență este *Martiriul celor cinci mucenici din Armenia* (13 decembrie), decupată în trei secțiuni foarte mișcate și orientate după axe diferite. Un procedeu frecvent este cel al aglomerării unor figuri izocefale (imaginea greu identificabilă dintre 16 și 17 decembrie, *Sf. Mucenici arși în Nicomedia* — 21 decembrie, *Sf. Achindin și cei împreună cu dînsul* — 2 noiembrie, *Soborul arhanghelului Mihail* — 8 noiembrie). Dar cea mai des utilizată formulă este aceea a sfîntului mucenic în picioare, prezentat frontal, ca efigie. Surprinzătoare este, pretutindeni, armonia tonală, dar culorile pastelate și luminoase din registrul inferior nu reușesc să dea relief reprezentărilor grafice ale pustnicilor.

Stilul

Starea mediocră de conservare a frescelor face ca încadrarea stilistică a pronaosului cozian să fie o operație dificilă. Pe de altă parte, la Constantinopol — de care, așa cum am arătat, C depinde din punct de vedere iconografic — nu s-au păstrat monumente din această epocă, capabile să se constituie în referenți comparativi. În mediul artistic sîrbesc, catalizat pe personalitatea cneazului Lazăr, deși pot fi surprinse unele fenomene de tendință monahală, acestea au fost rapid dislocuite, fără a lăsa urme concludente, de o pictură cu specificații prevalent aulice⁷⁶⁹.

Amprenta spiritului monastic pe care o poartă pronaosul cozian a fost, în unanimitate, recunoscută în istoriografie⁷⁷⁰. Lăsând de o parte părerile străinii⁷⁷¹ sau cele neargumentate⁷⁷², principala analogie stilistică a C a fost identificată pe Valea Moravei, și anume la Ravanica⁷⁷³. Au fost depistate aceleași figuri alungite, cu miini și picioare fine, cu fețe înguste și concentrate, cu umbrele trasate și luminile formate prin juxtapunerea unor blicuri albe. Chipurile prezintă o asemănare izbitoare: puternic reliefate cu alb, caligrafice, cu o expresie de gravitate aspră și liniștită⁷⁷⁴. A fost chiar dedus aportul unui elev al pictorului Constantin de la Ravanica⁷⁷⁵, autorul anahoreților din registrul inferior executat în 1385–87⁷⁷⁶. Artistul de la C s-a putut forma în ambianța ctitoriei lui Lazăr Hrebeljanović — care a fixat principiile stilistice ale școlii morave⁷⁷⁷ —, într-un atelier în care iconografia constantinopolitană era cunoscută atât direct, cât și, parțial, prin intermediare athonite⁷⁷⁸. Simptomatic, Ravanica demonstrează, în naos, aceeași intensă concentrare asupra temei euharistice⁷⁷⁹ pe care o etalează și C. Nu este însă mai puțin adevărat că asemănarea celor două ansambluri, nemijlocita lor înrudire, nu poate fi reperată decât la nivel microstructural, mai precis la cel al realizării personajelor. Concepția compozițională distinge frescele coziene de contextul sirbo-macedonean⁷⁸⁰. De la meșterul Constantin a învățat iconograful de la C tehnica de realizare a figurilor, de la Ravanica și-a dobândit gustul pentru modelele constantinopolitane. Dar aceste achiziții sînt puse la lucru într-un mod propriu și din perspectiva unei viziuni teologice precis direcționate. În acest fel, C capătă mai puțin importanța unui debut⁷⁸¹, cât atributele unui monument cu o fizionomie proprie, suficient de particularizată în ansamblul artei bizantine a veacului al XIV-lea, participînd, în același timp — prin dispoziția generală a scenelor, închise în cadre înguste, cu schemă laconică, dînd impresia unei alinieri de icoane⁷⁸² — la orizontul a ceea ce a fost numit „academismul“ bizantin⁷⁸³.

Dacă arta metropolitană a sfîrșitului de secol rămîne necunoscută, în schimb, reflexele acesteia în spațiul răsăritean pot fi identificate. Frescele lui Theofan Grecul de la Spas Precbrajenie din Novgorod (1378)⁷⁸⁴, Tsalendjiha lui kyr Manuel Eugenikos (circa 1384–1396)⁷⁸⁵ și Ravanica sînt executate, în mod cert în primele două cazuri, de artiști proveniți din Constantinopol, fiind astfel în măsură să dea seamă despre concepțiile stilistice metropolitane ale epocii⁷⁸⁶. Dar grafismul accentuat, desenul sintetic și energic, cromatica cu un regim de luminozitate fără contraste, expresionismul și densitatea fără precedent a temelor monahale care adună aceste monumente într-o unică familie sînt elemente structurale care pot fi regăsite, aidoma, și la C. Ctitoria lui Mircea devine astfel a patra piesă a dosarului de circumscriere și reconstituire prin specularitate a picturii constantinopolitane din ultimul sfert al veacului al XIV-lea.

Desfășurarea

1. 1 septembrie: sf. Simeon stilpnicul. 2. 2 septembrie: sf. Mamant, mucenic din Cezareea Capadociei, străpuns de sabie. 3. 3 septembrie: sf. Anthim, episcopul Nicomidiei, decapitat. 4. 4 septembrie: sf. Vavila, episcop al Antiohiei și cei împreună cu dînsul, decapitat. 5. Neidentificat: se mai păstrează un peisaj și un creștet nîmbat (uciderea proorocului Zaharia?). 6. 6 septembrie: minunea de la Chone

a arhanghelului Mihail; se mai vede partea superioară a arhistrategului, o arhitectură în dreapta și preotul Arhip nîmbat. 7. 7 septembrie: stîlcirea cu blta a sf. mucenic Sozont din Pompeiopolis. 8. 8 septembrie: „Nașterea Maicii Domnului“; deteriorată; la stînga, spălarea copilului. 9. 9 septembrie: sfinții Ioachim și Ana; scenă deteriorată; două figuri, Ioachim la stînga. 10. 10 septembrie: sf. Muce-

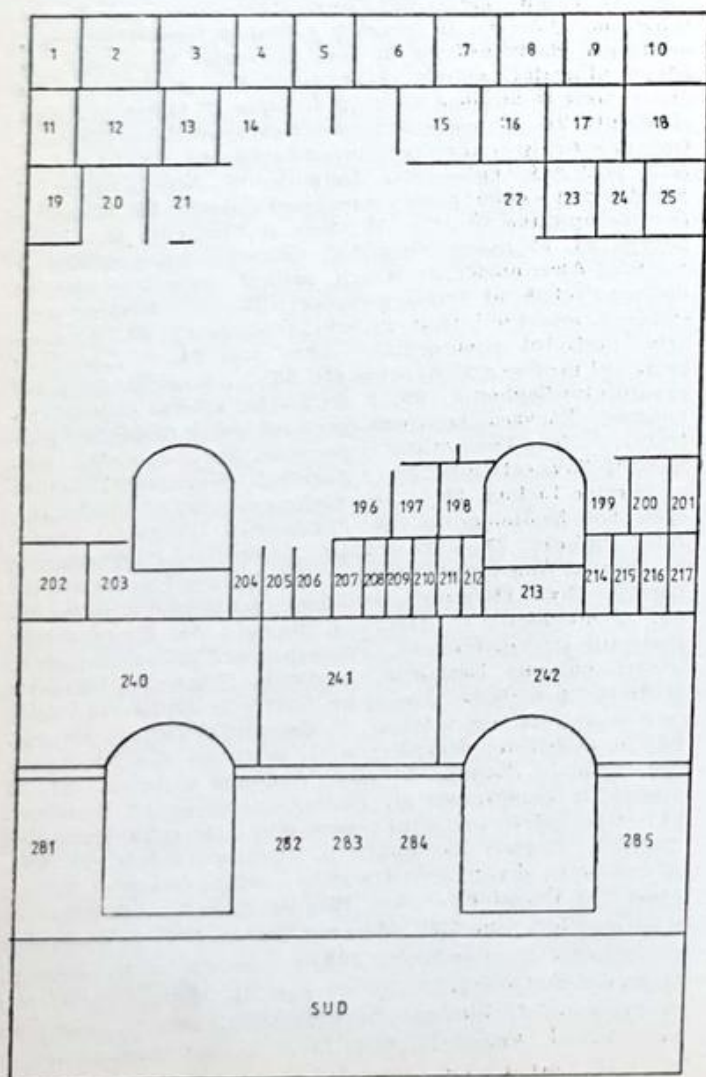
nițe Minodora, Mitrodora și Nimfodora din Bythinia; deteriorată; fundal architectural și două capete. **11. 11 septembrie:** portretul sf. Theodora din Alexandria. **12. 12 septembrie:** lapidarea sf. mucenice Autonomos, episcop în Bythinia; deteriorată. **13. 13 septembrie:** sfânt răstignit (Cornilie sutașul?). **14. 14 septembrie:** silueta unui sfânt (Macarie din „Înălțarea crucii“?). **15. 17 septembrie:** sf. mucenice Sofia, Elpis, Pistis și Agapis din Roma; în stînga, o decapitare, iar în dreapta, două siluete. **16. 18 septembrie:** portretele apostolului Simeon și al sf. Eumenie, episcopul Gortinei. **17. 19 septembrie:** sfinții Savatie, Trofim și Dorimedont din Antiohia Pisidiei; deteriorată; în stînga, o decolație, iar în partea opusă două siluete. **18. 20 septembrie:** sfinții Eustathie și Theopisti cu fiii lor, Agapie și Theopist din Roma, aruncați în boul de aramă încinsă. **19. 21 septembrie:** portretul unui sfânt (apostolul Codrat din Magnesia?); partea superioară deteriorată. **20. 22 septembrie:** sf. mucenic Phokas, episcop în Sinope, moare de sabie; deteriorată, se văd numai picioarele personajelor. **21. 23 septembrie:** „Zămislirea sf. prooroc și înaintemergător Ioan“; vestirea lui Zaharia; deteriorată, se conservă altarul și, în stînga-sus, un inger. **22. 27 septembrie:** sf. mucenic Calistrat și cei împreună cu dînsul; fragmentul părții drepte cu silueta unui persecutor. **23. 28 septembrie:** portretul sf. Hariton mărturisitorului; deși apare un singur personaj, inscripția, incompletă, mai indică un sfânt (proorocul Varuh?). **24. 29 septembrie:** portretul cuviosului Chiriac sihastrul. **25. 30 septembrie:** sf. Grigorie luminătorul („cel mare“ în inscripție), arhiepiscopul Marii Armenii, portret. **26. 1 octombrie:** portretul apostolului Anania; în stînga scenă de decapitare a unui Mihail⁷⁸⁷. **27. 2 octombrie:** decapitarea sf. mucenici Ciprian și Iustina din Antiohia. **28. 3 octombrie:** decapitarea sf. Dionisie Areopagitul. **29. 4 octombrie:** portretul sf. Ierothei, episcopul Atenei; deteriorată. **30. 5 octombrie:** sf. mucenice Haritina și Memelta (?) din Cilicia; în stînga o decolație, în dreapta o sfință în picioare alături de un persecutor a cărui parte superioară este deteriorată. **31. 6 octombrie:** străpungerea cu sabia a apostolului Toma. **32. 7 octombrie:** sf. Serghie și Vah, două scene paralele de decapitare. **33. 8 octombrie:** portretul cuvioasei Pelaghia. **34. 9 octombrie:** portretul apostolului Iacov al lui Alfeu; deteriorată. **35. 10 octombrie:** decapitarea mucenicilor Evlampie și Evlampia. **36. 11 octombrie:** portretele apostolului Filip și sf. Teofil cel mic mărturisitorul, episcopul Niceei. **37. 12 octombrie:** decapitarea mucenicilor Prov, Tarah și Andronic. **38. 13 octombrie:** decapitarea mucenicilor Carp și Papila din Pergam. **39. 14 octombrie:** decapitarea mucenicilor Nazarie, Protasie, Ghervasie și Cels din Mediolan. **40. 15 octombrie:** aruncarea în apă a mucenicului Lucian, preot în Antiohia. **41. 16 octombrie:** decapitarea sf. Longhin sutașul. **42. 17 octombrie:** portretele sfinților Osea proorocul și Andrei criteanul. **43. 18 octombrie:** portretul evanghelistului Luca. **44. 19 octombrie:** portretul proorocului Ioil (?). **45. 20 octombrie:** sfîntul Artemie din Antiohia pe patul de moarte. **46. 21 octombrie:** portretul sf. Ilarion cel mare din Palestina. **47. 22 octombrie:** portretul sf. Averchie, episcopul Hierapolei și un grup de mucenici (cei șapte tineri din Efes?). **48. 23 octombrie:** decapitarea apostolului Iacov, fratele Domnului. **49. 24 octombrie:** împungerea cu sabia a sf. mucenice Aretha din Nagraana Arabiei și a celor împreună cu dînsul. **50. 25 octombrie:** decapitarea sf. Marcianus și Martirie din Constantinopol. **51. 26 octombrie:** împungerea cu lăncile a sf. mare mucenic Dimitrie. **52. 27 octombrie:** decapitarea sf. mucenic Nestor din Salonic. **53. 28 octombrie:** decapitarea sfinților Terentie și Neonila din Africa. **54. 29 octombrie:** decapitarea sf. mucenice Anastasia Romana; portretul sf. cuvios Avramie (?)⁷⁸⁸. **55. 30 octombrie:** sf. mucenici Zenovie și Zenovia din Cilicia; deteriorată, se păstrează numai un cap. **56. 31 octombrie:** decapitarea apostolilor Apolie, Stahie, Auplie, Urban, Aristovul și Narcis. **57. 1 noiembrie:** portretele sfinților Cosma și Damian

din Asia. **58. 2 noiembrie:** sf. mucenici Achindin, Pigasie, Aftonie, Elpidifor, Anempodist, Eudoxie și Agapie grupați într-o clădire hexagonală. **59. 3 noiembrie:** decapitarea sf. mucenici Ahepsima, Aitala și Iosif; deteriorată; în dreapta o scenă de martiriu, iar în partea opusă două siluete. **60. 5 noiembrie:** decapitarea sfinților Galaaction și Epistimia. **61. 4 noiembrie:** portretul sf. Ioanichie cel Mare. **62. 6 noiembrie:** sf. Pavel mărturisitorul, patriarhul Constantinopolului; scenă conservată fragmentar, jos sf. Pavel nîmbat. **63. 7 noiembrie:** martiriul celor 33 din Melitina. **64. 8 noiembrie:** „Soborul arhanghelului Mihail“; în centru, Mihail cu imaginea, stearsă, a Mintuitorului, înconjurat de puterile cerești. **65. 9 noiembrie:** portretul cuvioasei Matriona din Constantinopol. **66. 10 noiembrie:** martiriul sfinților Orest, Olimp, Rodion, Erast și Sosipatru. **67. 11 noiembrie:** martiriul sfinților Mina, Victor și Vichentie; primii doi sînt decapitați în timp ce, în dreapta, diaconul este spînzurat. **68. 12 noiembrie:** portretele sfinților Ioan cel Milostiv și Nil pustnicul. **69. 13 noiembrie:** translarea, pe mare, a moaștelor sf. Ioan Hrisostom. **70. 14 noiembrie:** apostolul Filip răstignit cu capul în jos. **71. 15 noiembrie:** sfinții Gurie, Samona și Aviv; în stînga, doi sînt decapitați, al treilea în cuptorul de foc. **72. 16 noiembrie:** portretul apostolului Matei (?). **73. 17 noiembrie:** portretul sf. Grigorie, episcopul Neocezareei. **74. 18 noiembrie:** sfinții Platon și Roman (?); în stînga, o decapitare, la dreapta, un cap nîmbat în gura unui cuptor. **75. 19 noiembrie:** portretele proorocului Avdie și al mucenicului Varlaam (?). **76. 20 noiembrie:** portretul sf. Proclu, patriarhul Constantinopolului (?). **77. 21 noiembrie:** „Intrarea în biserică a Maicii Domnului“; sus, în stînga, Maria hrănită în mod miraculos în templu; la stînga altarului, marele preot primind-o pe Fecioară în urma căreia se aliniază un grup de șapte (?) tineri și sfinții ei părinți. **78. 22 noiembrie:** martiriul apostolilor Filimon, Onisim și Arhip și al celor împreună cu dînsii. **79. 23 noiembrie:** portretele episcopilor Grigorie al Acragandelor și Amfilohie al Iconiei; partea superioară distrusă. **80. 24 noiembrie:** decapitarea sfinților Mercurie și Ecaterina din Alexandria. **81. 25 noiembrie:** sfinții Clement, papa Romei și Petru al Alexandriei; în stînga, primul aruncat în apă, în dreapta, cel de al doilea decapitat. **82. 28 noiembrie:** portretul sf. mucenice Ștefan cel Nou; deteriorată. **83. 1 decembrie:** portretul proorocului Naum (?). **84. 2 decembrie:** portretul proorocului Avacum (?). **85. 3 decembrie:** portretul proorocului Sophonia. **86. 4 decembrie:** tăierea capului sf. mucenice Varvara, la stînga (persecutorul a dispărut); portretul sf. Ioan Damaschin la dreapta. **87. 5 decembrie:** portretul sf. Sava cel sfințit. **88. 6 decembrie:** portretul sf. Nicolae al Mirelor Lichiei. **89. 7 decembrie:** portretul sf. Ambrozie, episcopul Mediolanului. **90. 8 decembrie:** portretul cuviosului Patapie. **91. 9 decembrie:** „Zămislirea sf. Fecioare“; Ioachim și Ana îmbrățișându-se. **92. 10 decembrie:** martiriul sfinților Mina, Hermogen și Evgraf (în inscripție Eureniz). **93. 11 decembrie:** sf. Daniil stîlpnicul. **94. 12 decembrie:** portretul sf. Spiridon al Trimitundelor. **95. 13 decembrie:** sfinții mucenici Eustratie, Auxentie, Evghenie, Mardarie și Orest; în extrema stîngă, un martir în cuptor, la mijloc trei decapități, iar ultimul, la dreapta, întins pe un pat. **96. 14 decembrie:** decapitarea sf. mucenici din Nicomidia Tir, Leuchie, Calinic, Filimon, Apolonie și Arian. **97. 15 decembrie:** decapitarea sf. Elefterie, episcop al Iliricului. **98. 16 decembrie:** portretul proorocului Agheu. **99. Duminica înaintea Nașterii Domnului, a sfinților Părinți (?). 100. 17 decembrie:** decapitarea tinerilor Anania, Azarie și Misail; proorocul Daniil nu apare. **101. 18 decembrie:** decapitarea sfinților Flor, Sevastian, Marcu și Castor. **102. 19 decembrie:** decapitarea sf. Bonifatie. **103. 20 decembrie:** sf. Ignatie, episcopul Antiohiei, sfîșiat de doi lei. **104. 21 decembrie:** decapitarea sf. Iuliana din Nicomidia. **105. 22 decembrie:** portretul sf. Anastasia. **106. 23 decembrie:** tăierea capului celor 10 mucenici din Creta. **107. 24 decembrie:** decapitarea

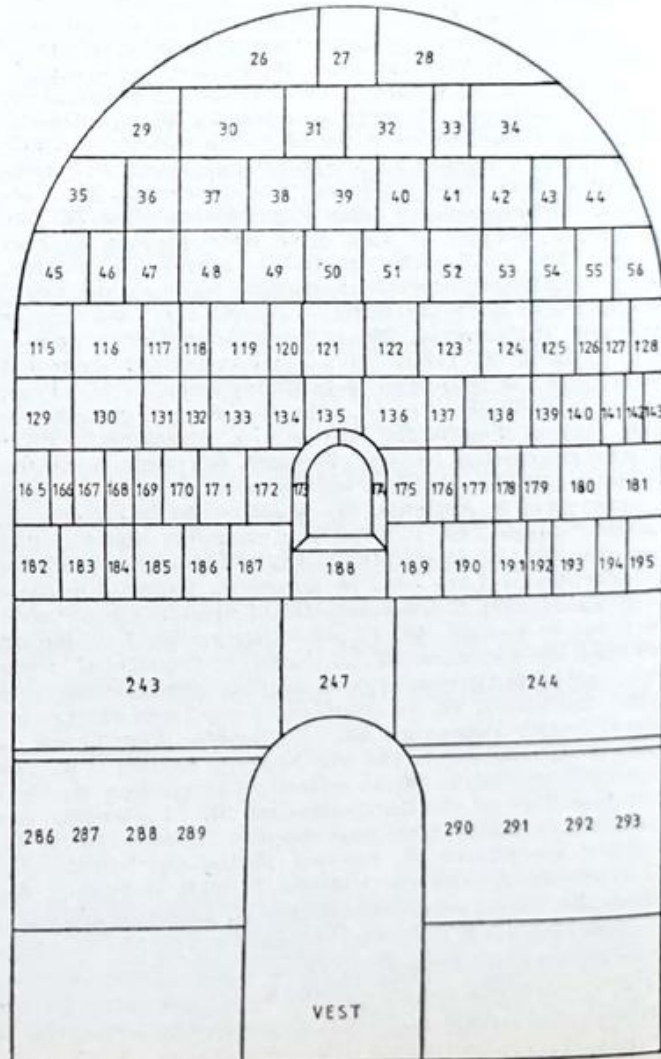
sf. Eugenia. **108.** 25 decembrie: „Nașterea Domnului”; sus, păstori; la mijloc, Maica Domnului culcată, în stînga-jos, îndoiala lui Iosif, iar la dreapta-jos baia Pruncului. **109.** „Fuga în Egipt” (26 decembrie, pomenirea lui Iosif și Iacov); în dreapta, Iacov conduce cățărul pe care stă Maica cu Pruncul, la stînga, Iosif nîmbat. **110.** 27 decembrie: lapidarea sf. mucenie Ștefan. **111.** 28 decembrie: sfinții 20 000 de mucenici arși în Nicomidia. **112.** 29 decembrie: „Uciderea pruncilor”; în stînga-sus un persecutor, iar în colțul opus, Elisabeta cu micul Ioan. **113.** 30 decembrie: decapitarea sf. Anisia din Salonic. **114.** 31 decembrie: portretele cuviosilor Melania Romana și Zotie preotul (?)⁷⁸⁹. **115.** 1 februarie: decapitarea sf. Trifon din Niceea. **116.** 2 februarie: „Întîmpinarea Domnului”; Simion în dreapta cu Pruncul, iar în cealaltă parte, trei personaje, în fundal arhitecturi. **117.** 3 februarie: portretul sf. Simion, primitorul de Dumnezeu. **118.** 4 februarie: portretul cuviosului Isidor Pelusiotul. **119.** 5 februarie: tăierea sinului sf. Agata din Catania. **120.** 6 februarie: portretul cuviosului Vucol, episcopul Smirnei. **121.** 7 februarie: portretele cuviosilor Partenie, episcopul Damascului și Luca cel Nou. **122.** 8 februarie: decapitarea sf. Teodor Stratilat. **123.** 9 februarie: mucenița Tecla din Seleucia Isauriei și cei împreună cu dînsa (13 februarie în *Sinaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*⁷⁹⁰); la dreapta, jos, un cap nîmbat; în stînga, în picioare, un persecutor. **124.** 10 februarie: decapitarea sf. Haralambie (?). **125.** 11 februarie: răstîg-

nirea sf. Vlasie, episcopul Sevastiei. **126.** 12 februarie: portretul sf. Meletie, arhiepiscopul Antiohiei. **127.** 13 februarie: portretul sf. Martinian din Palestina. **128.** 14 februarie: portretul sf. Auxentie din Bitinia (?). **129.** 15 februarie: împungerea apostolului Onisim. **130.** 16 februarie: decapitarea sf. Pamfil și a celor împreună cu dînsul. **131.** 17 februarie: sf. Teodor Tiron în cuptorul incins. **132.** 18 februarie: portretul sf. Leontie, papa Romei. **133.** 19 februarie: mucenicii Arhip și Amfia în văpaie. **134.** 20 februarie: portretul sf. Leon, episcopul Cataniei. **135.** 21 februarie: portretele sfinților Timotei și Eustatie, episcopul Antiohiei. **136.** 22 februarie: aflarea moaștelor sfinților mucenici din Eughenia. **137.** 23 februarie: sf. Policarp, episcopul Smirnei, în văpaia de foc. **138.** 24 februarie: aflarea capului sf. Ioan Botezătorul; jos, în mijloc, capul, iar de o parte și de alta elte un lucrător cu sapă și tirnăcop. **139.** 25 februarie: portretul sf. Tarasie, patriarh al Constantinopolului. **140.** 26 februarie: portretul sf. mucenița Fotini reprezentată, cu crucea în mină, alături de sora sa și de cei doi fii. **141.** 27 februarie: portretul sf. Procopie Mărturisitorul. **142.** 28 februarie: portretul sf. Vasilie Mărturisitorul. **143.** 29 februarie: portretul sf. Casian Romanul. **144.** 3 aprilie (?): (portretul sf. Nichita Mărturisitorul). **145.** 4 aprilie (?): (portretul sf. Iosif Melodul). **146.** 5 aprilie: mucenicii Agathopod și Theodul din Salonic aruncați în apă cu o piatră de gît. **147.** 6 aprilie: portretul sf. Eutihie, patriarhul Constantinopolului.

VI



VII



166. 2 *tunle*: portretul sf. Nichifor Mărturisitorul, patriarhul Constantinopolului. 167. 3 *tunle*: tăierea capului sf. Luchilian din Bizanț (în text, greșit, ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ). 168. 4 *tunle*: portretul sf. Mitrofan, patriarhul Constantinopolului. 169. 5 *tunle*: portretul sf. Dorothei, episcopul Tirului. 170. 6 *tunle*: portretele sfinților Visarion și Ilarion cel Nou (?). 171. 7 *tunle*: împungerea sf. Theodat, episcopul Ancirei (în inscripție ΘΕΟΔΩΡΟΣ). 172. 8 *tunle*: decapitarea sf. Teodor Stratilat. 173. 9 *tunle*: martir necunoscut (Chiril al Alexandrei ?). 174. 10 *tunle*: martir necunoscut (Timotei episcopul Prusiei ?). 175. 11 *tunle*: apostolul Vartolomeu spinzurat, iar apostolul Varnava în cuptorul înșel. 176. 12 *tunle*: portretul sf. Onufrie cel Mare din Egipt. 177. 13 *tunle*: sf. mucenită Achilina din Fenicia. 178. 13 *tunle*: portretul sf. Zenon. 179. 14 *tunle*: portretele proorocului Elisei și sf. Methodie, patriarhul Constantinopolului. 180. 15 *tunle*: portretul proorocului Amos și Sf. mucenie Dulie din Cilicia, spinzurat de mâini de către un persecutor. 181. 16 *tunle*: portretul sf. Tychon, episcopul Amatundei din Cipru: alături, scenă colectivă de martiriu (?). 182. 17 *tunle*: decapitarea mucenicilor perși Emanuil, Savel și Ismail. 183. 18 *tunle*: decapitarea sf. Leontie din Tripoli. 184. 19 *tunle*: portretul apostolului Iuda, fratele Domnului. 185. 20 *tunle*: decapitarea sf. Metodie, episcopul Patarelor. 186. 21 *tunle*: aruncarea în apă a sf. Iulian din Cilicia. 187. 22 *tunle*: decapitarea sf. Eusebie, episcopul Samosatelor. 188. 23 *tunle*: decapitarea

IX

										83										84										85																																																																																																																																	
										86										87										88										89										90										91										92																																																																																									
93										94										95										96										97										98										99										100																																																																																									
101										102										103										104										105										106										107										108										109										110										111										112										113										114																													
										144										145										146										147										148										149										150										151										152										153										154																																																	
										155										156										157										158										159										160										161										162										163										164																																																											
218																				219										220										221										222										223										224										225										226																																																																					
																				227										228										229										230										231										232										233										234										235										236										237										238										239																			
249										250										251										252										253										254										255										256										257										258										259										260																																																	
261										262										263										264										265										266										267										268										269										270										271										272																																																	
273										274										275																				276										277										278										279										280																																																																															

sf. Agrippina din Roma. **189. 24 iunie:** „Nașterea sf. Ioan Botezătorul”; la stînga, Zaharia, în partea opusă, pe pat, Elisabeta, iar jos baia copilului. **190. 25 iunie:** tăierea mînilor sf. Fevronia din Mesopotamia. **191. 26 iunie:** portretul sf. David din Salonic. **192. 27 iunie:** portretul sf. Samson, primitorul de străini din Constantinopol. **193. 28 iunie:** aducerea moaștelor sfinților mucenici Chir și Ioan din Egipt. **194. 29 iunie:** portretele apostolilor Petru și Pavel. **195. 30 iunie:** „Soborul sf. apostoli”: se mai văd trei(?) siluete. **196.** Scenă de martiriu și portret (8 iulie, sf. mucenic Procopie?). **197.** Scenă de martiriu (decapitare). (9 iulie, sf. mucenic Pancratie?). **198.** Fragment de cap cu aureolă (10 iulie, cei 45 de mucenici din Nicopolea Armeniei?). **199.** Scenă de martiriu (un sfînt culcat), (11 iulie, decapitarea sf. Eufemia?). **200.** Scenă de martiriu (12 iulie?); se distinge silueta persecutorului, iar la pămînt, cu fața în jos, un martir. **201.** Portret (13 iulie, sf. martir Serapion?). **202.** Triplu portret (14 iulie?). **203.** Scenă de martiriu (15 iulie, mucenicii Chiriak și Iulita?); în stînga se citește încă silueta persecutorului, iar jos cea a unui mucenic. **204.** Scenă de martiriu (16 iulie, mucenicul Athinoghen și ucenicii săi?); un sfînt în picioare, iar alții cinci (?) la pămînt. **205.** Scenă de martiriu (decapitare), (17 iulie, mucenica Macrina?). **206.** Dublu portret (18 iulie, mucenicii Iachint și Emilian?). **207.** Scenă de martiriu (decapitare), (19 iulie?). **208.** Portret (20 iulie, proorocul Ilie?). **209.** Portret (21 iulie, Ioan, Simeon sau Iezechiel?). **210.** Scenă de martiriu (22 iulie?); în stînga, un persecutor (?); în cealaltă extremitate, un sfînt spînzurat de mîini. **211.** Portret (23 iulie?). **212.** Portret (24 iulie, sf. Ermoghen?). **213.** Triplu portret (25 iulie, sfințele Ana, Olimpiada și Eupraxia?). **214.** Portret (26 iulie, mucenicul Iermolai?). **215.** Portret (27 iulie, mucenicul Pantelimon?). **216.** Portret (28 iulie?). **217.** Scenă de martiriu; sfînt decapitat⁷⁹¹. **218. 1 august:** cei șapte mucenici Maccabei; se mai distinge, la dreapta, o tragere pe roată. **219. 3 august:** portretele mucenicilor Isachie, Dalmat și Faust din Constantinopol. **220. 4 august:** spînzurarea mucenicei Evdochia⁷⁹². **221. 5 august:** decapitarea sf. Evsighie din Antiohia (EVTENIE în inscripție). **222. 6 august:** „Schimbarea la față”; sus, Mintuitorul între Moise și Ilie, iar jos, cei trei apostoli orbiți de lumină. **223. 7 august (?)**, (mucenicii Dometie persul, Narcis episcopul și Potamia); deteriorată; scenă de decapitare cu trei personaje. **224. 8 august (?)**, (portretul sf. Emilian Mărturisitorul, episcopul Cizicului). **225. 9 august (?)**, (mucenicul Antonin); scenă de spînzurare. **226. 10 august (?)**, (martiriul sfinților Lavrentie, Xist și Ippolit); nu se mai păstrează decît partea superioară a unei arhitecturi. **227. 18 august (?)**, (mucenicii Flor și Lavru); în stînga-jos, într-un fel de fîntînă, se mai văd două capete; în dreapta, silueta unui călău. **228. 19 august:** martiriul sf. Andrei Stratilat din Cilicia și al celor împreună cu dînsul. **229. 20 august:** portretul proorocului Samuil. **230. 21 august:** portretul apostolului Tadeu. **231. 22 august:** străpungerea mucenicului Agathonie din Bitinia. **232. 23 august:** decapitarea sf. Lup din Cipru. **233. 24 august:** portretul sf. mucenic Eutihie. **234. 25 august:** întoarcerea moaștelor apostolului Vartolomeu; pe un fundal arhitectural, sarcofagul străjuit de trei personaje. **235. 26 august (?)**, (mucenicii Adrian și Natalia); în partea inferioară mai poate fi descifrată o siluetă. **236. 27 august (?)**, (cuviosul Pimen); partea inferioară a unui portret. **237. 29 august:** „Tăierea capului sf. Ioan Botezătorul”; s-a păstrat numai partea de jos, cu picioarele și capul sfîntului. **238. 30 august:** portretele sfinților Alexandru și Pavel cel Nou, patriarhi ai Constantinopolului. **239. 31 august (?)**, (Așezarea briului Maicii Domnului); se vede doar un fragment de arhitectură. **240. Sinodul I Niceea;** deteriorată; partea inferioară distrusă de glaful ferestrei; la stînga se disting cîteva figuri, iar în centru împăratul și trei episcopi. **241. Sinodul II Constantinopol** în primul plan, cinci episcopi în jurul suveranului; în spatele lor, capete de ierarhi și arhonți și un rînd de halebarde.

242. Sinodul III Efes; partea inferioară distrusă de glaful ferestrei; la dreapta, grupul ereticilor; un personaj cu turban vorbește la urechea basileului, în timp ce un călugăr nîmbat încearcă să-l oprească. **243. Sinodul IV Chalcedon;** în centru, împăratul tronînd înconjurat de ierarhi; în spatele lor stau străjeri. **244. Sinodul V Constantinopol;** în planul din față, Iustinian însoțit de cinci patriarhi. În dreapta o dispută între un ierarh și un grup deeretici. **245. Sinodul VI Constantinopol;** cinci episcopi înconjoară pe suveran, în dreapta, un arhieru înfruntă pe heterodocși. **246. Sinod VII Niceea;** se mai distinge un suveran înscăunat alături de mama sa și ereziarhii la dreapta. **247. Vizitunea sf. Petru din Alexandria;** la stînga, Petru, în veșminte arhieresti, face un gest de atestare în fața altarului pe care stă Hristos adolescent, cu o eșarfă (kolobion) înconjurîndu-i mijlocul și mîna stîngă; jos, Arie este înghițit de un dragon. **248. Miracolul sfîntei Euphemia;** sfînta, în primul plan, stă întinsă în mormînt cu definiția falsă la picioare; în spate, ortodocși și eretici se confruntă, un episcop trage de barbă pe un ereziarh. **249. Imnul Acatist, ikos 1: Buna-Vestire;** ingerul iese din segmentul de cer și zboară spre Fecioara care stă în picioare, lîngă o fîntînă. **250. Imnul Acatist, kontakion 1:** ingerul binecuvîntează cu sceptrul, Fecioara îi răspunde de pe un pedestal. **251. Imnul Acatist, ikos 2:** Gavriil conversează cu Maria. **252. Imnul Acatist, kontakion 2: Conceperea miraculoasă:** lumina descinde din segmentul de cer pentru a o învălui pe Maica Domnului într-o mandorlă. **253. Imnul Acatist, ikos 3: Vizitațiunea;** Maria și Elisabeta se îmbrățișează în fața unei case cu poarta deschisă. **254. Imnul Acatist, kontakion 3:** în fața unei arhitecturi cu etaj, profilată pe un zid scund, Iosif figurat de două ori: sprijinindu-se gînditor pe coate și întretîinîndu-se cu Fecioara. **255. Imnul Acatist, ikos 4: Nașterea Domnului;** Maica, întinsă cu spatele la ieslea din grotă, privește Pruncul îmbrăiat în primul plan: Iosif, pe gînduri, ocupă zona centrală, trei păstori sosesc, în stînga, cu turma lor. **256. Imnul Acatist, kontakion 4:** cei trei magi călătorește într-un peisaj stîncos. **257. Imnul Acatist, ikos 5: Închinarea magilor;** aceștia oferă daruri Maicii Domnului cu Pruncul pe tron. **258. Imnul Acatist, kontakion 5:** cei trei magi pleacă conduși de un inger. **259. Imnul Acatist, ikos 6: Fuga în Egipt;** Theotokos cu Hristos stau pe un asin, urmați de Iosif și însoțiți de Iacob; în stînga se văd crenelurile unui oraș. **260. Imnul Acatist, kontakion 6: Întîmpinarea Domnului;** Iosif și Maria întind brațele către Simeon care poartă Pruncul în fața unui ciborium; un turn și un zid scund închid scena. **261. Imnul Acatist, ikos 7:** Maica Domnului ἡ Νικοπολος susține pe Emmanuel pe piept într-un romb luminos și este înconjurată de un grup de preoți. **262. Imnul Acatist, kontakion 7:** Maica Domnului ἡ Νικοπολος înconjurată de călugări. **263. Imnul Acatist, ikos 8:** Hristos Pantocrator, în picioare, în mandorlă de lumină; ingeri ies din segmentele de cer situate în colțurile superioare pentru a i se adresa. **264. Imnul Acatist, kontakion 8:** arhanghelii poartă mandorla care-l învăluie pe Hristos Pantocrator. **265. Imnul Acatist, ikos 9:** Maica Domnului ἡ Νικοπολος pe un pedestal, flancată de retori. **266. Imnul Acatist, kontakion 9:** Hristos Pantocrator binecuvîntează cu amîndouă mîinile cele două cete de regi care vin dinspre laturi. **267. Imnul Acatist, ikos 10:** Theotokos, orantă, înconjurată de fecioare. **268. Imnul Acatist, kontakion 10:** Maica Domnului, în picioare, între două grupuri de nobili și cîntăreți cu luminări în mînă. **269. Imnul Acatist, ikos 11:** Maica Domnului, în picioare, sprijină o luminare mai înaltă decît ea. **270. Imnul Acatist, kontakion 11:** Hristos Pantocrator, pe un pedestal, deșiră hrisovul lui Adam. **271. Imnul Acatist, ikos 12:** doi călugări, susțin o icoană a Hodighitriei așezată pe un trepid decorat cu o podă; de o parte un împărat nîmbat cu arhonții săi, iar de alta, cler și monahi. **272. Imnul Acatist, kontakion 12:** deteriorată; nobili la dreapta și călugări la stînga lăudînd-o pe Maica Domnului Nikopios din mandorlă. **273. Sfîntul**

Ioan Botezătorul (?); partea inferioară a personajului și inscripția sînt pierdute; figură înaripată, purtînd glugă și ducîndu-și mina dreaptă spre frunte. **274.** *Serafim.* **275.** *Sf. Arhanghel Mihail*; în costum militar, cu spada în dreapta. **276.** *Sf. Arhanghel Gavriil*; desfășoară un volum. **277.** *Sf. Ilie hrănit de corb în fața unei peșteri*; repictări. **278.** *Sacrificiul lui Abraam*; în stînga, Isaac cu calul, sus ingerul oprind jertfa, în dreapta un bivoli; repictări; **279.** *Sf. Hariton(?)*. **280.** *Sf. Joel (?)*. **281.** *Sf. Antonie (?)*. **282.** *Sf. Theodosie chinoviarhul.* **283.** *Sf. Atanasie athonitul.* **284.** *Sf.*

Teodor Studitul. **285.** *Sf. Ioan făcătorul de minuni*; partea superioară, cu inscripția, este refăcută o dată cu lărgirea ferestrei. **286.** *Sf. Paisie.* **287.** *Sf. Venedict.* **288.** *Sf. Pimen (?)*. **289.** *Sf. Simeon de la Muntele minunat.* **290.** *Sf. Macarie.* **291.** *Sf. Marcu eremitul (?)*. **292.** *Sf. Petru athonitul.* **293.** *Sf. Onufrie cel Mare.* **294.** *Sf. Moise eremitul.* **295.** *Sf. Varsanufie (?)*. **296.** *Sf. Visarion.* **297.** *Sfint anahoret.* **298.** *Sf. Varlaam.* **299.** *Sfint anahoret.* **300.** *Sf. Ștefan cel Nou.* **301.** *Sfint anahoret.* **302.** *Sfint anahoret.* **303.** *Sfint anahoret.* **304.** *Sfint anahoret.*

Încheiere

Interpretarea unui ansamblu de picturi medievale este prinsă între două ispile: pe de o parte istoria, cu fulgurația ei de fapte politice, confesionale, ideologice, sociale, economice, pe de alta opera, singulară și ambiguă pentru că se preiază, în același timp sau, și mai grav, în momente diferite, la mai multe semnificații. Opera de artă este altceva decât propria sa istorie, ea are o latură, cea estetică, greu reductibilă la concepte și intraductibilă într-un alt limbaj și, de aceea, istoria și opera sînt, pentru spiritul oamenilor, forme complementare, dar care nu funcționează în același ritm, prezidînd deopotrivă la nașterea a două discipline distincte ca obiect și ca metodă: una istorică, în măsura în care opera devine o instituție și alta estetică, în măsura în care istoria este creație.

Pentru a nu disimula ceea ce este de acum evident trebuie să mărturisesc că tentația abordării picturii murale din perspectiva celei de-a doua discipline, cea estetică, nu m-a încercat de-a lungul acestui studiu. Fenomenul irepetabil al creației, intimitatea originară dintre artist și operă au rămas în afara discursului meu. Pictura a fost tratată ca un produs istoric, ca un enunț descriptibil în toate articulațiile sale, ca un document susceptibil de a fi comparat, decupat, analizat. Ceea ce nu înseamnă, totuși, că m-am amăgit vreodată pierzînd din vedere natura paradoxală a operei de artă: ea este, simultan, semn al istoriei, dar și opoziție la istorie prin înscrierea într-o durată care îi este proprie și prin aderarea la o memorie care sfidează cronologia. Nu am urmărit, pentru toate aceste motive, geneza și manifestarea unor structuri artistice, ci locul și felul în care s-a produs o structurare. Am încercat, cu alle cuvinte, să stabilesc rețeaua de determinări extra-estetice prin care, trecînd, opera încetează de a mai fi creație pentru a deveni text.

Și cred că arta bizantină a veacurilor XIII–XIV a justificat un astfel de demers. Pictura acestei epoci, spulberînd monumentalitatea hieroianică a secolelor precedente prin apariția unor ansambluri de un pronunțat decorativism, prin profusiunea valorilor afective și prin includerea unor personaje laice în scenele sacre, descinde din simbol în textualitate în cadrul unui proces conștient și, într-un fel, dirijat, întru totul paralel celui contemporan, de introducere a limbii demotice în literatură nu printr-o presiune exercitată de jos în sus, ci chiar la inițiativa intelectualilor umaniști⁷⁹³.

Mai degrabă decât o resurrecție creatoare a modelelor și spiritului elenistic, „renașterea” paleologă a fost, asemeni celei macedonene⁷⁹⁴, o reafirmare conservatoare a curentelor artistice anterioare, în special a celor din veacul al X-lea. Pe de altă parte, bipolaritatea moștenire clasică — gîndire creștină nu mai este atît de tranșantă la sfîrșitul evului bizantin, cînd ortodoxia acceptă entuziasmul pentru antichitate⁷⁹⁵, vechind în același timp la menținerea acestuia între limitele, elastice totuși, ale teologiei. Paradoxal, ultima perioadă a artei bizantine redescoperă vocația pedagogică a picturii, dar nu în măsura în care crește „realismul” și „narativismul” reprezentărilor⁷⁹⁶, ci în sensul unei perpetuări figurative, cu scop edificator, a liturghiei. Dacă, după Nicolae Kaba-

silas⁷⁹⁷, credincioșii, prin serviciul divin, trebuie să aibă „prezentă în fața ochilor” iconomia mîntuirii, atunci și decorația murală a unui lăcaș de cult este o imobilizare în sensibil a timpului sacru, o fixare în fața privirii a liturghiei. În acest context, recuzila clasicizantă (detalii iconografice, modeleu, mișcare, profunzime a spațiului, o anume individualizare și o tipologie specifică a chipurilor) împlinește simpla funcție de „citat”⁷⁹⁸, de accident menit să reliefeze un limbaj plastic nou și profund contemporan în motivațiile și coordonatele sale stilistice.

Țara Românească a veacului al XIV-lea este o provincie a artei bizantine? sau un district artistic autonom după exemplul Serbiei ori al pămînturilor rusești? Separate de pictura muntească printr-un secol de tăcere, cel de-al XV-lea, frescele de la Curtea de Argeș și Cozia — incapabile de a alcătui, în jocul lor reciproc, o structură autosuficientă — nu pot fi, în mod fatal și cu alternativa de a rămîne într-o izolare stearpă, decît anexate circuitului picturii paleologice, și anume fazei a doua, grafice și antimonumentale⁷⁹⁹, a acestui stil. Una dintre sarcinile fundamentale ale studiului care precede aceste rînduri a fost aceea de a demonstra că cele două monumente sînt apariții spontane la nordul Dunării, actualizări, neprevestite de semne locale, ale unor forme artistice pur bizantine.

Biserica domnească Sf. Nicolae este proba materială a integrării Țării Românești în ecumenicitatea ortodoxă. Dar CdA nu participă la constituirea stilului paleolog, nu este o verigă a lanțului evolutiv al celei de-a doua renașteri bizantine, ci o sinleză de mare cuprindere, o antologie a picturii răsăritene a veacurilor XIII—XIV. Clitoria voievodală de la Argeș nu caută soluții, se adaptează și mai puțin mediului, este aproape absentă din orizontul creației. Monumentul apare pe pămîntul românesc dintr-o dată și înzestrat cu tot utilajul formal al vremii sale. Nimic din aspectul stilistic al frescelor nu este nou; de aici și „academismul” lor evident: preocuparea esențială a zugravilor a fost aceea de a combina, cu un total dezinteres pentru invenția formală, cele mai diverse modele din ambianța metropolitană pentru a compune în final un ansamblu recognoscibil în toate părțile sale dar nou și unic în totalitatea lui. Nimic nu lipsește; procedeele elenistice sînt citate frecvent: tipologia nobilă a figurilor realizate de cel de-al doilea artist, monochromata meșterului principal, drapajele, contramișcarea, „realismul” unor situații spațiale, arhitecturile — compendiu arheologic, narativismul reprezentărilor; dar toate acestea sînt preluate fără entuziasm și fără vlagă, ca niște simple formule de atelier a căror origine rămîne, de fapt, nesemnificativă. De aici ariditatea imaginilor și absența sentimentalismului atît de familiar epocii: ansamblul încearcă mai puțin să emoționeze cît să convingă.

O implantație într-un teritoriu pînă atunci neexplorat este, în același timp, și o întîlnire cu o civilizație preexistentă care trebuie, după caz, modificată, asimilată sau nimicită. Urma unei astfel de întîlniri, de data aceasta pașnică, un fel de imagine-tip a autohtonilor aducînd daruri cuceritorilor de peste mări, o relatare a momentului în care principele locului se supune universalității și pietății bizantine, este Deisis-ul din pronaosul de la Argeș. Dar pionierul nu este numai purtătorul culturii care l-a produs, ci și agentul împrejurărilor particulare care au provocat migrația sa. Or, circumstanțele care au favorizat apariția bisericii domnești, legate de efervescența clerului constantinopolitan și de politica de emancipare a patriarhiei ecumenice, sînt perceptibile la nivelul iconografiei prin hapaxuri precum Cortul Mărturie, Prosfhora și Pilda bogatului căruia i-a rodit țarina sau prin dezvoltarea specifică pe care o primește redactarea Adormirii ori cea a Înmulțirii pîinilor.

În acest moment se ivește o altă întrebare: CdA, astfel circumscrisă picturii paleologice, întreține oare cu Cozia un raport mai strîns decît cel de simplă vecinătate într-un spațiu comun? Dacă relația dintre C și CdA nu poate fi lămurită prin parcurgerea în linie dreaptă a distanței, neînsemnate în timp și spațiu, dintre Argeș și Cozia, ce leagă totuși cele două monumente? Din nou Bizanțul. Clitoria lui Nicolae-Alexandru și cea a lui Mircea cel Bătrîn nu pot fi explicate

una prin cealaltă; dar devin semnificative una pentru cealaltă numai printr-o, pe rând, din Capitala Imperiului.

Biserica Sf. Nicolae își putuse îngădui un program iconografic „actual” și un stil „antologic” pentru că era produsul unei epoci de dispută, între regnum și sacerdotium, asupra autorității ecumenice. Căci este, din perspectiva unei teologii vii și angajate politic, o recapitulare, necesară în vremuri schimbătoare, a valorilor formale cunoscute și acceptate de întreaga comunitate a sud-estului european. Este aici sesizabilă o tehnică de captatio benevolentiae: patriarhia își transmite mesajul tulburător și nou într-o haină de o implacabilă convenționalitate. Ca de altele ori, inovația ideologică mimează respectul tradiției și adăziunea la consensul general. Dar sfertul de veac care se scurge pînă la înălțarea Coziei restabilește prestigiul imperial, revocînd ortodoxia în domeniul strict confesional. Clitoria olteană va fi, pentru acest motiv, conservatoare, strict monahală în concepție și repliată asupra sensului euharistic al reprezentărilor sale. Vocile lumii bizantine amuțesc, la Cozia, definitiv. Lipsa oricărei dinamici instituționale și intelectuale — poate și o animozitate politică față de Țara Românească — lămurește de ce Bizanțul nu a mai fost capabil, acum, la sfîrșitul veacului al XIV-lea, să-și strămute prin propriu-i efort formele artistice la nordul Dunării și s-a văzut constrîns să recurgă la o intermediere sirbească fără ca, prin aceasta, puritatea constantinopolitană a iconografiei coziene să fie alterată.

Scriitura laconică a frescelor din pronaosul Coziei traduce, în primul rînd, un „academicism” al gândirii. Stilul este mai liber de convenții decît la Argeș pentru că este mai precis orientat din interior; generalitatea se preschimbă aici în specificitate. Imaginile se adresează unei elite religioase și nu unei comunități abstracte; adresa precisă substituie destinația globală. La Cozia, Bizanțul nu se mai oferă ca totalitate, ci se împămîntenește, sub specia mărturisirii de credință ilustrată de Sinoadele ecumenice, prin structurile sale monahale.

Istoria a fost, mereu, mediul de interpretare a celor două monumente. Cu toate acestea, deși decupajul geografic a fost restrîns și perioada cronologică scurtă, discursul a trebuit să dezlege, adesea, un nod de timpuri diferite. Căci, din perspectiva poieticii explicite a picturii bizantine, imaginea este mai puțin apariție cît indicație, mai degrabă raport cu un subiect decît manifestare a propriei sale naturi. În procesul de indicare a unei absențe — sau de urgență în prezent a unei existențe absente din orizontul sensibil — istoria se insinuează la nivelul reprezentării, la cel al discursului plastic. Pictura a fost privită deci ca semn al istoriei; nu numai pentru că ea stabilește cu aceasta o legătură de reprezentare, dar și pentru că această reprezentare, dat fiind referentul ei transcendent, este reprezentarea unei absențe. Pictura ca text este descriptibilă atunci nu în funcția ci în semnele ei. Iar semnele pot migra dintr-un limbaj într-altul, se pot converti, transforma, elabora, ordona și structura. „Dar raportul dintre limbaj și pictură este un raport infinit. Și nu pentru că vorba ar fi imperfectă și, în fața vizibilului, într-un deficit pe care s-ar strădui în zadar să-l recupereze. Limbajul și pictura sînt ireductibile una la alta: degeaba spunem ceea ce se vede, ceea ce se vede nu locuiește niciodată în ceea ce spunem...”⁸⁰⁰.

- 1 MICHEL FOUCAULT, *L'Archéologie du Savoir*, Paris, 1969, p. 32.
- 2 THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 319.
- 3 RĂZVAN THEODORESCU, Civilisation autochtone et civilisation allogène aux débuts politiques des indépendances médiévales en Europe Orientale, *DR* 4, 1977—1978, p. 86, introduce Cda și C într-o unică mentalitate ale cărei premise sînt de căutat în romanitatea locului!
- 4 Cf. M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 18—19.
- 5 CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș*, p. 150.
- 6 THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 310—311.
- 7 M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 15.
- 8 O bună perspectivă asupra istoriografiei Cda la CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș*, p. 11—27; în cazul C, cercetătorii români s-au ocupat mai mult de probleme de cronologie și arhitectură, meritul studierii picturii revenind exclusiv savanților iugoslavi GORDANA BABIĆ și PAVLE MIJOVIĆ.
- 9 Creșterea economică din veacul al XIII-lea ar fi determinat, de exemplu, trecerea de la fărîmîntarea politică la statul centralizat al Țării Românești, DINU G. GIURESCU, *Țara Românească în secolele XIV și XV*, București, 1973, p. 208, dar v. recenzie la NICOLAE STOICESCU, *SMIM* VIII, 1975, p. 243 și n. 1.
- 10 Cf. ALEXANDRU ELIAN, Les rapports byzantino-roumains. Phases principales et traits caractéristiques, *Bst.* XIX/2, 1958, p. 220; pentru Moldova, studiul fundamental al prof. A. ELIAN, Moldova și Bizanțul în secolul al XV-lea, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 97—179.
- 11 Prof. ALEXANDRU ELIAN este cel care mi-a atras atenția asupra importanței „filiei” sirbești în transmiterea formelor culturii bizantine.
- 12 PANAIT I. PANAIT, Contribuții arheologice la cunoașterea satului în secolul al XV-lea pe teritoriul de azi al Bucureștilor, în *București. Materiale de Istorie și Muzeografie* I, 1964, p. 221, 227.
- 13 P. I. PANAIT, Cercetarea arheologică a culturii materiale în Țara Românească în secolul al XIV-lea, *SCIV* 22/2, 1971, p. 251—252.
- 14 NICOLAE CONSTANTINESCU, *Coconii, un sat din Cîmpia Română în epoca lui Mircea cel Bătrîn. Studiu arheologic și istoric*, București, 1972, p. 150 și passim.
- 15 THEODORESCU, *Un mileniu*, p. 191; PAVEL C., *De la „Negru Vodă” la Neagoe Basarab. Interferențe literar-artistice în cultura românească a evului de mijloc*, București, 1976, p. 244.
- 16 ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 67—68.
- 17 C. L. DUMITRESCU, Biserica rupestră din Corbii de Piatră, cel mai vechi ansamblu de pictură — cunoscut astăzi — din Țara Românească, *SCIA* XXII, 1975, p. 23—51; *idem*, Chronique et monument témoin. Une hypothèse à propos d'une église rupestre à deux absides, *Buletinul Bibliotecii Române*, XI (XV) s.n., 1984, Freiburg i. Br., p. 15—54.
- 18 Cf. VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 127.
- 19 La Cetățeni, așezarea rupestră a apărut în ultima parte a sec. XV, PAVEL C., *Cetățile*, p. 322, iar pictura nu este mai timpurie decît veacul al XVIII-lea, VELMANS, *La Peinture murale*, p. 210; Schitului Corbii de Piatră, ca monument datînd din primul sfert al sec. XVI, l-am consacrat un studiu special aflat sub tipar.
- 20 DINU V. ROSETTI, Raport preliminar asupra cercetărilor întreprinse la complexul de monumente feudale de la Cetățeni — Argeș în anul 1965, în *Monumente Istorie. Studii și lucrări de restaurare* 3, 1969, p. 97.
- 21 *Ibidem*, p. 96; nu știu dacă puținele fragmente păstrate la Muzeul din Pitești pot îndreptăți apropierea de arta bizantină a secolului al XII-lea, *ibidem*, p. 97.
- 22 *Ibidem*, p. 95—96.
- 23 NICOLAE CONSTANTINESCU, Curtea domnească din Argeș, probleme de geneză și evoluție, *BMI*, 3, 1971, p. 22—23.
- 24 *Ibidem*, p. 22; CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș*, p. 89.
- 25 *Ibidem*, p. 82; *idem*, Curtea domnească, p. 22.
- 26 THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 272—274; CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș*, p. 152—153.
- 27 Formula „ambianță sud-dunăreană” este vagă din punct de vedere geografic și nerelevantă stilistic, VASILE DRĂGUȚ, Creația artistică în epoca întemeietorilor de țară, în *Constituirea Statelor*, p. 270.
- 28 THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 275—277; VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 134—135.
- 29 THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 275—277.
- 30 Păstrate la Muzeul din Turnu-Severin, VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 340.
- 31 TAFRALI, *Monuments*, p. 17; GRI-GORE IONESCU, Byzance et l'archi-

ecture religioase en Roumanie, *Balkanica* VI, 1943, p. 313; THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 278; pentru un atelier balcanic se pronunță VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 138 și ION BARNEA, Monumenti bizantini in Romania fra il VII ed il XIII secolo, in *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* XIII, 1971, p. 90.

32 Exemplele de la Stanimaka sau Kuršumlja, TAFRALI, *Monuments*, p. 18; cu toate acestea, turnul a fost considerat rezultatul unei influențe occidentale, ardelenesti chiar, NICOLAE IORGA, *Istoria Bisericii românești și a vieții religioase a românilor*², I, București, 1929, p. 38; THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 279; V. DRĂGUȚ, *op. cit.*, p. 276.

33 Numai N. CONSTANTINESCU, Curtea domnească din Argeș, p. 16, fără nici o argumentație, consideră monumentul ca fiind mai nou decât sec. XIV.

34 N. IORGA, *op. cit.*, p. 37; DRĂGHICEANU, *Curtea*, p. 42; GR. IONESCU, *op. cit.*, p. 313; THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 278; DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 16; pentru o datare mai timpurie, sfârșitul sec. XIII — începutul secolului XIV, VĂTĂȘIANU, *Istoria* p. 138 și I. BARNEA, *op. cit.*, p. 90, iar pentru una mai târzie, în jur de 1350, NICOLAE GHICA-BUDEȘTI, Evoluția Arhitecturii în Muntenia, I, *BCMI*, fasc. 53—54, 1927, p. 10.

35 N. CONSTANTINESCU, Curtea domnească din Argeș, p. 16.

36 Capela a curții domnești pentru N. IORGA, *op. cit.*, p. 37; TAFRALI, *Monuments*, p. 18; V. DRĂGUȚ, *op. cit.*, p. 278; reședință provizorie a curții post 1330 la THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 279—280; DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 16; pentru PAVEL C., *Cetățile*, p. 375—376, aici a fost sediul domniei între Mircea cel Bătrîn și Neagoe Basarab.

37 Carevgrad Tărnov. Patriarșeski jat kompleks na Carevec prez XII—XIV vek, III, Sofia, 1980, passim.

38 *Kutlumas*, no. 29, p. 114, r. 47.

39 Dar nu și Cetățeni ca la THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 280.

40 VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 139.

41 THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, loc. cit.

42 Însemnarea autobiografică a lui Ștefan Dušan din 1349, la începutul Zakonikului său în care este amintit

Basarab Ivanko tasto Aleksandra cara, Zakonik Stefana Dušana cara srpskog 1349 i 1354, Ed. STOIAN NOVAKOVIĆ, Belgrad, 1898, p. 3; mi se pare însă că informația țarului trebuie luată cu precauție: al doilea nume al lui Basarab nu mai e menționat în nici un alt izvor, iar legătura de familie dintre el și Ivan Alexandru este problematică; dacă prima țarină Theodora este fiica lui Basarab, atunci Ivan Stracimir, fiul din prima căsătorie al țarului, este văr primar cu soția sa Ana, fiica lui Nicolae Alexandru, fratele Theodorei; o asemenea căsătorie este însă imposibilă în lumea ortodoxă; P. P. PANAITESCU, *Mircea cel Bătrîn*, București, 1944, p. 34, n. 49 rezolvă nesatisfăcător această problemă (pe lângă eroarea privitoare la gradul de rudenie, nepoată de vară, între Ana și Stracimir); Stracimir, conform acestei ipoteze, ar fi fost un fiu natural al țarului, deci nimic nu ar fi împiedicat căsătoria sa.

43 SERGIU IOSIPESCU, Românii din Carpații Meridionali la Dunărea de Jos de la invazia mongolă (1241—1243) până la consolidarea domniei a toată Țara Românească. Războiul victorios purtat la 1330 împotriva cotorpirii ungare, în *Constituirea statelor*, p. 75—91.

44 *DRH*, D, I, no. 32, p. 60.

45 *Ibidem*, no. 17, p. 39.

46 În aprilie 1370, Clara este desemnată ca noverca lui Vlasislav, *Hurmuzaki*, I/2, CXXIII, p. 159.

47 ȘTEFAN PASCU, *Contribuțiuni documentare la istoria românilor în secolele XIII și XIV*, Sibiu, 1944, p. 32; pentru presupusa rudenie a Clarei cu familia de Dobka, beneficiara unei danii din partea lui Vladislav la 16 iulie 1372 (*DRH*, B, I, no. 5, p. 14—15), *Ibidem*, p. 32—33.

48 IOAN DE KÜKÜLLÖ, Vita Ludovici, in *Scriptores rerum hungaricarum veteres ac genuini*, I, Ed. J. G. SCHWANDLER, Viena, 1746, p. 216—217.

49 Data de 1343 propusă de NICOLAE IORGA, *Histoire des Roumains et de la Romanité Orientale*, III, București, 1937, p. 224, pare să nu fie plauzibilă, MARIA HOLBAN, *Din cronica relațiilor româno-ungare în secolele XIII—XIV*, București, 1981, p. 140 (pentru M. HOLBAN omagiul este o ficțiune, cf. *op. cit.*, capitolul „Despre pretinsul omagiu al lui Nicolae Alexandru”, p. 139—146); data propusă de EMIL LĂZĂRESCU, Despre relațiile lui Nicolae Alexandru voevod cu ungurii, *RI* XXXII, 1946, p. 139, iarna lui 1359, nu poate fi acceptată căci este consecutivă evenimentelor din mai același an, V. recenzia lui

ZENOVIE PĂCLIȘANU, *RIR* XVII, 1—2, 1947, p. 167—168 care fixează evenimentele în 1344, întreaga problemă reluată de S. IOSIPESCU, Despre unele controverse ale istoriei medievale românești (sec. XIV), *RdI* XXXII/10, 1979, p. 1967—1974.

50 ȘERBAN PAPACOSTEA, La fondation de la Valachie et de la Moldavie et les roumains de Transylvanie: une nouvelle source, *RRH* XVIII/3, 1978, p. 390; despre rosturile militare antitătărești ale acestor relații, *idem*, Triumful luptei pentru neatinare: întemeierea Moldovei și consolidarea statelor feudale românești, în *Constituirea statelor*, p. 173—174.

51 Rosturile politice ale catolicismului în Ungaria angevină clar exprimate de Bartolomeu din Alverna, provincia-lul franciscan al Bosniei, DIONYSIUS LASIĆ OFM, F. Bartholomaei de Alverna vicarii Bosnae 1367—1407, quaedam scripta huiusque inedita, *AFH* LV/1—2, 1962, p. 72, apud Ș. PAPACOSTEA, La fondation de la Valachie, p. 405.

52 *DIR*, C, XIV, no. 327, p. 250.

53 *DRH*, D, I, no. 38, p. 70; M. HOLBAN, *op. cit.*, p. 143—144 consideră reconcilierea ca un compromis care a avut loc spre 1355 chiar, Nicolae Alexandru căpătînd în schimb Banatul Severinului.

54 *DRH*, D, I, no. 56, p. 98.

55 TIT SIMEDREA, Viața minăstirească în Țara Românească înainte de anul 1370, *BOR*, LXXX/7—8, 1962, p. 679—680 îl urmează pe FRANÇOIS HALKIN, Deux vies de S. Maxime le Kausokalybe eremite au Mont Athos (XIV^e s.), *AnBoll* LIV, 1936, p. 90 n. 3, atunci cînd îl identifică pe ultimul dintre „împărații pămîntului” cărora, după Theofan al Perithéorionului, Sf. Grigorie Sinaitul le-ar fi scris din Paroria (Andronic, [Ivan] Alexandru, Ștefan [Dušan] și Alexandru) drept voievodul Țării Românești, cf. THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 202; avînd în vedere că Sf. Grigorie moare în 1346, adică aproape simultan cu apariția documentară a catolicului Alexandru, cred că este mai plauzibil ca ultimul destinat să fie identificat cu marele cneaz rus Alexandru Mihailovici al Tverului, ținînd seama și de taxinomia națiunilor ortodoxe consemnată de Hariton de la Cutlumas: romei, sirbi, bulgari, ruși și iviri, *Kutlumas*, no. 26, r. 9, p. 103.

56 *MM*, I, CLXXI, p. 383, 386.

57 *Ibidem*, p. 383.

58 *Ibidem*, p. 384, 386.

- 59 *Ibidem*, p. 383.
- 60 Oprirea scrisorilor pontificale în 1345, cf. M. HOLBAN, *op. cit.*, p. 142.
- 61 Ș. PAPACOSTEA, *op. cit.*, p. 392.
- 62 OSKAR HALECKI, *Un empereur de Byzance à Rome. Vingt ans de travail pour l'Union des Eglises et pour la défense de l'Empire d'orient, 1355—1375*, Varșovia, 1930, p. 49—52.
- 63 Pentru raporturile dintre *taxis* și *oikonomia*, HÉLÈNE AHRWEILER, *L'idéologie politique de l'Empire byzantin*, Paris, 1975, p. 129—147; pentru raporturile dintre împărat și patriarh, F. DVORNIK, *Early Byzantine political Philosophy: Origins and Background*, Washington DC, 1966.
- 64 O. HALECKI, *op. cit.*, p. 31 sq.
- 65 VITALIEN LAURENT AA, Les droits de l'empereur en matière ecclésiastique. L'accord de 1380/1382, *REB* XIII, 1955, p. 10.
- 66 O. HALECKI, *op. cit.*, p. 77—78; pentru călătoria și moartea lui Callist, F. HALKIN, Deux Vies de S. Maxime le Kausokalybe, p. 48, r. 6—10, n. 1; p. 94, r. 14 sq., n. 3.
- 67 NĂSTASE, *Mont Athos*, p. 172, *passim*.
- 68 *MM*, I, CLXXI, p. 385.
- 69 *Ibidem*, CCC, p. 553—555; CCCIV, p. 558—560.
- 70 DARROUZÈS, *Regestes*, p. 453 (comentariu la no. 2539); NĂSTASE, *Mont Athos*, p. 156 și n. 4 nu are rezervele părintelui DARROUZÈS ci este convins că acțiunile sirbești ale lui Callist și Filothei sînt o manifestare fățișă a „oposiției ortodoxe“.
- 71 Ca un caz extrem de funcționare a ordinii „după iconomie“ este răsturnarea violentă a împăratului, H. AHRWEILER, *op. cit.*, p. 145.
- 72 Termen sub care D. NĂSTASE, Une chronique byzantine perdue et sa version slavo-roumaine (La chronique de Tismana, 1411—1418), I, *Chyrrillomethodianum* 4, 1977, p. 160—168, *passim*, înțelege opoziția ortodoxă dirijată de patriarhie.
- 73 N. IORGA, Croisade latine et byzantine dans le Sud-Est de L'Europe, *Choses d'Orient et de Roumanie*, București-Paris, 1924, p. 38—39; o opinie similară la G. OSTROGORSKI, *Histoire de l'Etat Byzantin*, Paris, 1956, p. 509.
- 74 Între 1356 și 1361, probabil în 1360/61, mitropolitul Simeon al Alaniei, depus de Callist, face apel la împărat care revizuieste procesul și îl repune în drepturi pe Simeon; cu această ocazie, Nil Kabasilas scrie o *antilogia*, o respingere a interpretării lui Balsamon la canonul 12 din Antiohia cu privire la dreptul de recurs al clericilor pe lângă împărat, A. FAILLER, Une réfutation de Balsamon par Nil Kabasilas, *REB* 32, 1974, p. 211—223.
- 75 D. PAPACHRYSSANTHOU, *Actes du Protaton*, Paris, 1975, p. 127 n. 166; în 1312 Andronic al II-lea renunțase în favoarea patriarhiei la drepturile imperiale asupra Sf. Munte, *Ibidem*, no. 11 și 12, p. 243—250, cf. D. NĂSTASE, La signification cachée des documents athonites, *JOB* 32/2, 1982, p. 257—258.
- 76 V. LAURENT, *op. cit.*, p. 5—20; articolul 2 prevedea ca transferul sau promovarea ierarhilor să se facă numai cu aprobarea scrisă a împăratului, *ibidem*, p. 15, aprobare care pare să lipsească, sub această formă, în cazul lui Iachint.
- 77 Scrisoarea din 1393 a patriarhului Antonie către Vasilie I Dimitrievici care-l ștersese pe basileu din dipticele bisericii moscovite, O. TREITINGER, *Die oströmische Kaiser und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*, Jena, 1938, p. 46 n. 11; dar singurele acte patriarhale de investitură a unui protos athonit datează din martie 1391 și octombrie 1392, deci, încă o dată, ordinea este interpretată „după iconomie“, cf. D. NĂSTASE, La signification cachée des documents athonites, p. 258.
- 78 G. OSTROGORSKY, Die byzantinische Staatenhierarchie, *Seminarium Kondakovianum* VIII, 1936, p. 43—61; FR. DÖLGER, *Byzanz und die europäische Staatenwelt*, Ettal, 1953; ANDRÉ GRABAR, God and the „Family of Princes“ prezided over by the Byzantine Emperor, *L'Art à la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, Paris, 1968, p. 115—120.
- 79 *Kutlumas*, no. 29, r. 13—14, p. 113, în acest caz particular la ajutorarea Athosului.
- 80 F. HALKIN, Deux Vies de S. Maxime le Kausokalybe, p. 90; la Simonpetra un portret al despotului Ioan Uglieșă îl desemna drept *bastileus*, D. NĂSTASE, *op. cit.*, p. 264, iar un document patriarhal din 1386 îi recunoaște lui Ștefan Uroș titlul imperial, *Kutlumas*, no. 38, r. 31—33, p. 144—145.
- 81 *Kutlumas*, no. 26, r. 9, p. 103.
- 82 Triburile sînt închipuite de un bătrîn aflat în fața lui Moise, NICOLAI BELJAEV, Le „Tabernacle du Témoignage“ dans la peinture balcanique du XIV^e siècle, în *L'Art byzantin chez les Slaves*, Les Balkans, I/2, Paris, 1930, p. 319 n. 3.
- 83 *Ibidem*, p. 319—320.
- 84 *Ibidem*, p. 322; dar inscripțiile sînt mai mult intuitiv decît citite de savantul rus căci chiar la acea epocă ele erau parțial șterse, cf. ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 38.
- 85 J. ZEPOS, P. ZEPOS, *Jus graeco-romanum*, II, Athena, 1930, p. 236—368.
- 86 N. BELJAEV, *op. cit.*, p. 318, 320.
- 87 *Ibidem*, p. 321—322; Miniatura din *Psaltirea* de la biblioteca Marciana, cod. gr. 2, 17 nu-l înfățișează, așa cum crede Beljaev (*op. cit.*, p. 322) pe Vasilie al II-lea primind darurile bulgarilor (DIEHL, *Manuel*, I, p. 402 fig. 189); cele opt personaje de sub *podtumul* lui Vasilie sînt prizonieri bulgari; ca și imnul inițial, miniatura de la f. 111r celebrează triumful împăratului din 1017, *Venezia e Bizanzio*, [Veneția, 1974], cat. 30.
- 88 MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 13.
- 89 DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 26—28; CORINA POPA, *Arta creștină în România. 3. Secolul al XIV-lea*, București, 1983, p. 52.
- 90 Cf. VELMANS, *La peinture murale*, p. 52—54, unde se revelă, printre altele, impactul ideilor lui Nicolae Kabasilas despre participarea activă a tuturor oamenilor la actele liturgice asupra multiplicării portretelor laice în scenele de *Acatist* și *Menolog*.
- 91 Cf. *Ibidem*, p. 42, cu observația că în veacul XIV maniera de a-l onora pe suveran se depărtează radical de simbolică romană; ceremoniile laice dispar pentru a fi întărite cele care preced sau prelungește slujbele religioase.
- 92 Afirmția din A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 176—177, reluată de DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 27, după care ar fi frapantă exacta contemporaneitate dintre acest tip de reprezentare și domniile românești care nu luaseră caracter de legitimitate decît după recunoașterea de către Marea Biserică, trebuie primită cu prudență; pe de o parte, așa cum am arătat, pînă în 1359 Țara Românească fusese integrată formei latine de universalitate și legitimitate, iar pe de alta, Callist corespundea cu o *autoritate constituită*, nimic din cele două

texte nu seamănă cu o recunoaștere sau cu o legitimizare, însăși întemeierea mitropoliei mimează o mutare, orice inovație — statală sau ecleziastică — fiind evitată.

93 N. BELJAEV, *op. cit.*, p. 322—323.

94 *Ibidem*, p. 324.

95 PAPACOSTEA, *Întregiri*, p. 122. În concluzie la observațiile lui Bartolomeu din Alverna; cea mai mare varietate de formule rituale este reperată de franciscan la taina botezului, *ibidem*, p. 113—114.

96 *Ibidem*, p. 119.

97 BARTOLOMEU DIN ALVERNA, ed. D. LASIĆ, p. 68, apud PAPACOSTEA, *Întregiri*, p. 120.

98 *Idem*, Ed. D. LASIĆ, p. 71, apud PAPACOSTEA, *Întregiri*, p. 117.

99 *Idem*, Ed. D. LASIĆ, p. 75, apud PAPACOSTEA, *Întregiri*, p. 118.

100 *Idem*, Ed. D. LASIĆ, p. 67, apud PAPACOSTEA, *Întregiri*, p. 113.

101 DINU V. ROSETTI, Săpăturile arheologice de la Retevoești, r. Curtea de Argeș, reg. Pitești, MCA VI, 1959 p. 709, 714—715.

102 Revenirea la catolicism a cneazului ruten Boleslav Iurii a declanșat, de exemplu, reacția boierimii ruse care l-a ucis la 7 aprilie 1340, JAN Z. CZARNKOWA, *Kronika*, în *Monumenta Poloniae Historica*, II, Lwów, 1872, p. 629, apud Ș. PAPACOSTEA, Triumful luptei pentru neatarnare, p. 167 și n. 7.

103 MARCELLO GIGANTE, Il ciclo delle poesie inedite di Teodoro Metochites a se stesso o sull'instabilità della vita, *Byzantinische Forschungen* II, 1967, p. 210.

104 *DRH*, D, I, no. 42, p. 78—79.

105 CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș*, p. 59, 119, datare pe baza unei monede emise post 1360 de Ivan Stracimir.

106 RĂZVAN THEODORESCU, „Monumentul principeș” și geneze statale medievale în Europa Răsăriteană, *Itinerarii medievale*, București, 1979, p. 30.

107 V. DRĂGUȚ, Creația artistică în epoca întemeietorilor, p. 262, nu înțeleg de ce autorul consideră că modul de „interpretare” a tradiției bizantine la CdA ar fi „curajos”!

108 THEODORESCU, *Bizanz, Balcani, Occident*, p. 286.

109 N. GHICA-BUDEȘTI, Arhitectura Bisericii domnești, *BCMI* X—XVI, 1917—1923, p. 115.

110 C. L. DUMITRESCU, La structure originelle de l'église St. Nicolae Domnesc de Curtea de Argeș, *DR* 4, 1977—1978, p. 289—290, 292; chiar dacă se admite existența celor două turnuri pe pronaos, este mai probabil un transfer de la Dolna Kamenica decât o comunicare cu Transilvania; filiera Dolna Kamenica — Argeș I — CdA este cea mai plauzibilă, în termenii problemei, nefiind necesar un intermediar de tip Sin Nicoară (*ibidem*, p. 291), căci succesiunea Argeș I — CdA a fost neîntreruptă, cf. N. CONSTANTINESCU, Die Chronologie der Denkmäler von Fürstentum von Curtea de Argeș (13.—14. Jh.) und ihre historische Bedeutung, *DR* 4, 1977—1978, p. 273.

111 VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 141; CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș*, p. 40.

112 Reprezentarea ar fi legată de drama constructorilor bisericii Argeș I, așa cum a fost imortalizată de legenda meșterului Manole!, ALEXANDRU ALEXIANU, *Acest ev mediu românesc*, București, 1973, p. 27—30.

113 HERMA, Păstorul, *Scrierile părinților apostolici*, trad. D. FECIORU, București, 1979, p. 235.

114 ȘTEFĂNESCU, *L'Illustration*, p. 139—140, *idem*, *Valachie*, p. 53—54.

115 V. critica lui VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 366 n. 1; de altfel, I. D. ȘTEFĂNESCU, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973, p. 144 spune, pe scurt, că imaginea n-ar ilustra decât *Lucea XII*.

116 MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 23—24 și p. 36 n. 83.

117 DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 42—43.

118 TEODORA VOINESCU, Un caiet de modele de pictură medievală românească, *Pagini de veche artă românească*, III, 1974, fig. 11 sus.

119 DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 42.

120 JEAN MEYENDORFF, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959, p. 396—397; G. PROHOROV, *Isiham i obšestvennaia mysl' vostočnoj Evrope v XIV veke*, *TODRL* XXI, 1968, p. 98—99.

121 PAVEL C. *Cetățile*, p. 136; nu poate fi acceptată însă afirmația din MUSICESCU, IONESCU, *Biserica dom-*

nească, p. 13, după care lăchint ar fi sugerat tocmai acele teme care au un subtext de actualitate românească.

122 VITALIEN LAURENT, Le métropole de Vicina Macaire et la prise de la ville par les Tartares, *RISEE* XXIII, 1946, p. 225—232.

123 JEAN MEYENDORFF, Le Tome synodal de 1347, *ZRVI* VIII/1, 1963, p. 226.

124 *Kutlumuş*, no. 29 r. 32 p. 114, no. 30 r. 68 p. 119.

125 MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 12, 16; EMIL LĂZĂRESCU, Arta în Țara Românească din secolul al XIV-lea până la mijlocul secolului al XV-lea. Arhitectura, în *Istoria Artelor Plastice în România*, I, București, 1968, p. 151—152; THEODORESCU, *Bizanz, Balcani, Occident*, p. 285—286; PAVEL C., *Cetățile*, p. 47—59; la p. 46 autorul citează greșit în sprijinul acestei ipoteze pe N. IORGA, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*², I, București, 1929, p. 37—39; nici la *loc. cit.* și nici în altă parte IORGA nu se pronunță asupra primului sediu al mitropoliei; V. DRĂGUȚ, Creația artistică în epoca întemeietorilor, p. 278 n. 80 se raliiază acestei ipoteze fără să-și argumenteze opinia.

126 CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș*, p. 149—150.

127 DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 17.

128 *MM*, I, CLXXI, p. 386.

129 *Ibidem*, CLXXXI, p. 535—536.

130 Pentru opinia conform căreia partea orientală a țării ar fi fost păstorită, succesiv, de lăchint și Hariton, P. Ș. NĂSTUREL, La partition de la Métropole de Hongrovlachie, *Buletinul Bibliotecii Române, Freiburg*, VI (X), 1977—1978, p. 310.

131 GRIGORE NANDRIȘ, *Documente slavo-române din mănăstirile muntelui Athos*, București, 1936, no. 1, p. 17—20.

132 D. PAPACHRYSSANTHOU, *Actes du Protaton*, Paris, 1975, no. 66, p. 139.

133 În 1377, Manuel Chalkéopoulos II numește al Ungrovlachiei și Kutlumuşului, *Kutlumuş*, no. 35 r. 14—15, p. 133; pentru opinia că Hariton a fost simultan mitropolit, protos și egumen, *ibidem*, p. 11—13, P. Ș. NĂSTUREL, Legăturile țărilor române cu muntele Athos până la mijlocul veacului al XV-lea, *MO* X/11—12, 1958, p. 744; NĂSTASE, *Mont Athos*, p. 147—148, crede că din 1372 Hariton nu a mai fost egumen, el

beneficiind de preeminență numai în calitate de ctitor.

134 MM, II, CCGXXXVIII, p. 19

135 C. AUNER, Episcopia catolică a Argeșului, *Revista Catolică* III/3, 1914, p. 439.

136 Acest decret al conciliului a fost respectat pretutindeni în Orient în veacurile XIII—XIV, inclusiv în Moldova; îi sînt recunoscători D. ȘERBAN PĂPACOSTEA pentru a-mi fi atras atenția asupra acestui fapt; și pentru că la Constantinopol în veacul al XIV-lea au existat patriarhi latini, unii dintre ei personalități de excepție, ca Sf. Petru Thomas sau Pavel (v. HALECKI, *op. cit.*, indice sub voce), patriarhul ortodox devine, privit din Occident, un „antipatriarh”, v. scrisoarea pontificală din 27 octombrie 1373, *ibidem*, p. 286 n. 5.

137 Inscriptia votivă din naosul CdA, CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș*, p. 42.

138 N. CONSTANTINESCU, Die Chronologie der Denkmäler von Fürstenhof von Curtea de Argeș, p. 281 și n. 82.

139 Cf. DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 56.

140. GORDANA BABIĆ, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris, 1969, p. 134.

141 PAVEL C., *Cetățile*, p. 133, 185

142 MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 11; MARIA ANA MUSICESCU, Byzance et le portrait roumain au moyen âge, în *Études byzantines et post-byzantines* I, 1979, p. 157—158; THEODORESCU, *Bizanz, Balcani, Occident*, p. 332; PAVEL C. *Cetățile*, p. 131—133, 185—189, 242—243; DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 13—15; V. DRĂGUȚ, Creația artistică în epoca întemeietorilor, p. 284; NICOLAE VĂTĂMANU, Contribuții la istoricul bisericii domnești de la Argeș, *MO* XVII/10, 1965, p. 807.

143 N. GHICA-BUDEȘTI, Evoluția Arhitecturii în Muntenia, I, *BCMI*, 1927, fasc. 53—54, p. 7; CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș*, p. 42.

144 DRĂGHICEANU, *Curtea*, p. 46; IONESCU, *Curtea de Argeș*, p. 46.

145 MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 11; V. DRĂGUȚ, *op. cit.*, p. 284; PAVEL C., *Cetățile*, p. 131; DUMITRESCU, *Le voivode donateur*, p. 543.

146 V. DRĂGUȚ, *op. cit.*, loc. cit.; pentru o eventuală stăpînire a voievozilor transalpini în Țara Oltului, înainte de cea atestată documentar a lui Vladislav I (*DRH*, D. I, no. 56, p. 98—99) v. S. IOSIPESCU, Despre unele controverse, p. 1972—1974.

147 O opinie contrară la PAVEL C., *Cetățile*, p. 138.

148 *Kutlulus*, no. 29, r. 18, p. 113.

149 *Ibidem*, no. 30, r. 38, p. 118.

150 PAVEL C., *Cetățile*, p. 213, fig. 105.

151 *Kutlulus*, no. 29, r. 17, p. 113; no. 30, r. 36, p. 118.

152 *Ibidem*, no. 29, r. 27, p. 113.

153 STOICA NICOLAESCU, Istoricul orașului București. Cînd au ajuns Bucureștii scaun de domnie al Țării Românești, extras din *Revista Muzeului Municipiului București*, 1937/1—2, p. 5; pentru o opinie contrară, D. P. BOGDAN, Iarăși despre inscripția funerară a lui Nicolae Alexandru Basarab, *RIR* X, 1940, p. 346 și PAVEL C., *Cetățile*, p. 214—215.

154 *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958, no. 54, p. 250.

155 PAVEL C., *Cetățile*, p. 213—214.

156 N. IORGA, *Histoire des Roumains et de la Romanité orientale*, III, București, 1937, p. 224.

157 PAVEL C., *Cetățile*, p. 214.

158 C. JIREČEK, *Staat und Gesellschaft im Mittelalterlichen Serbien*, III, Viena 1914, p. 29.

159 GRIGORE URECHE, *Letopiseșul Țării Moldovei*, Ed. P. P. PANAITESCU, București, 1958, p. 170.

160 ANDREI PIPPIDI, *Tradiția politică bizantină în Țările Române în secolele XVI—XVIII*, București, 1983, p. 202.

161 *Ibidem*, p. 211.

162 ȘT. OLTEANU, Cu privire la data morții lui Nicolae Alexandru Basarab, *RdI* 21/3, 1968, p. 525 cu reproducere; PAVEL C., *Cetățile*, p. 311, presupune că ms. a ajuns de la mănăstirea dominicană din Cîmpulung la mănăstirea Sf. Maria (Cîrța).

163 *Kutlulus*, no. 29, r. 17—18, p. 113; no. 30, r. 37, p. 118.

164 *Ibidem*, no. 30, r. 39, p. 118.

165 G. GIANELLI, Un documento sconosciuto della polemica tra Greci e Latini intorno alla formula battesimale, *Orientalia Christiana Periodica* X, 1942, p. 150—160; pentru problema diferenței între cele două rituri, P. THEOPHILUS SPAČIL SJ, *Doctrina theologica orientis separati de sacramento baptismi (Orientalia Christiana no. 25)*, Roma, 1926; îi sînt în întregime îndatorat D. Ș. PĂPACOSTEA pentru a-mi fi atras atenția asupra posibilității rebotezării în veacul al XIV-lea.

166 BARTOLOMEU DIN ALVERNA, Ed. D. LASIĆ, p. 75—76, apud PĂPACOSTEA, *Întregiri*, p. 114 n. 23.

167 *Acta Innocentii P. P. III* (1198—1216), Ed. TH. HALUSIŃSKYI, Citta del Vaticano, 1944, p. 482.

168 *Acta Innocentii P. P. VI* (1352—1362), ed. A. L. TĂUTU, Citta del Vaticano, 1961, p. 52.

169 Glava 6, ION PERETZ, *Zakonul lui Ștefan Dușan țarul Serbiei, 1349 și 1354, comparat cu legiunile bizantine, slave și române*, I, București, 1905, p. 11.

170 MM, I, CLXXXVI, p. 411; pasajul semnalat de M. VILLER, La question de l'union des Eglises entre Grecs et Latins depuis le Concile de Lyon jusqu'à celui de Florence 1274—1438, *Revue d'Histoire Ecclésiastique* XVIII, 1922, p. 40 n. 1.

171 RAYMOND LOENERTZ OP., Les missions dominicaines en Orient et la Société des Frères Pègrinants pour le Christ I/IV: AFP IV, 1934, p. 3.

172 *Hurmuzaki*, I/2, CXXIII, p. 159.

173 Ceea ce ar explica, poate, numele de Ivanko pe care i-l acordă însemnarea, nesigură ca izvor istoric după părerea mea, a lui Ștefan Dușan, v. *supra* n. 43.

174 Procedu deseori suficient pentru a trece la catolicism: la 29 ianuarie 1369, de exemplu, dinastia albanezi Stracimir, Gheorghe și Balcha al II-lea, fiii lui Balcha, remit curiei o astfel de profesiune de credință, O. HALECKI, *op. cit.*, p. 181.

175 *Hurmuzaki*, I/2, CXXII, p. 158.

176 Problema purgatoriului, de pildă, se pune abia în veacul al XIII-lea, cf. GILBERT DAGRON, La perception d'une différence: Les débuts de la „Querelle du Purgatoire”, *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzan-*

tines, Athènes — septembre 1976, IV, Athena, 1980, p. 84—92.

177 V. JEAN MEYERDORFF, *Projets de Concile oecuménique en 1367: un dialogue inédit entre Jean Cantacuzène et le légat Paul*, *Dumbarton Oaks Papers* 14, 1961, p. 149—177.

178 BARTOLOMEU DIN ALVERNA, Ed. D. LASIĆ, p. 66—68, apud PAPA-COSTEA, *Intregiri*, p. 113, 115—116, 120; pentru secolul XIII și partea bizantină cf. JEAN DARROUZÈS AA, *Le Mémoire de Constantin Stilbès contre les Latins*, *REB* 21, 1963, p. 50—100.

179 *MM*, I, CLXXI, p. 385, 387.

180 *Hurmuzaki*, 1/2, CXVIII, p. 159.

181 VELMANS, *La peinture murale*, p. 60.

182 *Ibidem*, p. 161.

183 MIRJANA TATIĆ-DJURIĆ, *L'Iconographie de la donation dans l'ancien art serbe*, *Actes Bucarest*, III, p. 318.

184 SF. GRIGORIE DE NAZIANZ, *Oratio de Sancto Theodoro*, PG 46, col. 745 C sq.

185 CHRISTOPHER WALTER, *Two Notes on the Deesis*, *REB* 26, 1968, p. 317.

186 *Ibidem*, p. 327.

187 Cf. *Ibidem*, p. 326.

188 PAUL DE LAGARDE, *Iohannis Euchaitorum Metropolitae quae in codice Vaticano graeco 676 supersunt*, (*Abhandlungen der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften* 28), 1882, p. 38—39; CH. WALTER, *Further Notes on the Deesis*, *REB* 28, 1970, p. 183, consideră poemul lui Mavropus un *ekphrasis* al unei teme iconografice stabile și în același timp responsabil de transformarea imaginii dintr-o reprezentare a unui grup de funcționari cerești într-o temă a intercesiunii, *ibidem*, p. 187.

189 PG 119, col. 949.

190 *DRH*, D, I, no. 42, p. 78—79; cf. EMIL VÎRTOSU, *Titulatura domnilor și asocierea la domnie în Țara Românească și Moldova până în secolul al XVI-lea*, București, 1960, p. 185.

191 Cf. L. NIEDERLE, *Manuel de l'antiquité slave*, II, Paris, 1926, p. 270.

192 Ș. PAPACOSTEA, *La fondation de la Valachie*, p. 392 consideră, dimpotrivă, că atît Nicolae Alexandru, cît și Vladislav și-au asumat, spre indig-

narea lui Ludovic, titlul de domn suveran.

193 *MM*, I, CLXXI, 383, 386.

194 DRĂGHICEANU, *Curtea*, p. 55.

195 *Ibidem*, p. 31.

196 Cf. VELMANS, *La peinture murale*, p. 90.

197 *Ibidem*, p. 92 n. 292.

198 M. A. MUSICESCU, *Byzance et le portrait roumain*, p. 157—158; MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 11.

199 C. GROZDANOV, *O klitorskoj kompozicija arhiepiskopa Nikole y priprati crkve Sv. Sofije*, *Zograf* 3, 1969, p. 12—13.

200 DUMITRESCU, *Le voivode donateur*, p. 543; de altfel, *idem*, *Hypothèses*, p. 15 are o bună intuiție cînd spune că sensul scenei nu este unul votiv, ci de rugăciune; C. POPA, *op. cit.*, p. 9, 72.

201 ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 59; PAVEL C. Cătăfale, p. 132—133; DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 13.

202 Cf. VELMANS, *La peinture murale*, p. 96.

203 *Ibidem*, p. 90—92, 95.

204 M. TATIĆ-DJURIĆ, *op. cit.*, p. 318.

205 R. NEUMANN, H. BELTING, *Die Euphemia Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken* (*Istambuler Forschungen* 25), Berlin, 1966, p. 178—187, pl. 36.

206 VELMANS, *La peinture murale*, p. 90.

207 CH. WALTER, *Two Notes on the Deesis*, p. 336.

208 M. A. MUSICESCU, *Byzance et le portrait roumain*, p. 258, nr. 18.

209 SOTIRIOS K. KISSAS, *O vremenu nastanka fresaka u crkvi Svetih Apostola u Solunu*, *Zograf* 7, 1977, p. 52—53, fig. 1.

210 MICHEL BALARD, *Les génois dans l'Ouest de la Mer Noire au XIV^e siècle*, *Actes Bucarest* II, p. 26.

211 I. C. FILITTI, *Din arhivele Vaticanului I, Documente privilegiate la episcopatele catolice din principate*, București, 1913, no. I, p. 5—6.

212 GH. MOISESCU, *Catolicismul în Moldova pînă la sfîrșitul veacului XIV*, București, 1942, p. 32—33.

213 Ș. PAPACOSTEA, *Triumful luptei pentru neamîrnare*, p. 170—171.

214 *DRH*, D, I, no. 39, p. 72.

215 GH. I. BRĂTIANU, *Les rois de Hongrie et les Principautés Roumaines au XIV^e siècle*, *BSHAR* 28, 1947, p. 86—87 (citînd teza inedită a lui Emil Lăzărescu); pentru o opinie contrară, M. HOLBAN, *op. cit.*, p. 148—152.

216 SERGIU IOSIPESCU, *Balica, Dobrotiță, Ioancu*, București, 1985, p. 121, n. 28.

217 *DRH*, D, I, no. 49, p. 90.

218 *Ibidem*, no. 38, p. 70.

219 I. DABROWSKI, *Ostatnie lata Ludowika wielkiego*, Cracovia 1918, p. 42, fixează nunta în 1354/55; cf. însemnarea din statutul capitlului orădean, P. P. PANAITESCU, *Mircea cel Bătrîn*, p. 22 n. 20; încercare de interpretare și emendare a textului și de identificare a Elisabetei cu fiica lui Andrei Lackfi la M. HOLBAN, *op. cit.*, 181—183.

220 *DRH*, D, I, no. 40, p. 73—74.

221 Cf. M. HOLBAN, *op. cit.*, p. 147.

222 EMIL LĂZĂRESCU, *Despre relațiile lui Nicolae Alexandru voevod cu ungurii*, p. 137.

223 Cf. M. HOLBAN, *op. cit.*, p. 167 n. 45.

224 VITALIEN LAURENT AA, *La domination byzantine aux bouches du Danube sous Michel VIII Paléologue*, *RHSEE* XXII, 1945, p. 197; GH. I. BRĂTIANU, *Les Roumains aux bouches du Danube à l'époque des premiers Paléologues*, *RHSEE* XXII, 1945, p. 202—203.

225 V. LAURENT, *Le métropolite de Vicina Macaire*, p. 228—229.

226 *MM*, I, CLXXI, p. 383.

227 ȘT. PASCU, *Contribuțiuni documentare*, p. 32; în lipsa textului scrisorii papale, sensul corespondenței nu este clar; scrisori analoage primesc în 1378 Margareta de Siret și Alexandru Coriatovici, *Acta Gregorii P. XI* (1370—1378), Ed. A. L. TAUTU, Roma, 1966, p. 393—396.

228 C. JIREČEK, *Geschichte der Serben*, I, Gotha, 1911, p. 414 și n. 4.

- 229 În 1359/60 ea pune să i se copieze un menolog exclusiv feminin, *Bdński Zbornik, An Old Slavonic Menologium of Women Saints* (Ghent University Library Ms. 406 AD 1360), Ed. J. L. SCHARPE, F. VYNCKE, Introd. E. VOORDEKERS, Bruges, 1973.
- 230 *Kutlumas*, p. 9.
- 231 NĂSTASE, *Mont Athos*, p. 132.
- 232 *Kutlumas*, no. 26, r. 42—43, p. 104.
- 233 EUSEBIU, *Vita Constantini IV*, 60—64, cf. L. DUCHESNE, *Histoire ancienne de l'Eglise*, II, Paris, 1910, p. 90.
- 234 GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, I. București, 1963, p. 119; VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 130—131; THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 281.
- 235 VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 130; THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 281; pentru începuturile comunității săsești din Cimpulung, PAVEL BINDER, Din nou despre „comes Laurentius de Longo Campo”, *SCIA XXII*, 1975, p. 187—188.
- 236 N. IORGA, *Istoria bisericii românești*, p. 41; VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 131; V. DRĂGHICEANU, Despre mănăstirea Cimpulung. Un document inedit: Jurnalul săpăturilor făcute de Comisia Monumentelor Istorice în 1924, *BOR LXXXII/3—4*, 1964, p. 296—297.
- 237 VĂTĂȘIANU, *Istoria*, loc. cit., THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 282; C. POPA op. cit., p. 42; cei trei consideră reamenajarea o consecință a evenimentelor din 1330; dimpotrivă, GR. IONESCU, op. cit., p. 119, n. 1 și PAVEL C., *Cetățile*, p. 211 sînt de părere că biserica a fost construită de la început ca o biserică adaptată cultului ortodox, după primul sub Basarab, iar conform celui de al doilea sub Nicolae Alexandru.
- 238 THEODORESCU, *Un mileniu*, p. 116.
- 239 PAVEL C., *Cetățile*, p. 373.
- 240 *MM*, I, CLXXI, p. 383.
- 241 CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș*, p. 42 este însă convins de acest lucru.
- 242 VELMANS, *La peinture murale*, p. 69.
- 243 Inscriptia icoanei Sf. Athanasie de la Lavra a cărei ferecătură este donată de Vladislav, G. MILLET, J. PAR-
- GOIRE, L. PETIT, *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont Athos*, I, Paris, 1905, no. 361, p. 119.
- 244 G. VELMANS, *La peinture murale*, p. 65.
- 245 *DRH*, D, I, no. 42, p. 78—79.
- 246 *Ibidem*, no. 44, p. 83; M. HOLBAN, op. cit., p. 170—171 crede că tot acum Vladislav și-ar fi întărit stăpînirea asupra Banatului Severinului.
- 247 M. HOLBAN, op. cit., p. 173, după 24 aprilie 1365.
- 248 *DRH*, D, I, no. 46, p. 86—87.
- 249 *Ibidem*, no. 50, p. 90.
- 250 *Ibidem*, no. 51, p. 91.
- 251 M. HOLBAN, op. cit., p. 188—198; N. CONSTANTINESCU, *Vladislav I*, București, 1979, p. 103—125 fără contribuții noi.
- 252 *MM*, I, CCLXXIX, p. 534.
- 253 Tomul sinodal din august 1372, GR. NANDRIȘ, *Documente slavo-române*, no. 1, p. 19.
- 254 JEAN DARROUZÈS AA, *Recherches sur les offiklia de l'Eglise Byzantine*, Paris, 1970, p. 138 n. 2.
- 255 PETER WIRTH, Die Haltung Kaiser Johannes V. bei den Verhandlungen mit König Ludwig I von Ungarn zu Buda im Jahre 1366, *BZ* 56, 1963, p. 271—272; FRANCISC PALL, Encore une fois sur le voyage diplomatique de Jean V Paléologue en 1365/66, *RESEE IX/3*, 1971, p. 435—540; M. HOLBAN, Autour du voyage de l'empereur Jean V à Bude (printemps 1366) et de ses répercussions sur le Banat, *Actes Bucarest II*, p. 121—125.
- 256 N. CONSTANTINESCU, *Curtea domnească*, p. 17.
- 257 VELMANS, *La peinture murale*, p. 72—73.
- 258 DIMITRIE ONCIUL, Raport înaintat Academiei Române cu privire la Biserica domnească de la Argeș (9 octombrie 1915), în *Scrieri istorice*, I, București, 1968, p. 224.
- 259 DRĂGHICEANU, *Curtea*, p. 55.
- 260 TAFRALI, *Monuments*, p. 174—175 și, cu precauții, VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 353.
- 261 DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 43—44.
- 262 Dacă personajul era catolic, cum de a fost posibilă reprezentarea sa în timp ce Clara, conform aceleiași autoare, *Ibidem*, p. 13, nu apare în *Deisul* din pronaos tocmai din pricina confesiunii sale? Cu ce l-ar fi stînjinit pe Mircea, din punct de vedere al legitimității, imaginea unei rude decedate în 1376? Pentru care motive personajul era catolic? De ce el este neapărat un membru al dinastiei, oare în biserică nu este înmormîntat și un boier, Nan Udobă?
- 263 CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș*, p. 95.
- 264 DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 43.
- 265 MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 24; PAVEL C. *Cetățile* p. 137—139, unde, desigur, nu poate fi vorba de sf. Theodor Stratilat care mai apare o dată în naos, cf. DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 44 n. 120.
- 266 Capela 18 de pe Trapezica, GRABAR, *Bulgarie*, p. 115, sau Koubelidiki din Castoria, H. MAVROPOULOU-TZIOUMIS, *Oi τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κορυμπιλλδική της Καστοριάς* Thessalonice, 1973, fig. 67, 69—70.
- 267 *Kutlumas*, no. 29, r. 16—17, 22, 27—29, p. 113—114.
- 268 Pentru acest procedeu, NASTASE, *Mont Athos*, p. 139, n. 6.
- 269 *Kutlumas*, no. 30, r. 97, p. 120.
- 270 Opinia lui NASTASE, op. cit., p. 149—152.
- 271 *Kutlumas*, no. 26, r. 9, p. 103.
- 272 D. NĂSTASE, La signification cachée, p. 262, Vlaicu n-a putut accepta o poziție de subordonare față de țarul bulgar sau de împăratul Trapezuntului; dar țarul bulgar este pentru Hariton, un *authentēs*, v. supra n. 269, deci, pentru a fi consecvent, D. NĂSTASE ar trebui să afirme că Vladislav concurea nici mai mult nici mai puțin cu împăratul Bizanțului în preeminența ideală asupra Sf. Munte.
- 273 *DRH*, D, I, no. 56, p. 98.
- 274 *Ibidem*, no. 60, p. 104—105, document din 15 iulie 1372.
- 275 *Kutlumas*, no. 30, r. 53—54, p. 119.
- 276 BARTOLOMEU DIN ALVERNA, Ed. D. LASIĆ, p. 75 apud PAPA-COSTEA, *Integriti*, p. 118.
- 277 M. HOLBAN, *Din cronică relațiilor româno-ungare*, p. 204.

278 GR. NANDRIȘ, *Documente slavo-române*, no. 1, p. 17—20.

279 DRH, B. I, no. 6, p. 17—18; P. P. PANAITESCU, *Mireea cel Bătrîn*, p. 145 și TIT SIMEDREA, *Mănăstirea Vodița*, BOR LXV/1—3, 1947, p. 65 o consideră gata în preajma anului 1369; LĂZĂRESCU, *Nicodim*, p. 257, 267, o datează 1370—maxim 1372.

280 LĂZĂRESCU, *Despre Cozia*, p. 190 n. 242.

281 THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 299.

282 GH. I. CANTACUZINO, Probleme ale cronologiei fostei mănăstiri Vodița, SCIV, 22/3, 1971, p. 474.

283 NĂSTASE, *Mont Athos*, p. 162, îl adaugă și pe Anthim ca agent patriarhal.

284 N. DUČIĆ, *Starine Hilendarske V*, Zivotopis starca Isaje koji je živio u XIV vijeku, Glasnik Srpskog Učenog Društva 56, 1884, p. 75.

285 Prezumate legături ale lui Nicodim cu Kraina sirbească la LĂZĂRESCU, *Nicodim*, p. 258—259; *ibidem* p. 264 pentru trecerea popii prin Vidin iar pentru rudenția cu cneazul Lazăr DJ. SP. RADOJČIĆ, „Bulgaralbanitoblachos” et „serbalbanitobulgaroblachos” — deux caractéristiques ethniques du sud-est européen du XIV^e et XV^e siècles. Nicodim de Tismana et Grégoire Camblak, Rsl XIII, 1966, p. 77—79; toate sînt însă simple alegațiuni fără nici o bază documentară.

286 Cf. NĂSTASE, *Mont Athos*, p. 163.

287 DRH, B. I, no. 6, p. 18.

288 Kutlumis, no. 30, r. 120, p. 119.

289 DRH, B. I, no. 6, p. 18; no. 7, p. 20.

290 N. DUČIĆ, *op. cit., loc. cit.*

291 Situația din Rutenia în anul 1408, R. LOENERTZ, *op. cit.*, p. 19.

292 Hurmuzaki, I/2, CLII, p. 207—208.

293 DRH, D. I, no. 61, p. 106.

294 DJ. DANIČIĆ, *Zivoti kraljeva i arhiepiskopa srpskih*, Zagreb, 1866, p. 383.

295 LĂZĂRESCU, *Nicodim*, p. 268; NĂSTASE, *Mont Athos*, p. 165 cu o ușoară exagerare, cred, a rolului lui Nicodim în convorbiri.

296 LĂZĂRESCU, *Nicodim*, p. 268; THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 299 n. 82: pare să fi fost folosită de catolici în cursul anului 1376.

297 M. HOLBAN, *op. cit.*, p. 207—208.

298 DJEORDJE STRICEVIĆ, Uloga starca Isaje u prenošenju svetogorskih tradicija u moravsku arhitektonsku školu, ZRVI 3, 1955, p. 230—231.

299 N. DUČIĆ, *op. cit., loc. cit.*

300 R. THEODORESCU, Despre planul triconc în arhitectura medievală timpurie a sud-estului european, *Itinerarii medievale*, București, 1979, p. 122.

301 GH. I. CANTACUZINO, *op. cit.*, p. 475.

302 După cum afirmă THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 202.

303 DJ. STRICEVIĆ, *op. cit.*, p. 227.

304 MIRJANA LJUBINKOVIĆ, *Ravanica*, Belgrad 1966, p. I.

305 Însemnare pe verso-ul documentului din 5 august 1424, DRH, B. I, no. 53, p. 107.

306 LĂZĂRESCU, *Nicodim*, p. 275, n. 4, 5 crede că la Tismana rolul obștii a fost hotărîtor; dar documentele din 3 octombrie și 27 iunie 1387 (DRH, B. I, no. 7, p. 19—20; no. 8, p. 22—23) arată că domnia, timp de trei generații, Radu—Dan—Mircea, înțelege să-și asume o responsabilitate maximă față de Tismana.

307 THEODORESCU, *Un mileniu*, p. 204; GRECEANU, *Cotmeana*, p. 42; baza acestei afirmații este documentul din 22 iunie 1418 prin care Mihail întărește daniile mănăstirilor întemeiate de bunicul și tatăl său la Cotmeana și Cozia (DRH, B. I, no. 42, p. 86); dar formule similare sînt folosite de Dan și Mircea pentru Tismana care ar fi întemeiată de Radu (v. *supra* n. 306); este de fapt vorba, în ambele cazuri, de poziția de întii citor al domnului, cf. VAL. AL. GEORGESCU, *Bizanțul și instituțiile românești pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea*, București, 1980, p. 174—175; cf. termenii daniei pentru Cutlumis a boierului Aldea, DRH, B. I, no. 19, p. 46.

308 DRH, B. I, no. 9, p. 26.

309 GRECEANU, *Cotmeana*, p. 41.

310 *Ibidem*, p. 44.

311 THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 303.

312 Hurmuzaki, I/2, CLIII, p. 208.

313 *Ibidem*, CCVII, p. 267.

314 R. LOENERTZ OP, *La Société des Frères Pègrinants. Etude sur l'Orient dominicain*, I, Roma 1937, p. 75.

315 R. LOENERTZ OP, *Les missions dominicaines en Orient*, p. 36 n. 69.

316 ȘT. PASCU, *Contribuțiuni documentare*, p. 70; la 1 martie 1382 episcopul de Severin sfințește un diacon la Cimpulung, DRH, D. I, no. 68, p. 112—113.

317 M. LJUBINKOVIĆ, *Ravanica*, Belgrad, 1966, p. II.

318 DRH, B. I, no. 10, p. 29.

319 *Ibidem*, no. 9, p. 25.

320 *Ibidem*, no. 37, p. 78.

321 *Ibidem*, no. 107, p. 188, Cf. DINU C. GIURESCU, *Țara Românească în secolele XIV—XV*, p. 198—199.

322 CHATZIDAKIS, *Classicisme*, p. 183.

323 JOHN MEYENDORFF, *Society and Culture in the Fourteenth Century. Religious Problems*, Actes Bucarest, I, p. 117.

324 CHATZIDAKIS, *Classicisme, loc. cit.*

325 ELKA BAKALOVA, *La société et l'art en Bulgarie au XIV^e siècle (L'influence de l'hésychasme sur l'art)*, Actes Bucarest II, p. 38; CHATZIDAKIS, *Classicisme*, p. 172 asociază abandonarea tentativelor inovatoare cu întărirea unor tendințe retrospective.

326 T. VELMANS, *Création et structure du cycle iconographique de l'Acatiste*, Actes Bucarest III, p. 470.

327 LOUIS BRÉHIER, *La rénovation artistique sous les Paléologues et le mouvement des idées*, Mélanges Charles Diehl, II, Paris, 1930, p. 4.

328 RADOJČIĆ, *Der Klassizismus*, p. 199.

329 *Ibidem*, p. 200, 205.

330 *Ibidem*, p. 200.

331 LAZAREV, *Istoria*, III, p. 70; reconcilierea nu este cunoscută decît din surse sirbești, v. mai ales DJ. DANIČIĆ, *Zivoti kraljeva i arhiepiskopa srpskih*, p. 381—382.

332 N. DUČIĆ, *op. cit.*, p. 75.

333 Darurile și titlul de arhimandrit pe care, conform *Vieții sf. Nifon* scrisă de Gavriil Protul (BAR ms. rom. 464 din 1682 la G. MIHAILĂ, D. ZAMFIRESCU, *Literatură română veche* (1402—1647), I, București, 1969, p. 96) Nicodim le-ar fi primit de la Filothei sînt foarte dubioase; NĂSTASE, *Mont Athos*, p. 165 primește relatarea cu o oarecare circumspecție în timp ce LĂZĂRESCU, *Nicodim*, p. 270, creditînd izvorul, nu exclude posibilitatea ca popa să fi purtat titlul de arhimandrit chiar înainte de venirea sa în țară; nici un document nu atestă însă purtarea acestui titlu, mai mult, primul egumen al Tismanei, care este și arhimandrit se numește Ioan (1564—68, *DRH*, B. V, no. 289, p. 317—318); toți egumenii veacurilor XV—XVI cărora documentele le acordă vreun titlu sînt ieromonahi, inclusiv acest Ioan pînă la înălțarea sa în grad; Matei (1479 nov. 11, *DRH*, B. I, no. 165, p. 269), Ioanichie (1502 apr. 30, *DRH*, B. II, no. 14, p. 41—42), Theofan (1532 sept. 18, *DRH*, B. III, no. 136, p. 213—214), Ilarion (1536 apr. 18, *DRH*, B. IV, no. 10, p. 12), Mardarie (1547 iun. 6, *ibidem*, no. 232, p. 275—276), Mitrofan (1555 aug. 9, *DRH*, B. V, no. 54, p. 55—56), Spiridon ((1560—67), *ibidem*, no. 204, p. 220), Ioan ((1360—1567), *ibidem*, no. 160, 170—171, 173, 184, 212); lipsa de credibilitate, cel puțin în această privință, a *Vieții sf. Nifon*, este dovedită de faptul că nici egumenii de la Argeș n-au fost arhimandriți și nici mănăstirea arhimandrie; Iosif, primul năstavnîc, nu are nici un titlu, dar parte din succesorii săi sînt desemnați ca ieromonahi: Gheorghe (1528 mai 5, *DRH*, B. III, no. 51, p. 85—86), Ilarion (1533 apr. 15, *ibidem*, no. 153, p. 245), Paisie (1535 apr. 10, *ibidem*, no. 195, p. 325—326), Eftimie (1560 mai 14, *DRH*, B. V, no. 180, p. 194).

334 M. A. MUSICESCU, Relations artistiques entre Byzance et les Pays Roumains (IV^e—XV^e). Etat actuel de la recherche, *Actes Bucarest I*, p. 521.

335 GORDANA BABIĆ, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acatiste de la Vierge à Cozia (Valachie), *ZRVI* XIV—XV, 1973, p. 189.

336 *Ibidem*, p. 178.

337 *Ibidem*, p. 183.

338 După cum afirmă G. BABIĆ, *op. cit.*, p. 188.

339 P. Ș. NĂSTUREL, Aux origines des relations roumano-athénites. L'icône de Saint Athanase de Lavra du voïvode Vladislav, *Actes du VI^e congrès international d'Etudes Byzantines*, Paris 27 juillet — 2 août 1948, II, Paris, 1951, p. 311 (și fig.); DUMITRESCU, *Le*

voivode donateur, p. 543, n. 8, bănuiește chiar că ferecătura ca atare a fost comandată unui artist bizantin, iar effigiile domnești au fost realizate de un atelier transilvănean.

340 G. BABIĆ, *op. cit.*, p. 188—189.

341 THEODORESCU, *Bizanz, Balcani, Occident*, p. 309; v. în același sens și referința greșită din V. DRĂGUȚ, *op. cit.*, p. 291 n. 116, căci G. MILLET, *op. cit. infra*, nu compară *niedieri* Cozia cu Sf. Nicolae domnesc din Argeș.

342 Același dezechilibru și la Veluče, G. MILLET, Cozia et les églises serbes de la Morava, in *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga par ses amis de France*, Paris, 1933, p. 839.

343 *Ibidem*, p. 847.

344 GHEORGHE BALȘ, L'influence du plan serbe sur le plan des églises roumaines, in *L'Art byzantin chez les slaves. Les Balkans*, I/2, Paris, 1930, p. 280; *idem*, *Une visite à quelques églises de Serbie*, București, 1911, p. 41; pentru o opinie asemănătoare, G. MILLET, *op. cit.*, p. 856, și N. GHICA-BUDEȘTI, Evoluția Arhitecturii în Muntenia, I, *BCMI*, fasc. 53—54, 1927, p. 15.

345 Conform opiniei experților, pe care pictorul restaurator Viorel Grimalchi mi-a împărtășit-o cu amabilitate, nu este în nici un caz vorba de o repictare culoare peste culoare; stratul de frescă al tabloului votiv aparține integral secolului al XVIII-lea; nu se mai poate deci discuta decît despre fidelitatea rememorării originalului de către zugravii lui Brincoveanu.

346 M. A. MUSICESCU, Byzance et le portrait roumain au Moyen Age, p. 158.

347 MIRJANA TATIĆ-DJURIĆ, L'iconographie de la donation dans l'ancien art serbe, *Actes Bucarest III*, p. 311—314.

348 R. THEODORESCU, În jurul „despotiei” lui Mircea cel Bătrîn, sau despre un însemn sculptat și pictat de la Cozia, *Itinerarii medievale*, București, 1979, p. 134—154; nu voi insista asupra afirmației, derivînd de fapt dintr-o ipoteză de tip R. THEODORESCU, după care vulturul ar fi semnul unei apoteoze funerare, STELIAN METZULESCU, Apoteoza în fresca românească, *GB XXIV/3—4*, 1965, p. 340.

349 A. PIPPIDI, *Tradiția politică bizantină în Țările Române*, p. 49.

350 Icoană Pantocrator, Ermitaj, nr. inv. I. 515, ALICE BANK, *Byzantine*

Art in the Collections of Soviet Museums, Leningrad 1977, p. 325, fig. 284.

351 GEORGIOS K. SPYRIDAKIS, Ὁ δυνάστης ἀπὸς τὴν ὡς σύμβολον ἢ ὡς θέμα κοσμητικῆς κατὰ τὴν βυζαντινὴν καὶ μεταβυζαντινὴν μέχρι τῶν νεωτέρων χρόνων περίοδον, *EEVS* 39—40, 1972—73, p. 167.

352 JOVANKA MAKSIMOVIĆ, Moravska skulptura, in *Moravska škola i njeno doba*, Beograd, 1968, fig. 11.

353 R. THEODORESCU, *op. cit.*, p. 138 vede o legătură între tabloul votiv și ancadramentul purtător al acvilei bicefale; iese însă dintre limitele științei istorice stabilirea modului în care raza de lumină trecută prin acea fereastră depune pe chipul lui Mircea aura despotiei.

354 *Ibidem*, p. 141.

355 P. P. PANAITESCU, *Mircea cel Bătrîn*, București, 1944, p. 212; S. IOSIPESCU se bazează tocmai pe vulturul bicefal cînd afirmă că Dobrogea a fost ocupată înaintea primăverii 1388, *Balica, Dobrotiță, Ioaneu*, p. 165.

356 R. THEODORESCU, *op. cit.*, p. 140.

357 Cf. M. M. ALEXANDRESCU-DERSCA BULGARU, La seigneurie de Dobrotici, fief de Byzance, *Actes Bucarest II*, p. 13—20.

358 A. PIPPIDI, *op. cit.*, p. 49.

359 JEAN DARROUZÈS AA, Ekthesis Néa. Manuel des pittakia du XIV^e siècle, *REB* 27, 1969, p. 56.

360 TODOR GHERASIMOV, Monetina despot Ivanko, *IBAI* XIII, 1939, p. 288—296.

361 ILIE MINEA, Urmasii lui Vladislav I și politica orientală a Ungariei, *Convorbiri Literare* L, 1916, p. 857 și, recent, S. IOSIPESCU, *op. cit.*, p. 125, 164.

362 Arhonții locului i-au cerut lui Carlo Tocco, o dată intrat în stăpînirea Ianinei, să reclame la Constantinopol însemnele despotale care i-au și fost expediate, GIUSEPPE SCHIRÒ, Manuele II Paleologo incorona Carlo Tocco despota di Gianina, *Byz.* XXIX—XXX, 1959—60, p. 228; tot în Epir, Thoma al II-lea Preljub (1366/7—1384) sau Esaū degli Acciaiuoli (c. 1385—1386) se supun aceluiași procedeu, primînd însemnele prin emisari, *ibidem*, p. 215.

363 DJORDJE STRIČEVIĆ, Jedna hipoteza o titularnom imenu srpskih despota XIV veka, *Starinar* VII—VIII, 1956—57, p. 121—122.

364 V. studiul fundamental al lui R. GUILLAND, *Etudes sur l'histoire administrative de l'Empire byzantin. Le despote Δεσπότης*, *REB* 17, 1959, p. 52—89.

365 Este de neimaginat că titlul nu a fost folosit în documentele interne pentru că nu ar fi corespuns „necesităților locale”, R. THEODORESCU, *op. cit.*, 146; un titlu bizantin nu ar fi lezat, pe de altă parte, pretențiile lui Sigismund asupra Dobrogei, *ibidem*, p. 147, căci titlul despotat nu este legat de un teritoriu și în cazul în care consacră stăpânirea unui ținut supraviețuiește oricum pierderii acestuia; este greu de acceptat și teoria lui P. Ș. NĂSTUREL, Une victoire du voivode Mircea l'Ancien sur les Turcs devant Silistra (c. 1407—1408), *Studia et Acta Orientalia* I, 1957—58, p. 247, potrivit căreia folosirea de către Mircea a titlului despotat ar fi fost o imitație ilegală căreia i-a pus capăt un protest bizantin; numai în ultimul moment am luat cunoștință de poziția recentă a autorului așa cum a fost exprimată în rezumatul comunicării Le Grand Voévode de Valachie Mircea l'Ancien (1386—1418) a-t-il vraiment porté le titre de despote, prezentată la cel de-al XVI-lea Congres de Byzantinologie de la Viena, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, 4.—9. 10. 1981, *Résumés der Kurzbeiträge*, 4.3.; noile sale argumente prin care respinge teoria despotiei sînt: *Ekthesis Nêa*, relațiile proaste între Mircea și Bizanț, absența titlului din documentele interne și prezența celui de *autokratôr*; *despotus* din actele poloneze ar putea fi o traducere a lui *vladitel* sau o transpunere a românescului *despuiilor*.

366 *DRH*, D, I, no. 75, p. 122.

367 *Ibidem*, no. 78, p. 125.

368 Cf. SEVER ZOTTA, Byzantinische Ahnen europäischer Fürstenhaeuser, comunicare (nepublicată după știința mea) la al doilea congres internațional de studii bizantine, Belgrad, 1927, dar v. cronica lui S. SALAVILLE, *EO* 31, 1928, p. 93; cf. *Lexicon mediae et infimae latinitatis polonorum* III/3, Wrocław-Warszawa-Krakow-Gdansk 1971, p. 418—419, *despotus*—*despotyczny*, dominicus și *despotus* = *wladca*, dominus, cu atestări din 1397—1419, 1445 și la JAN DŁUGOSZ, documentele din 1390 și 1391 nefiind cunoscute autorilor dicționarului; îi sînt recunoscutor prof. ALEXANDRU ELIAN pentru a-mi fi semnalat această problemă; pentru opinia prof. ELIAN asupra netemeinicii despotiei lui Mircea, sugestiile din Les rapports Byzantino-roumains. Phases principales et

traits caractéristiques, *Bst* XIX/2, 1958, p. 218.

369 Conjecturile lui R. THEODORESCU au fost în general acceptate de istoriografia contemporană, v. de ex. VAL. AL. GEORGESCU, *Bizanțul și instituțiile românești pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea*, p. 43.

370 J. DARROUZÈS, *Ekthesis Nêa*, p. 61.

371 P. P. PANAITESCU, L'aigle byzantine sur les vêtements des princes roumains du moyen âge, *BSHAR* XVII, 1930, p. 65 dar și, paradoxal, R. THEODORESCU, *op. cit.*, p. 150 n. 12.

372 P. P. PANAITESCU, *op. cit.*, p. 67; *idem*, *Mircea cel Bătrîn*, p. 47 n. 23.

373 J. MUNITIZ, Synoptic byzantine chronologies of the Councils, *REB* 36, 1978, p. 211.

374 Cf. ROBERT DEVREESSE, Négotiations ecclésiastiques arméno-byzantines au XIII^e siècle, *SBN* V, 1939—40, p. 150.

375 LĂZĂRESCU, *Nicodim*, p. 265—266, 277; NĂSTASE, *Mont Athos*, p. 162—163, 171—172.

376 RAYMOND LOENERTZ OP, La société des Frères Pègrinants de 1374 à 1475. Etude sur l'Orient dominicain II, *AFP* XLV, 1975, p. 112—114.

377 M. HOLBAN, *Din cronică relațiilor româno-ungare în secolele XIII—XIV*, p. 194 și n. 126.

378 Cf. ION ALBESCU, *Turnu Roșu*, București 1966, p. 12.

379 THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 310; la n. 120 referință inexactă la IVANKA AKRABOVA-JANDOVA, „Vidineto na Sv. Petăr Aleksandriiski” v Bălgariia, *IBAI* XV, 1946, p. 24—36 care nu afirmă că *Vedonia* indica privitorilor bulgari din secolele XIV—XV pericolul ereziei dualiste; autoarea nu face decît să plaseze imaginea în contextul unei „vieți duhovnicești intense, a multor eresuri și a controverselor dogmatice” (p. 31), controversele la care se referă fiind legate de isihasm în care vede și un factor de catalizare a scenei (p. 32); THEODORESCU, *loc. cit.*, nu a observat că „scrierile hagiografice ale timpului” despre care vorbește AKRABOVA-JANDOVA nu sînt altele decît epistolele patriarhului Eftimie, accentul căzînd (p. 31) chiar pe răspunsul la întrebarea a V-a conținută de prima epistolă a lui Nicodim de la Tismana.

380 THEODORESCU, *op. cit.*, p. 246—251; aceeași opinie și la EPIFANIE NOROCEL, Sfîntul Eftimie, ultimul patriarh de Tirnova și legăturile lui cu Biserica românească, *BOR* LXXXIV/5—6, 1966, p. 571.

381 EMIL KALUŹNIACKI, *Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymios* (1375—1393), Viena, 1901, p. 205—220.

382 Aceeași părere la GHEORGHE I. DRĂGULIN, Ecclesiologia tratatelor areopagitice și importanța ei pentru ecumenismul contemporan, *ST* XXXI/1—4, 1979 p. 121 care echivalează corespondența Nicodim-Eftimie cu o „lectură urmată de mari nedumeriri” a corpusului areopagitic și care respinge originea bogomilică a întrebărilor; cf. J. MEYENDORFF, Notes sur l'influence dionysienne en Orient, *Studia Patristica* II, 1957, p. 545—552 și studiul, mie inaccesibil, al lui PIERRO SCAZZOSO, Lo Pseudo-Dionigi nell'interpretazione di Gregorio Palamas, *Rivista di filosofia neoscolastica* LIX/6, 1967, p. 671—699; sensul dionisiac al epistolei îl sesizează și THEODORESCU, *op. cit.*, p. 254—255 dar îl și ocultează prin chestiunea falsă a prilejului prin care Nicodim a luat contact cu scrierile Areopagitolui; starea lui nu avea nevoie să aștepte traducerea sirbească post septembrie 1371 a lui Isaia de la Hilandar (N. DUČIĆ, *op. cit.*, p. 66) căci, grec fiind, avea acces la text în original.

383 E. KALUŹNIACKI, *op. cit.*, p. 240—251.

384 După cum susține E. NOROCEL, *op. cit.*, p. 565.

385 Aceeași interpretare la THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 252—253.

386 BARTOLOMEU DIN ALVERNA, Ed. D. LASIĆ, p. 66, apud PAPACOSTEA, *Intregiri*, p. 121 care atrage însă atenția asupra interesului polemic al franciscanului de a amesteca schisma cu erezia; oare acești paulicieni nu sînt acei *hostes crucis de remotis partibus Alamanie et Polonie* a căror imigrare în Valahia stîrnea îngrijorarea, la 1 februarie 1327, a papei Ioan al XXII-lea?, *DRH*, D, I, no. 17, p. 39.

387 G. MILLET, La vision de Pierre d'Alexandrie, *Mélanges Charles Diehl II*, Art. Paris, 1930, p. 107; este exagerată afirmația lui I. D. ȘTEFĂNESCU, Pictura „bizantină” în Țările Românești. Originalitatea decorurilor din Oltenia, *MO* XIV/5—6, 1965, p. 292 care, bazîndu-se pe această analogie, crede că originile picturii muntenești trebuie căutate la Mistra.

- 388 Nu am înțeles teza lui C. L. DUMITRESCU — transmisă de C. POPA, *op. cit.*, p. 13 — după care hramul bisericii ar fi ilustrat, ca o transpunere a opoziției islamism-creștinism, de *Filozenia lui Avraam* care nu figurează nicăieri în C.
- 389 M. LJUBINKOVIĆ. *Ravanica*, p. VIII.
- 390 *DRH*, B, I, no. 17, p. 43.
- 391 ELENA LINȚA, Cele mai vechi manuscrise slave din țara noastră, *Rsl* XVIII, 1972, p. 245—264, prezintă 26 de codice databile în secolele XIII—XIV, dar cele mai multe sînt scrise sigur sau cu probabilitate în țările sud-slave. G. MIHĂILĂ, *Studii de lingvistică și filologie*, Timișoara, 1981, p. 41 și n. 51.
- 392 I. IUFU, Despre prototipurile literaturii slavo-române din secolul al XV-lea, *MO* XV/7—8, 1963, p. 515; Cf. P. P. PANAITESCU, *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei RPR*, I, București, 1959, p. 397 cu datare eronată în secolul al XVI-lea.
- 393 P. P. PANAITESCU, *op. cit.*, p. 397—400.
- 394 Nu am văzut ms., dar m-am gîndit imediat la egumenul Coziei Gradislav atestat la 8 ianuarie 1392, *DRH*, B, I, no. 17, p. 43.
- 395 I. IUFU, *op. cit.*, p. 514.
- 396 LOWEL M. CLUCAS, Eschatological Theory in Byzantine Hesychasm: a Paralel to Joachim da Fiore, *BZ* 70/2, 1977, p. 339—340.
- 397 *DRH*, B, I, no. 6, p. 18; no. 7, p. 20.
- 398 *Ibidem*, no. 9, p. 26.
- 399 5 august 1424 (verso): „sfîntul părintele nostru Nicodim“, *DRH*, B, I, no. 53, p. 104—105; 16 august 1528: „preacuviosul părintele nostru Nicodim“, *DRH*, B, III, no. 59, p. 101; (1555): „sfîntul Nicodim“, *DRH*, B, V, no. 44, p. 45; 18 aprilie 1560: „moaștele celui întru sfînți părintele nostru Nicodim“, *ibidem*, no. 173, p. 185—186.
- 400 P. P. PANAITESCU, *op. cit.*, p. 300—301.
- 401 *DRH*, B, I, p. 67—68; cf. RADU CONSTANTINESCU, Note privind istoria Bisericii române în secolele XIII—XIV, *SMIM* VI, 1973, p. 183.
- 402 R. CONSTANTINESCU, *op. cit.*, *loc. cit.*, filigrane din 1353—1364.
- 403 Cf. ION-RADU MIRCEA, Cel mai vechi manuscris miniat din Țara Românească: Tetraevanghelul popei Nicodim (1404—1405), *Rsl* XIII, 1966, p. 203—220; destul de confuză părerea lui R. CONSTANTINESCU, *op. cit.*, p. 184—185 conform căreia acest ms. ar fi fost prescris după Tetraevangheliarul dăruit de Vladislav Vodiței.
- 404 Cf. E. LĂZĂRESCU, I. R. MIRCEA, Manuscrisele, în *Studii asupra tezaurului restituit de URSS*, București, 1958, p. 230—231.
- 405 I.-R. MIRCEA, *op. cit.*, p. 214—215.
- 406 V. D. BARBU, *Manuscrise bizantine în colecții din România*, București, 1984, p. 8 și p. 49, n. 26—27.
- 407 NICULAE M. POPESCU, Antim Critopol, *BOR* LXIV/10—12, 1946, p. 602—604.
- 408 SPYRIDON LAMBROS, *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos*, I, Cambridge, 1895, no. 3203, p. 285.
- 409 ALEXANDRU ȘTEFULESCU, *Monografia Sf. Monastiri Tismana*, București, 1903, p. 58 (reproducere); veșmintul dus în 1916 la Moscova, V. GREGORIAN, *Veșmintele liturgice în biserica ortodoxă*, Craiova, 1941, p. 173 n. 538.
- 410 M. A. MUSICESCU, *Broderia medievală românească*, București, 1969, cat. 2, p. 28.
- 411 *Ibidem*, cat. 3, p. 28.
- 412 I. R. MIRCEA, Cîteva observații asupra unor broderii românești de la mănăstirile Dionisiou-Athos și Tismana-Gorj, *MO* XI/7—8, 1959, p. 434—435.
- 413 P. Ș. NĂSTUREL, Cuviosul Nicodim cel sfînit și odăjdiiile mitropolitului Antim Critopol de la Tismana, *MO* XI/7—8, 1959, p. 426.
- 414 A. BANK, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, cat. 296—299, p. 328—329.
- 415 THEODORESCU, *Un mileniu*, p. 203 le consideră produse ale unei metropole balcanice a Imperiului deși cunoaște analogia cu piesele de la Ermitaj, *ibidem*, p. 229 n. 149.
- 416 P. Ș. NĂSTUREL, *op. cit.*, *loc. cit.*
- 417 VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 464 le datează în jurul anului 1370, în timp ce THEODORESCU, *Un mileniu*, p. 291 în al nouălea deceniu al secolului.
- 418 E. LĂZĂRESCU, În jurul datării a două vechi broderii românești, *SCIA* V/2, 1958, p. 170.
- 419 Dosarul strîns de TIT SIMEDREA, Viața mănăstirească în Țara Românească înainte de anul 1370, *BOR* LXXX/7—8, 1962, p. 673—687 este mult prea sărac pentru a permite vreo concluzie, iar reconstituirea lui THEODORESCU, *Bizanz, Balcani, Occident*, p. 226 („retrași în clădiri de lemn și, poate, rareori de zid, prin codrii și margini de poiene sau de ape“) este mult prea romantică pentru a fi și revelatoare.
- 420 *Kutlumas*, no. 26, r. 28—29, p. 103—104; no. 29, r. 32, p. 114; no. 30, r. 38, p. 119.
- 421 *DRH*, B, I, no. 14, p. 33—34; no. 15, p. 39—40, proprietar al unei mori dăruite Tismanei chiar la întemeierea ei; pentru TIT SIMEDREA, *op. cit.*, p. 685—686 Bazea este o rudă domnească și emisarul lui Nicolae-Alexandru la patriarhul Callist.
- 422 GRECEANU, *Colmeana*, p. 43.
- 423 *DRH*, B, I, no. 34, p. 73; monede emise de Mircea și dateate la sfîrșitul veacului XIV au fost găsite în săpături, D. V. ROSETTI, Săpăturile arheologice de la Snagov, I, *RIR* III, 1933, p. 225—226.
- 424 *DRH*, B, I, no. 35, p. 75—76.
- 425 *Ibidem*, no. 72, p. 131.
- 426 1433, *Ibidem*, no. 75, p. 137.
- 427 1507, *DRH*, B, III, no. 53, p. 112—114.
- 428 1514, *ibidem*, no. 132, p. 265; dintr-o legendă locală reiese că mănăstirea ar fi fost întemeiată de un ucenic al sf. Nicodim, ION DONAT, *Fundațiunile religioase ale Olteniei I. Mănăstiri și schituri*, AO XV/86—88, 1936, p. 337—340; actualele ruine, cu traseul semicircular și la exterior al absidelor, trimit mai degrabă la Ostrov și fac improbabilă plasarea edificiului între Vodița și Cozia, ȘT. ANDREESCU, M. CAZACU, Mănăstirea Vișina, un monument din veacul al XIV-lea, *BMI*, 1970, no. 4, p. 46, fig. 1.
- 429 AURELIAN SACERDOTEANU, Mircea cel Bătrîn și biserica ortodoxă a țării sale, *BOR* LXXXVI/1—2, 1968, p. 101—102 adaugă, fără referințe, Gova, Iezerul-Vilcea, Brădetul; datarea Brădetului înainte de jumătatea veacului al XV-lea este însă problematică, GH. I. CANTACUZINO, Cercetările arheologice de la biserica din Brădet-Argeș și problema datării monumentului, *BMI*, 1970, no. 2, p. 56—59; VĂ-

TĂȘIANU, *Istoria*, p. 187 și 203 plasează în veacul XIV și lăcașurile de la Coșuștea-Crivelnic și Hirtești; aceste monumente aparțin însă secolelor XV—XVI, LĂZĂRESCU, *Despre Cozia*, p. 188 și, respectiv, *idem*, *Observații asupra bisericii din Hirtești*, SCIA IX/2, 1962, p. 397; trebuie însă adăugat, deși nu a avut o funcție monastică, paraclisul curții domnești din Tîrgoviște, C. MOISESCU, *Tîrgoviște. Monumente istorice și de artă*, București, 1979, p. 118.

430 DRĂGHICEANU, *Curtea*, p. 31.

431 CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș*, p. 59.

432 *Ibidem*, p. 148 și *idem*, *Curtea domnească*, p. 18—19; singurul cercetător care nu pare să crediteze, pentru motive care-mi rămîn necunoscute, descoperirea lui N. CONSTANTINESCU este C. L. DUMITRESCU care, în articolele ei din 1979, *Hypothèses*, p. 13 și *Le voivode donateur*, p. 543, afirmă că biserica era terminată în 1532, în prima lucrare (p. 12) insistînd asupra faptului că grafitul are un caracter spontan și imediat; dar atunci de ce nu consemnează luna și ziua?; autoarea avusese prilejul să ia contact cu descoperirea lui N. CONSTANTINESCU publicată de el în *Die Chronologie der Denkmäler vom Fűstenhof von Curtea de Argeș* (13.—14. Jh.) und ihre historische Bedeutung, DR 4, 1977—78, p. 257—282.

433 D. M. METCALF, Some comments on the metrology of coins of Ivan Alexander and of Ivan Stratsimir, SCN VI, 1975, p. 135.

434 N. CONSTANTINESCU, *Die Chronologie*, p. 273—274.

435 CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș*, p. 146—147.

436 *Ibidem*, p. 148.

437 DRH, B. I, no. 7, p. 19—20.

438 DRĂGHICEANU, *Curtea*, p. 55; PAVEL C., *Cetățile*, fig. 5, încercările sale (p. 9—12) de a deplasa mormîntul și de a-i preciza cronologia sînt fără temei, CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș*, p. 97 n. 127.

439 TODOR GHERASIMOV, Monede românești și bulgărești din secolul al XIV-lea din necropola de lingă comuna Negovanovți (reg. Vidin, R. P. Bulgaria), SCIV XV/1, 1964, p. 149—150.

440 V. *supra* n. 438.

441 CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș*, p. 42 crede, fără nici un fel de argumentație, că și Desis-ul din pronoas il reprezintă tot pe Vladislav; dar re-

prezentarea de două ori a aceluiasi ctitor într-o singură biserică este, cu o singură excepție cunoscută mie, cea a despotului Oliver de la Leňovo (G. MILLET, T. VELMANS, *La peinture du moyen âge en Jugoslavie*, IV, Paris, 1969, pl. 14, 26), o practică străină lumii răsăritene; simptomatic este cazul lui Isaak Comnenul care, mutîndu-și mormîntul în timpul vieții în altă biserică, nu-și mai dubează portretul pe care apucase să-l zugrăvească la Chora, VELMANS, *La peinture murale*, p. 92, n. 292.

442 DRH, B. I, no. 39, p. 83.

443 DUMITRESCU, *Le voivode donateur*, p. 549.

444 ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 61—62; *idem*, *Iconografia artei Bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973, p. 34.

445 ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 57; *idem*, *Iconografia artei bizantine*, p. 162; DRĂGHICEANU, *Curtea*, p. 47; IONESCU, *Curtea de Argeș*, p. 33; S. IOSIPESCU, *op. cit.*, p. 159; C. POPA, *op. cit.*, p. 12, cu afirmația paradoxală (p. 9) că Vladislav este ctitorul picturii.

446 GH. I. BRĂTIANU, L'expédition de Louis I^{er} de Hongrie contre le prince de Valachie Radu I Bassarab en 1377, RHSEE II/4—6, 1925, p. 73—84.

447 DUMITRESCU, *Le voivode donateur*, p. 554—555; *idem*, *Hypothèses*, p. 22, 57 și n. 189.

448 MARIA HOLBAN, Peut-il être question d'une seconde occupation roumaine de Vidin, par Radu I^{er}, suivant de près celle de Vladislav I (Vlaicu) de l'année 1369?, RESEE XVIII/3, 1980, p. 443—457; nu împărtășesc totuși opinia savantei (p. 452) potrivit căreia tabloul votiv ar fi fost pictat înaintea încheierii decorației; migrația tabloului votiv de la CdA la biserica episcopală din Argeș și înapoi, imaginată de PAVEL C., *Cetățile*, p. 134 și preluată de DUMITRESCU, *Le voivode donateur*, p. 546—547, este fără temei; mărturiile celor care au văzut pictura bisericii episcopale înainte de restaurare nu converg (A. PELIMON, *Impresiuni de călătorie din România*, București, 1859, p. 80; G. MUSCELEANU, *Monumentele străbunilor din România*, București, 1873, p. 61; L. REISSENBERGER, *L'Eglise du monastère Episcopal de Kurtea de Argeș en Valachie*, Viena, 1864, p. 13), iar observațiile lui AL. ODOBESCU nu sînt transmise exact în *Conorbiri Literare* XLIX/11—12, 1915, p. 1116; în plus, mărturia lui MUSCELEANU și desenul relevat de Gheorghe Tattarescu (PAVEL C., *Cetă-*

țile, fig. 37) prezintă personajele în poziție inversată, fără chivot, și cu legenda „Radu Negru vv. 1290”; pe asemenea documente cred că nu se poate reconstitui nimic.

449 CL. DUMITRESCU, La structure originelle de l'église St. Nicolae Domnesc de Curtea de Argeș, DR 4, 1977—78, p. 286—290.

450 THEODORESCU, *Bizanz, Balcani, Occident*, p. 287; la p. 290 autorul presupune că meșterii ar fi originari chiar din Salonic.

451 VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 148; MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 16.

452 *Ibidem*, p. 19.

453 ȘTEFĂNESCU, *L'illustration*, p. 182.

454 CL. MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 22; nu insist asupra ipotezelor naive ale lui OREST TAFRALI, *Biserica domnească. Revista pentru Istorie, arheologie și filologie* XVI, 1922, p. 159 și N. VĂTĂȘIANU. Contribuții la istoricul bisericii domnești de la Argeș, MO XVII/9—10, 1965, p. 804—805, care își imaginează că Sf. Nicolae este o substituție a voievodului Nicolae Alexandru iar Hrisostom a unui voievod Ioan, neidentificat la TAFRALI, dar identificat cu Ivanko Basarab de către VĂTĂȘIANU.

455 ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 35—36.

456 LAZAREV, *Istoria*, III, p. 40, il. 519; cf. DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 26 n. 95.

457 *Ibidem*, p. 26.

458 N. BELJAEV, Le „Tabernacle du Témoignage” dans la peinture balcanique du XIV^e siècle, p. 315; cele mai mari similitudini cu Gračanica, Cf. DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 49.

459 Un vas cu Maica Domnului bust orantă în medalion apare la Chora ținut de Moise, N. BELJAEV, *op. cit.*, p. 319.

460 Nu am înțeles exact de ce ȘTEFĂNESCU, *L'illustration*, p. 135 leagă această figură de liturgia Sf. Vasile cel Mare: poate pentru că această liturgie se cîntă în zilele premergătoare sărbătorilor epifaniei de la 25 decembrie și 6 ianuarie?

461 N. I. OKUNEV, Lesnovo, in *L'Art byzantin chez les Slaves. Les Balkans*, I/2, Paris, 1930, p. 238, pl. XXIV.

- 462 ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 39—40.
- 463 Qualendjilar-Cappadocia, Sf. Sofia din Kiev, Sopočani, ȘTEFĂNESCU, *L'illustration*, p. 122; Staro Nagoričano și Sf. Nichita, MILJKOVIĆ-PEPEK, *Deloto*, pl. CXII—CXXV; la Studenica apar însă două altare, *ibidem*, pl. LXXXII—LXXXV.
- 464 VELMANS, *La peinture murale*, p. 51.
- 465 TAFRALI, *Monuments*, p. 76 observând că Petru nu apucă piinea crede, în mod nejustificat, că iconograful a ilustrat chiar momentul prefacerii darurilor.
- 466 DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 28.
- 467 ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 41.
- 468 Mystagogia XXI, PG 91, col. 710.
- 469 VELMANS, *La peinture murale*, p. 51; ȘTEFĂNESCU, *L'illustration*, p. 131.
- 470 *Ibidem*, p. 130.
- 471 Iconografia ar aparține ciclului Sf. Mormint așa cum a fost adoptat de sigiliul ordinului Sf. Ioan de la Ierusalim printre membrii căruia s-ar fi putut număra, în acest caz, și suveranul ctitor de la Argeș, TAFRALI, *Monuments*, p. 92—93.
- 472 ȘTEFĂNESCU, *L'illustration*, p. 50; VELMANS, *La peinture murale*, p. 210.
- 473 PETRE VINTILESCU, *Liturghiile bizantine privite istoric în structura și rânduiala lor*, București, 1943, p. 81—86.
- 474 ȘTEFĂNESCU, *L'illustration*, p. 91, 115; *idem*, *Iconografia artei bizantine*, p. 80.
- 475 P. VINTILESCU, *op. cit.*, p. 102; pentru o opinie contrară, Dom PLACIDE DE MEESTER, *La Divine Liturgie de notre Père S. Jean Chrysostome. Texte grec et traduction française avec introduction et notes*³, Roma-Paris, 1925, p. 87, 95, 104—109; mi-a fost inaccesibilă lucrarea lui Dom F. MOREAUX, *Les anaphores des Liturgies de Saint Jean Chrysostome et de Saint Basile*, Paris 1927; că melismosul și, în general, rugăciunile de pregătire a cuminecturii sînt distincte de anaphoră o dovedește Liturghia darurilor mai înainte sfințite care trece direct de la Vohodul Mare la aceste rugăciuni.
- 476 DORA ILIOPOULOU-ROGAN, *Peinture murale de la période des Paléologues représentant d'une mani-*
- ère originale la partie majeure de l'office liturgique. Actes Bucarest III*, p. 420 și n. 8.
- 477 *Ibidem*, p. 420 n. 10.
- 478 Episcopii oficiind la Sf. Nichita sau Ljeviška, patena și potirul la Nagoričeno, MILJKOVIĆ-PEPEK, *Deloto*, fig. 26/135, 28; la Evanghelistria-Mistra, MILLET, *Mistra*, p. 135, fig. 3; Hilandari sau Studenica, ȘTEFĂNESCU, *L'illustration*, pl. LXVII, LXIX; la Ljuboten este figurată chiar pregătirea darurilor de către arhiereu, *ibidem*, pl. LXVIII.
- 479 G. MILLET, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, p. 106—107.
- 480 Cf. D. ILIOPOULOU-ROGAN, *op. cit.*, p. 422.
- 481 Hristos copil apare încă pe unele monede ale lui Iustinian al II-lea, A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, 1957, p. 42 sq.; pentru prioritatea cronologică a lui Hristos adult se pronunță G. MILLET, D. TALBOT RICE, *Byzantine Painting in Trebizond*, Londra, 1936, p. 43.
- 482 ȘTEFĂNESCU, *L'illustration*, pl. XIV.
- 483 *Ibidem*, pl. XV.
- 484 SUZY DUFRENNE, *Images du décor de la prothèse*, *REB* 26, 1968, p. 301.
- 485 DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 28.
- 486 MIRJANA TATIĆ-DJURIĆ, *Ikona Bogorodice znamena*, *ZLU* 13, 1977, p. 5—9.
- 487 *Ibidem*, p. 10 leagă apelativul *Panaghia* care însoțește uneori *Platytera* de actul ritual al înălțării artosului.
- 488 *Commentaria Liturgica*, PG 140, col. 425 AB, 429 B.
- 489 Mystagogia, PG 98, col. 397 CD.
- 490 V. LAURENT AA, *Le rituel de la proscomidie et le métropolite de Crète Elie*, *REB* 16, 1958, p. 116—142; J. M. HANSSENS SJ, *Institutiones liturgicae de ritibus orientalibus*, II, Roma 1930, p. 190—193.
- 491 Nu mi-a fost accesibilă lucrarea P. R. BORNERT, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VII^e au XV^e siècle*, Paris 1966, în care (p. 162) se face distincția între proscomidie, rit simplu legat de prepararea ofrandelor aduse de credincioși și protheza foarte dezvoltată sub forma cunoscută astăzi.
- 492 SOPHRONE PETRIDÈS, *La préparation des oblats dans le rite grec*, *EO* 3, 1899, p. 65.
- 493 MILLET, *Recherches*, p. 499 fig. 536 și n. 4.
- 494 D. ILIOPOULOU-ROGAN, *op. cit.*, p. 425.
- 495 Cf. RADOJČIĆ, *Der Klassizismus*, p. 197.
- 496 V. PETKOVIĆ, D. BOŠKOVIĆ, *Le monastère de Dečani*, I, Belgrad 1941, pl. XCV—XCVI; D. ILIOPOULOU-ROGAN, *op. cit.*, p. 425 o consideră o imagine neutră, ilustrind la fel de bine *anaphora* sau *melismos*.
- 497 *Dialogus III*, PG 38, col. 1024.
- 498 PG 35, col. 498.
- 499 SF. CHIRIL AL ALEXANDRIEI, în Ioannem I, PG 72, col. 161 C.
- 500 PG 26, col. 996.
- 501 PG 25, col. 448 D.
- 502 PG 150, col. 452 D.
- 503 Fără medalion mai apare la Skadarsko lezero, sec. XIII, M. TATIĆ-DJURIĆ, *op. cit.*, fig. 8.
- 504 Cf. Chora, Ljeviška, Sf. Dimitrie Peć, *ibidem*, fig. 10, 11, 12.
- 505 PG 115, col. 283.
- 506 Transmisă astfel de cel mai vechi ms. liturgic cunoscut, cod. Barberini, gr. 336, F. E. BRIGHTMAN, *Liturgies Eastern and Western*, I, Oxford 1896, p. 309.
- 507 CHIRIL AL ALEXANDRIEI, *Glaphyrorum in Genesim II*, PG 69, col. 100 B.
- 508 D. ILIOPOULOU-ROGAN, *op. cit.*, p. 423—424.
- 509 VENETIA COTTAS, *L'Influence du Drame „Christos Paschôn” sur l'art Chretien d'Orient*, Paris, 1931, p. 96 și fig. 40.
- 510 A. KNIAZEFF, *La Théotokos dans les offices byzantins du temps pascal*, *Irénikon*, 1961, no. 1, p. 23.
- 511 VELMANS, *La peinture murale*, p. 111.
- 512 V. COTTAS, *op. cit.*, p. 38—39.
- 513 În cod. Laurentianus VI. 26, f. 161, femeile încheie cortegiul ca la CdA, deși Simeon poartă crucea, MILLET, *Recher-*

ches, p. 376, fig. 407; la Peribleptos-Mistra acestea nu apar însă, V. GOTTAS *op. cit.*, fig. 17; în schimb la Matejić și Nagorično privesc din colțul de sus, MILLET, *Recherches*, fig. 390 și p. 386 fig. 365.

514 MILJKOVIĆ-PEPEK, *Deloto*, fig. CXLIV.

515 D. M. IONESCU, Contribuție la fixarea datei picturii de la Biserica Sf. Nicolae domnească din Curtea de Argeș, *Omagiul lui P. Gârboviceanu*, București, 1929, p. 296, crede că scena este legată de „frământările” din veacul al XIV-lea privitoare la problema cuminicăturii; or, în epocă, tema diferenței artos/azimă pare să nu fie deosebit de frecventată de către polemicii bizantini; pe de altă parte, nu am cunoștință decît despre o singură utilizare a pasajului Matei XIV, 13—21, ca argument în scrierile antilatinice, și anume la începutul secolului XII, de către Nichifor, mitropolitul Kievului, într-o scrisoare către cneazul Iaroslav Sviatopolkovič, BERNARD LEIB, *Deux inédits byzantins sur les azy-mes au début du XII^e siècle* (*Orientalis Christiana* no. 9), Roma 1924, p. 158.

516 VELMANS, *La peinture murale*, p. 57.

517 Cf. JEAN EBERSOLT, *Mélanges d'histoire et d'Archéologie Byzantines*, Paris 1917, p. 87; nu mi-a fost accesibilă cartea lui DEMETRIOS CONSTANCELOS, *Byzantine Philantropy and Social Welfare*, New Brunswick 1968.

518 ALICE-MARY MAFFRY TALBOT, *The Correspondence of Athanasius I Patriarch of Constantinople*, Washington DC 1975, p. XXVIII.

519 V. BRĂTULESCU, Inscricții slave religioase din Biserica domnească de la Curtea de Argeș, *BCMI* X—XVI, 1917—23, p. 191.

520 LUDMILA WRATISLAW-MITROVIĆ, NIKOLAI OKUNEV, La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, *Bsl* IV, 1931, p. 134—136; pentru chestiunile generale, MARTIN JUGIE, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge*, Città del Vaticano 1944.

521 RADOJČIĆ, *Der Klassizismus*, p. 191.

522 MILLET, *Mistra*, pl. 101—102.

523 La Chora ele lipsesc, MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 22.

524 GRABAR, *Bulgaria*, pl. XL.

525 MILJKOVIĆ-PEPEK, *Deloto*, fig. 42.

526 *Ibidem*, fig. 40.

527 *Ibidem*, fig. 41.

528 L. WRATISLAW-MITROVIĆ, N. OKUNEV, *op. cit.*, p. 164.

529 *Ibidem*, p. 150; la Zičea figura este prevăzută cu aripi.

530 V. *supra* n. 525.

531 L. WRATISLAW-MITROVIĆ, N. OKUNEV, *op. cit.*, p. 151.

532 De divinis nominibus, *PG* 3, col. 681.

533 Gračanica, Studenica, Protaton, Sf. Dimitrie-Salonic, Sf. Sofia-Mistra, Peribleptos-Mistra; după XYNGOPOULOS, *Thessalonique*, p. 73—74 acest motiv a ajuns la Cda de la Salonic prin filieră macedoneană; pentru nuanțare, DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 49 n. 147.

534 M. E. DEL MEDICO, Le mosaïque de la Koimesis à Kahrié Djami, *Byz* VIII, 1932, p. 126.

535 GRABAR, *Bulgarie*, p. 276.

536 CHATZIDAKIS, *Classicisme*, fig. 1.

537 L. WRATISLAW-MITROVIĆ, N. OKUNEV, *op. cit.*, p. 136—137; nu am avut acces la CONSTANTIN ANDRONIKOFF, La Dormition comme type de mort chrétienne, în *La maladie et la mort du chrétien dans la Liturgie* (*Conférences Saint-Serge* 1975).

538 Cf. VELMANS, *La peinture murale*, p. 109.

539 A. BAUMSTARK, Die leibliche Himmelfahrt der allerseligsten Jungfrau und die Lokal Tradition von Jerusalem, *Ortens Christianus* IV, 1904, p. 391; cf. ANTOINE WENGER, *L'assomption de la très sainte Vierge dans la tradition byzantine du VI^e au X^e siècle. Etude et documents*, Paris 1955.

540 VELMANS, *La peinture murale*, p. 57.

541 V. BRĂTULESCU, *op. cit.*, p. 191.

542 I. D. ȘTEFĂNESCU, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, p. 144, crede că ideea călăuzitoare a programului a fost inspirată de Evangheliile Patimilor și de Pentecostar.

543 MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 25.

544 În 1297 de către Andronic al II-lea, V. GRUMEL, Le mois de Marie des Byzantins, *EO* 31, 1922, p. 257—269.

545 DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 39.

546 DIMITRI BOLENSKY, The Cult of St. Demetrius of Thessaloniki in the history of Byzantine-Slav relations, *BS* 15/1, 1974, p. 9.

547 DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 45 li consideră patroni ai nobilimii feudale, iar MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 23 li leagă de primejdia otomană.

548 MILJKOVIĆ-PEPEK, *Deloto*, pl. I—II.

549 *Ibidem*, pl. LXXIII—LXXV.

550 *Ibidem*, pl. CLIX.

551 Nu poate fi acceptată alegațiunea din DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 46, potrivit căreia *Sinoadele* ar pune în evidență rolul suveranilor valahi; au îndeplinit oare voievozii Țării Românești, cel puțin în această epocă, rolul de arbitri ai vreunei *disputatio* teologice?

552 Stranie afirmație la DUMITRESCU, *op. cit.*, *loc. cit.*: cielu marial s-ar adresa femeilor!

553 ȘTEFĂNESCU, *L'illustration*, p. 26.

554 TAFRALI, *Monuments*, p. 70.

555 Cf. catoliconul de la Hilandari, CHATZIDAKIS, *Classicisme*, fig. 2.

556 V. R. PETKOVIĆ, *La peinture serbe du Moyen Age*, I, Belgrad, 1930, pl. 106 b.

557 MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 30, exagerează, cred, varietatea și funcțiile arhitecturilor de la Cda.

558 Aluzie poate la lepădarea lui Petru, TAFRALI, *Monuments*, p. 61; IONESCU, *Curtea de Argeș*, p. 71; VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 344.

559 SVETOZAR RADOJČIĆ, Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance, *JOBG* VII, 1958, p. 118.

560 DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 24; D. M. IONESCU, *op. cit.*, p. 296.

561 H. G. BECK, *Kirche und Theologische Literatur in Byzantinischen Reich*, München, 1959, p. 697—698.

562 Vds. CHATZIDAKIS, *Classicisme*, p. 129.

563 ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 61—63; DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 50—53; DAN MOHANU, *Pictura murală a*

- bisericii domnești din Curtea de Argeș în lumina noilor cercetări efectuate în turla naosului, *RMMIA* XIII/2, 1982, p. 23.
- 564 DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 51.
- 565 „Le peintre des personnages dansants”, *Ibidem*, p. 50.
- 566 *Ibidem*, p. 52.
- 567 MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 25.
- 568 Cf. *ibidem*, p. 26.
- 569 UNDERWOOD, *Kariye Djami*, II, p. 152, cf. DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 48, D. M. IONESCU, *op. cit.*, p. 287—288.
- 570 DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 48.
- 571 TAFRALI, *Monuments*, p. 146.
- 572 DUMITRESCU, *Hypothèses*, loc. cit.
- 573 ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 46.
- 574 DUMITRESCU, *Hypothèses*, loc. cit.; D. M. IONESCU, *op. cit.*, p. 292.
- 575 UNDERWOOD, *Kariye Djami*, II, p. 184—185, 191, 194, 199.
- 576 *Ibidem*, p. 200.
- 577 J. LAFONTAINE-DOSOGNE, Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin, *Kariye Djami* 4, p. 162.
- 578 Cf. UNDERWOOD, *Kariye Djami*, II, p. 233.
- 579 KONSTANTIN KALOKYRIS, Θέματα Θεολογικῆς εἰκονογραφίας, Ἐπιστημονικὴ Ἑπετηρὶς ἐκδιδόμενη ὑπὸ τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς 18, Thessalonie, 1971, pl. 53.
- 580 UNDERWOOD, *Kariye Djami*, II, p. 264.
- 581 *Ibidem*, p. 239—242.
- 582 La SIRAPIE DER NERSESSIAN, Program and Iconography of the Frescoes of the Paraclesion, *Kariye Djami* 4, p. 324, o confuzie între Vindecarea slugii centurionului de la CdA și Vindecarea fetei lui Iair de la Chora.
- 583 UNDERWOOD, *Kariye Djami*, II, pl. 223.
- 584 UNDERWOOD, *Kariye Djami*, III, p. 360—361.
- 585 UNDERWOOD, *Kariye Djami*, II, p. 259.
- 586 *Ibidem*, p. 262; DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 49.
- 587 MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 22; dar IONESCU, *Curtea de Argeș*, p. 38 consideră arbitrară referința la Chora; P. A. UNDERWOOD, Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles, *Kariye Djami* 4, p. 302 n. 297, crede că între Chora, pe de o parte, și CdA și Kalenik, pe de alta, există totuși foarte puțin în comun.
- 588 D. M. IONESCU, *op. cit.*, p. 291.
- 589 MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 30.
- 590 Neconvingătoare sint apropierea făcute de VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 342, 352 și 377 cu Patriarhia din Peć, Gračanica și Nagoričino.
- 591 DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 49.
- 592 MILLET, *Mistra*, pl. 117/1.
- 593 ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 59.
- 594 MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 31.
- 595 RADOJČIĆ, *Der Klassizismus*, p. 199.
- 596 ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 61.
- 597 P. P. PANAITESCU, Inscriptiunile religioase grecești de la biserica domnească, *BCMI* X—XVI, 1917—23, p. 167.
- 598 TAFRALI, *Monuments*, p. 297.
- 599 XYNGOPOULOS, *Thessalonique*, p. 67.
- 600 DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 54.
- 601 Paraclisul sudic și paraclisul Sf. Ioan, CHATZIDAKIS, *Classicisme*, p. 173.
- 602 Apropiată stilistic de Chora, *ibidem*, p. 174; monochromata abundente, MILLET, *Mistra*, pl. 111/2, 117/2, 122/3.
- 603 Cf. CHATZIDAKIS, *Classicisme*, p. 172—174.
- 604 *Ibidem*, p. 171.
- 605 MUSICESCU, IONESCU, *Biserica domnească*, p. 31; LAZAREV, *Istoria*, III, 74, 77—78, dar fără „influență”.
- 606 Conceput în 1335—45 de arhiepiscopul Danilo, desfășoară ample cicluri: *Menolog*, *Acatist*, scene rare vechi-testamentare, inclusiv *Cortul Mărturiei*, RADOJČIĆ, *Der Klassizismus*, p. 193—194.
- 607 1355—60, program dirijat de țarina Elena, soacra fiicei lui Nicolae-Alexandru, *ibidem*, p. 199.
- 608 CHATZIDAKIS, *Classicisme*, p. 171.
- 609 Formarea sa într-un atelier din estul Peninsulei Balcanice (?) postulată de DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 53, rămâne nedemonstrată.
- 610 *Ibidem*, p. 52, consideră că diferența dintre primii doi zugravi este numai de temperament, cel dintâi fiind mai conservator.
- 611 Poate de aceea RADOJČIĆ, *Der Klassizismus*, p. 199, include iconografia și stilul de la CdA epocii 1375—1385; pronaosul nu relevă însă nici o asemănare cu școala moravă.
- 612 CHATZIDAKIS, *Classicisme*, p. 158.
- 613 OTTO DEMUS, The Style of the Kariye Djami and its Place in the development of Paleologan Art, *Kariye Djami* 4, p. 153.
- 614 Confuză pendularea lui VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 389—390, între „școala macedoneană” și „școala cretană”.
- 615 Opinii contrare la LAZAREV, *Istoria*, III, p. 74 și VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 188.
- 616 Datate 1328—34, SOTIRIOS K. KISSAS, O vremenu nastanka fresaka u erkvi Svetih Apostola u Solunu, *Zograf* 7, 1977, p. 55—57.
- 617 T. VELMANS, Les fresques de Saint Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIV^e siècle, *Cahiers Archéologiques* XVI, 1966, p. 171: datate spre 1340.
- 618 Datată 1315, pictor Kaliierghis, XYNGOPOULOS, *Thessalonique*, p. 27—29.
- 619 Legătura cu Gračanica este admisă și de DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 54.
- 620 M. A. MUSICESCU, Relations artistiques entre Byzance et les Pays Roumains (IV^e—XV^e s.), *Etat actuel de la recherche*, *Actes Bucarest* I, p. 521.
- 621 KONSTANTIN KALOKYRIS, Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ ἀγιογράφοι ἐν Μακεδονίᾳ, Ἐπιστημονικὴ Ἑπετηρὶς ἐκδιδόμενη ὑπὸ τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς 18, Thessalonie 1971, pl. 8—9, 11—15.

- 622 M. A. MUSICESCU, Bizanțul și arta țărilor române în secolul al XIV-lea și prima jumătate a secolului XV. *BMI*, 1971, no. 3, p. 7; opinie preluată și de THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*, p. 289.
- 623 *Ibidem*, p. 291.
- 624 XYNGOPOULOS, *Thessalonique*, p. 2—13.
- 625 L. BRÉHIER, La rénovation artistique sous les Paléologues et le mouvement des idées, *Mélanges Charles Diehl*, II, Art, Paris, 1930, p. 8; LAZAREV, *Istoria*, III, p. 56—57.
- 626 Culese de LAZAREV, *Istoria*, III, p. 22—24, 39, 106 n. 25.
- 627 DIEHL, *Manuel*, II, p. 833; DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 53, 55; O. DEMUS, *op. cit.*, p. 139.
- 628 DAN MOHANU, *op. cit.*, p. 28 și n. 26.
- 629 TAFRALI, *Monuments*, p. 185 îl identifică dubitativ cu Angaios.
- 630 *Ibidem*, p. 64; DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 26 îl creditează însă pe autorul repictării.
- 631 *Ibidem*, *loc. cit.*, îl identifică cu Roboam.
- 632 TAFRALI, *Monuments*, p. 63.
- 633 *Ibidem*, p. 56.
- 634 *Ibidem*, *loc. cit.*
- 635 VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 344.
- 636 *Ibidem*, *loc. cit.*, greșită identificare cu Iisus și Petru mergând pe apă (Matei, XIV, 29).
- 637 Inscriptia se referă la Luca, XXIV, 42, dar acolo versetul este încadrat în relatarea Necredinței lui Toma, Hristos primind un pește fript și un fagure de miere; presupun o confuzie a zugravului.
- 638 Identificarea din VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 346 cu Apariția lui Hristos în Munții Galileei (Matei, XXVIII, 16—20) este greșită.
- 639 TAFRALI, *Monuments*, p. 67.
- 640 *Ibidem*, p. 84; VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 349.
- 641 C. L. DUMITRESCU, La structure originelle de l'église Sf. Nicolae Domnesc de Curtea de Argeș, *DR 4*, 1977—78, p. 285; cf. G. BABIĆ, La décoration en fresque des clôtures de chœur, *ZLU XI*, 1971, p. 3—41.
- 642 Chivotul înlocuiește pyxida în secolul al XIV-lea ca atribut al diaconilor, J. DE JERPHANION, L'attribut des diacres dans l'art chrétien du Moyen Age en Orient, în *Εἰς μνήμην Σπορίδου Αλέξανδρου*, Athena, 1935, p. 414; căci, după Theodor Balsamon, comentariu la canonul al 58-lea al Sinodului Trulian, diaconii pot și ei mînuî (*μπαζυρί-ζεσθαι*) Sf. Taine, *Collectiones Canonum*, PG 136, col. 712.
- 643 Conservată și de Radu Zugravu, TEODORA VOINESCU, Un caiet de modele de pictură medievală românească, *Pagini de veche artă românească III*, 1974, fig. 11 jos.
- 644 Incorect identificat de IONESCU, *Curtea de Argeș*, p. 79.
- 645 *Ibidem*, p. 81 și TAFRALI, *Monuments*, p. 142 o identifică cu Învierea fiului văduvei care se află însă în prothetă.
- 646 Păstrată de Radu Zugravu, T. VOINESCU, *op. cit.*, fig. 19.
- 647 TAFRALI, *Monuments*, p. 138 crede că recunoaște arhitecturi din Ierusalim și raportează scena la ritul practicat în Joia Sfintă la Sf. Mormint; *refutatio* la VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 369.
- 648 TAFRALI, *Monuments*, p. 142 vede scena foarte deteriorată.
- 649 Inspirat de sf. Sava Stratilat de la Chora, UNDERWOOD, *Kariye Djami*, III, p. 503; DUMITRESCU, *Hypothèses*, p. 49.
- 650 Pentru VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 353, este sf. Onufrie.
- 651 *Apropierea de Nazaret* la TAFRALI, *Monuments*, p. 123—124.
- 652 ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 56, crede că scena este databilă în primii ani ai veacului al XIV-lea!
- 653 *Pilda neghinelor* la ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 52—53; IONESCU, *Curtea de Argeș*, p. 52; VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 352.
- 654 DUMITRESCU, *Hypothèse*, p. 38.
- 655 *Călătoria la Nazaret* pentru TAFRALI, *Monuments*, p. 146 și VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 373.
- 656 MILLET, *Recherches*, p. 517.
- 657 CH. WALTER, *L'Iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1970, p. 97.
- 658 Iconograful a suprapus povestea celor trei strategii suspectați de împărat cu cea a celor trei tineri condamnați de eparh. VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 381.
- 659 TAFRALI, *Monuments*, p. 204.
- 660 *Ibidem*, *loc. cit.*, ghicea, pe consola arcului din dreapta *Deisis*-ului, *Adormirea sf. Nicolae*.
- 661 Actuala restaurare începe să dea la iveală fragmente suplimentare ale *Judecării din Urmă*; pare să se deslușească, printre acestea, riul de foc.
- 662 *DRH*, B. I, no. 9, p. 25—26.
- 663 B. P. HASDEU, *Istoria critică a românilor*², București, 1984, p. 179.
- 664 *DRH*, B. I, p. 58—59.
- 665 C. C. GIURESCU, Două monumente religioase din veacul al XIV-lea: Nucetul sau Cozia din Vilcea și Nucetul din Dimbovița, *MO XIII/1—4*, 1961, p. 38—39; ctitoriei lui Mircea i s-a spus diferit, Nucet și Cozia, al doilea nume prevalând pentru ca așezămintul să poată fi deosebit de cel, mai vechi, din Dimbovița, *ibidem*, p. 42—45.
- 666 A. SACERDOTEANU, Mircea cel Bătrîn și Biserica ortodoxă a țării sale, *BOR LXXXVI/1—2*, 1968, p. 103; B. P. HASDEU, *op. cit.*, p. 180, credea că a existat pe locul Coziei lui Mircea o biserică zidită de Radu I.
- 667 V. VĂTĂȘIANU, Datarea mănăstirii Cozia, *SCIA XVI/1*, 1969, p. 34.
- 668 P. P. PANAITESCU, *Mircea cel Bătrîn*, p. 156.
- 669 TIT SIMEDREA, Fosta-au două sfinte lăcașuri la Cozia?, *BOR LXXXIX/11—12*, p. 1031; popa Gavriil ar fi fost starețul Coziei Vechi și așezămintul său a durat pînă la moartea sa cînd Sofronie, stînd sub ascultarea lui Mircea, a pus capăt regimului de samovlastie; hrîsovlul scurt ar fi fost plăsmuit de Cozia domnească în vremea lui Radu al II-lea, *ibidem*, p. 1027; actul din 8 ianuarie (1392), datat însă de TIT în (1407), ar fi și el un fals conceput de vechea mănăstire pentru a se apăra de agresiunea așezămintului domnesc, *ibidem*, p. 1025—1026.
- 670 N. CONSTANTINESCU, Cercetările arheologice de la Cozia, *MO XVII/7—8*, 1965, p. 601.
- 671 DUMITRU BĂLAȘA, Complexul Călimănești: mănăstirea Călimănești-Ostrov, mănăstirea Cozia cu bolnița, schitul Piatra și biserica de mir din Călimănești, *MO XX/1—2*, 1968, p. 56—58.

- 672** *Ibidem*, p. 52—53, hazardându-se în destul de confuze considerații de diplomatică, autorul conchide că documentul scurt este scris înaintea celui lung (p. 46), ajungând la strania încheiere după care Mircea miluiește o mănăstire care în aceeași zi fusese deposedată de însăși vatra sa în favoarea unui așezământ învecinat! (p. 48); în ceea ce privește documentele din 12 decembrie 1424 și 25 iunie 1436 (*DRH*, B. I, no. 56, p. 110—111; no. 77, p. 138—139) pentru care Cozia este „locușul Pogoririi Sf. Duh“, cred că este vorba de o confuzie a copistului Ion din 1424, documentul scris de Calciu în 1436 nefiind decât o copie a celui dintâi, mai ales că un alt hrisov, din 15 ianuarie 1432 (*DRH*, B. I, no. 73, p. 135) cunoaște hramul exact: s-a petrecut, probabil, o contaminare între două praznice care se succed la interval de o zi: ipoteza lui D. BĂLAȘA nu a fost adoptată, după cite știu, decât de GAMALIL VALDA, *Mănăstirea Cozia*, Cozia, 1977, p. 13.
- 673** E. LĂZĂRESCU, Data zidirii Coziei, *SCIA IX/1*, 1962, p. 127.
- 674** *Ibidem*, p. 128; precizări utile, *idem*, *Despre Cozia*, p. 180 n. 82.
- 675** E. LĂZĂRESCU, Data zidirii Coziei, p. 130; conform metodei Gauss, paștele a căzut în 1388 pe 29 martie, iar Rusaliele pe 17 mai.
- 676** *Ibidem*, p. 123.
- 677** *DRH*, B. I, no. 26, p. 60—61.
- 678** LĂZĂRESCU, *Despre Cozia*, p. 175.
- 679** *Ibidem*, p. 180; cf. *idem*, Data zidirii Coziei, p. 131.
- 680** LĂZĂRESCU, *Despre Cozia*, p. 181; este acceptată aici „despotia“ lui Mircea postulată de R. THEODORESCU.
- 681** Pertinentă *refutatio* la GRECEANU, *Cotmeana*, p. 39, n. 21.
- 682** Discutarea și emendarea pisaniiilor și izvoarelor la E. LĂZĂRESCU, Data zidirii Coziei, p. 118—123.
- 683** LĂZĂRESCU, *Despre Cozia*, p. 122.
- 684** G. MILLET, Cozia et les églises serbes de la Morava, în *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga par ses amis de France*, Paris, 1933, p. 830; VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 193; MIJOVIĆ, *Menolog*, p. 75—76; C. POPA, *op. cit.*, p. 94.
- 685** GH. BALȘ, *Une visite à quelques églises de Serbie*, București, 1911, p. 41.
- 686** THEODORESCU, *Bizant, Balcani, Occident*, p. 304.
- 687** TIT SIMEDREA, *op. cit.*, p. 1030.
- 688** D. BĂLAȘA, *op. cit.*, p. 42.
- 689** E. LĂZĂRESCU, Data zidirii Coziei, p. 123—124.
- 690** *Ibidem*, p. 132—133; aceeași datare a picturii la THEODORESCU, *Bizant, Balcani, Occident*, *loc. cit.*
- 691** *DRH*, B. I, no. 9, p. 25—26.
- 692** Cf. obiecția 2 din GRECEANU, *Cotmeana*, p. 39 n. 20.
- 693** Nu numai „cu toate ce se țin de ea“ cum sună traducerea din *DRH*, B. I, p. 27; lectura corectă la LĂZĂRESCU, *Despre Cozia*, p. 180, n. 82.
- 694** GRECEANU, *Cotmeana*, p. 42—43.
- 695** Aceeași opinie la N. CONSTANTINESCU, *op. cit.*, p. 596; neclară părerea lui M. DAVIDESCU, *Mănăstirea Cozia*, București, 1966, p. 8.
- 696** N. CONSTANTINESCU, *op. cit.*, p. 594—596.
- 697** C. BOBULESCU, Candela de la temelie bisericii din Cotmeana, *Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1942, p. 111—112, fig. 1.
- 698** *De divino templo*, PG 155, col. 307 B.
- 699** La 15 februarie 1389, Sf. Sinod îi recunoaște, în condițiile date, arhieria lucrătoare, M. GHEDEON, *Κρυπτὰ διατάξεις*, I. Constantinopol, 1888, p. 21—23.
- 700** E. LĂZĂRESCU, Data zidirii Coziei, p. 130.
- 701** GRECEANU, *Cotmeana*, p. 42.
- 702** Refacerea Cotmenei este atunci mai tirzie decât anul 1388 susținut de *ibidem*, p. 43 care nu au, de fapt, alt argument decât cel al imaginării despotii a lui Mircea.
- 703** *DRH*, B. I, no. 10, p. 28—29.
- 704** Orleștii sînt amintiți ca fiind ai Cotmenei deoarece Cozia nu avea, la acea dată, un domeniu propriu, cf. obiecția 3, GRECEANU, *Cotmeana*, p. 39, n. 20.
- 705** *DRH*, B. I, no. 17, p. 42—43.
- 706** Editorii *DRH*, B. I, p. 44 traduc „reparată“; LĂZĂRESCU, *Despre Cozia*, p. 181 n. 89 observînd just că *napraviti* nu înseamnă „a repara“, tălmăcește „am isprăvit“; dar sensul cuvîntului, în context, este clar: „am împodobit“, IOAN BOGDAN, *Cronica lui Constantin Manasses*, Glossar, București, 1922, p. 325 sub voce.
- 707** I. BOGDAN, *op. cit.*, p. 424 sub voce; FR. MIKLOŠICH, *Lexicon paleoslovenico-graeco-latium*, Viena, 1862—65, p. 958 sub voce.
- 708** Cf. D. BĂLAȘA, *op. cit.*, p. 42 care-și imaginează, pe 6 ianuarie, sfîntirea unei biserici la Călimănești, după reparații.
- 709** N. CONSTANTINESCU, *op. cit.*, p. 596; cel puțin fundațiile clădirilor de pe laturile de est și sud aparțin secolului al XIV-lea; este de presupus însă că lucrările au continuat: în pavajul de lingă biserică s-a găsit o monedă emisă de Mircea post 1396, *ibidem*, p. 594.
- 710** *DRH*, B. I, no. 25, p. 58—59.
- 711** *Ibidem*, no. 20, p. 47—48.
- 712** *Ibidem*, no. 49, p. 98—99 (1421 iunie 19); no. 56, p. 110—111 (1424 decembrie 12); no. 77, p. 138—139 (1436 iunie 25).
- 713** *Ibidem*, no. 19, p. 46.
- 714** *Ibidem*, no. 151, p. 250—252 (1475/76); no. 214, p. 342—343 (1489).
- 715** *DRH*, B. II, no. 105, p. 208, (1512 — 13 iulie 23).
- 716** Cf. obiecția 4, GRECEANU, *Cotmeana*, p. 39 n. 20; cit privește prima obiecție, la ea nu poate răspunde decât copistul actului.
- 717** *Ibidem*, p. 48; pentru diversele ipoteze privind originea planului și structura Coziei, LĂZĂRESCU, *Despre Cozia*, p. 185—186.
- 718** G. MILLET, *op. cit.*, p. 829—830.
- 719** *Ibidem*, p. 856.
- 720** VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 194; THEODORESCU, *Bizant, Balcani, Occident*, p. 305; pentru originea acestui tip de decorație în ilustrația cărților de „credință bosniacă“, RADOJČIĆ, *Der Klassizismus*, p. 203.
- 721** I. D. ȘTEFĂNESCU, Pictura bizantină în Țările Românești. Originalitatea decorului din Oltenia, *MO XIV/5—6*, 1962, p. 293 consideră, fără să argumenteze, că tronul Hetimasiei din altar este un fragment al picturii originale; în urma recente restaurări au fost rezervate în altar, de o parte și de alta a

Uimplei, citeva fragmente nerelevante ale frescei originale.

722 MIJOVIĆ, *Menolog*, p. 212.

723 P. MIJOVIĆ, Smrti mučenika u srednjovekovnoj književnosti i slikarstvu, *ZLU* 4, 1968, p. 3—23.

724 Cf. MIJOVIĆ, *Menolog*, p. 394—361.

725 P. MIJOVIĆ, Les Ménologes en Roumanie et en Serbie médiévale, *Actes Bucarest II*, p. 583.

726 *Ibidem*, p. 584.

727 PG 88, col. 404.

728 P. MIJOVIĆ, Les Ménologes en Roumanie et en Serbie, p. 581; *idem*, *Menolog*, p. 107—112.

729 *Idem*, Les Ménologes en Roumanie et en Serbie, p. 582.

730 CHRISTOPHER WALTER, *L'Iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, p. 241.

731 *Ibidem*, p. 243.

732 DEMETRIOS CHOMATIANOS, Ad Constantinum Cabasilam, PG 119, col. 949.

733 CH. WALTER, The Names of the Council Fathers at St. Sozomenus, Cyprus, *REB* 28, 1970, p. 201.

734 *Idem*, *L'Iconographie des Conciles*, p. 245—246.

735 *Ibidem*, p. 246.

736 Iconograful urmează recenziia Paris, gr. 580, f. 2v, G. MILLET, La vision de Pierre d'Alexandrie, in *Mélanges Charles Diehl, II*, Art, Paris, 1930, p. 106. și 108.

737 *Ibidem*, p. 108.

738 VELMANS, *La peinture murale*, p. 57.

739 GORDANA BABIĆ, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie), ZRVI XIV—XV, 1973, p. 175; cf. A. GRABAR, L'Iconographie de la Parusie, in *L'Art à la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, Paris, 1968, p. 569—582.

740 A. GRABAR, The Virgin in a Mandorla of Light, in *L'Art à la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, p. 535—542.

741 G. BABIĆ, *op. cit.*, p. 182.

742 Triada I, 3, passim, P. CHRISTOU, Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ τὰ συγγράμματα I, Thessalonie, 1962, p. 409—463.

743 A. GRABAR, L'Iconographie de la Parusie, p. 580; T. VELMANS, Création et structure du cycle iconographique de l'Acathiste, *Actes Bucarest III*, p. 469.

744 G. BABIĆ, *op. cit.*, p. 182.

745 M. V. ŠCEPKINA, Bolgarskaja miniatjura XIV veka. *Isledovanja psaltiri Tomića*, Moscova, 1963, pl. LXVII.

746 A. GRABAR, *op. cit.*, p. 580.

747 VELMANS, *La peinture murale*, p. 53.

748 G. BABIĆ, *op. cit.*, p. 181.

749 *Ibidem*, p. 182.

750 T. VELMANS, Création et structure, p. 471; autoarea bănuiește însă, p. 473, și o posibilă contaminare cu miniaturi occidentale ilustrind cantice închinare Feocioarei.

751 M. V. ŠCEPKINA, *op. cit.*, pl. XLI sau Psalmul 148 de la Lesnovo citat de T. VELMANS, *op. cit.*, p. 472.

752 A. GRABAR, *op. cit.*, p. 581.

753 În strofa a 23-a icoana este precedată de un diacon cu cădelniță, în timp ce un personaj o poartă în spate, pentru ca în strofa următoare, ca și la Cozia, să fie înfățișate chiar roțile tetrapodului, T. VELMANS, *op. cit.*, p. 472, fig. 6—7.

754 G. BABIĆ, *op. cit.*, p. 187.

755 Cf. *ibidem*, p. 188; T. VELMANS, *op. cit.*, p. 471.

756 G. BABIĆ, *op. cit.*, p. 186.

757 *Ibidem*, loc. cit.

758 P. MIJOVIĆ, Les Ménologes en Roumanie, p. 582; *idem*, *Menolog*, p. 121—122.

759 ȘTEFĂNESCU, *L'Illustration*, p. 145.

760 Apare la Gračanica, *ibidem*, p. 151 sau în cadrul ciclului sf. Ilie în diaconiconul de la Morača, G. BABIĆ, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris, 1969, p. 129.

761 H. MAVROPOULOS-TZIOUMIS, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13οῦ αἰῶνα στήν Κουμπελύδικη τῆς Καστοριᾶς, Thessalonie, 1973, fig. 56.

762 G. BABIĆ, *op. cit.*, p. 183.

763 A. BANK, *op. cit.*, fig. 257, p. 320.

764 Cf. CH. WALTER, *L'Iconographie des Conciles*, p. 99.

765 G. BABIĆ, *op. cit.*, p. 186; cf. cod. Paris, gr. 1242, f. 5v, 1370/75, Ioan Cantacuzino cu suita în sinod, unde apare același detaliu, A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, 1936, p. 92, pl. XXII/2.

766 G. BABIĆ, *op. cit.*, p. 180.

767 V. N. TOMADAKIS, 'Ο' Ιωσήφ Βρυέννιος περί ζωγραφικῆς, *EEVS* 36, 1968, p. 1—6.

768 RADOJČIĆ, *Der Klassizismus*, p. 196.

769 *Ibidem*, p. 201.

770 VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 394; THEODORESCU, *Bizanț, Balcan, Occident*, p. 310; M. A. MUSICESCU, Relations artistiques entre Byzance et les Pays Roumains (IV^e—XV^e s.). Etat actuel de la recherche, *Actes Bucarest I*, p. 521.

771 La decorare ar fi participat, alături de unii artiști sîrbi, și meșteri locali formați la CdA, LAZAREV, *Istoria*, III, p. 78; sau pictori din școala macedoneană, I. D. ȘTEFĂNESCU, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973, p. 34.

772 Stil apropiat de pictura athonită și de reflexele acesteia din ambianța sîrbă, V. VĂTĂȘIANU, Elementi bizantini nella pittura medioevale romena, *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina XIII*, 1971, p. 563.

773 P. MIJOVIĆ, Les Ménologes en Roumanie, p. 584, *idem*, *Menolog*, p. 91 unde este citată opinia lui A. GRABAR privind relația Ravanica-Cozia.

774 S. RADOJČIĆ, *Majstori starog srpskog slikarstvo*, Belgrad, 1955, p. 39, fig. XXVI; edificatoare sint mai ales comparațiile C cu dreptul Alredo, M. LJUBINKOVIĆ, *Ravanica*, Belgrad, 1966, fig. 36, dar și cu sf. Nahor sau sf. Maxim, *ibidem*, fig. 36, 29, ori cu chipurile reproduse la fig. 31, 32, reduse aproape la umbre și lumini.

775 V. supra n. 773.

776 VOJISLAV J. DJURIĆ, *La peinture de l'école de la Morava*, Belgrad, 1968, p. 36.

777 *Ibidem*, p. 34.

- 778 S. RADOJČIĆ, *op. cit.*, p. 40.
- 779 LAZAREV, *Istoria*, III, p. 146 n. 167.
- 780 G. BABIĆ, *op. cit.*, p. 180.
- 781 RADOJČIĆ, *Der Klassizismus*, p. 201; în lipsa unor mărturii precise, nu pot fi acceptate generalizările din VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 394 după care Cozia precede linia de evoluție sirbească și afirmă că la dezvoltarea școlii monahale vest-balkanice, derivată din Mistra (!), au participat și artiști din Țara Românească; critica ipotezei VĂTĂȘIANU la MIJOVIĆ, *Menolog*, p. 90.
- 782 M. A. MUSICESCU, Arta în Țara Românească din secolul al XIV-lea până la mijlocul secolului al XV-lea, Decorația sculptată, Pictura, în *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1969, p. 167.
- 783 LAZAREV, *Istoria*, III, p. 38; RADOJČIĆ, *Der Klassizismus*, p. 200.
- 784 V. N. LAZAREV, *Teofan Greul și școala sa*, trad. V. FLOREA, București, 1974, p. 67—84; M. ALPATOV, *Teofan Grek*, Moscova, 1979, *passim*.
- 785 LAZAREV, *Istoria*, III, p. 39, 115 n. 81.
- 786 Cf. *Ibidem*, p. 39; *idem*, *Teofan Greul și școala sa*, p. 83—84; S. IA. AMIRANASHVILI, *Istoriia Gruzinskogo Iskusstva*, I, Moscova, 1950, p. 248.
- 787 Cf. cod. Oxon. Bodleian. gr. th. f. 1, f. 11v, MIJOVIĆ, *Menolog*, p. 350.
- 788 *Ibidem*, p. 351 îi identifică cu Zenovie și Zenovia.
- 789 *Ibidem*, p. 356, bănuiește o a doua muceniță.
- 790 *Ibidem*, *loc. cit.*
- 791 La Veliko Tărnovo, în biserica celor 40 de mucenici, o scenă asemănătoare, de asemeni neidentificată, *Ibidem*, p. 256, fig. 16, sub 31 iulie.
- 792 MIJOVIĆ, *Menolog*, p. 361, identifică cu „cei șapte adormiți din Efes” (2 august).
- 793 VELMANS, *La peinture murale*, p. 50, cu referire la H. G. BECK, Besonderheiten der Literatur in der Palaiologenzeit, în *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*, Veneția, 1972, p. 49.
- 794 CH. WALTER, Style and Epiphenomenon of Ideological Development in Byzantine Art, *JOB* 32/5, 1982, p. 4.
- 795 VELMANS, *La peinture murale*, p. 45—46, cu citarea sugestivă a cazului Sf. Grigore Palamas care este, simultan, elev al patriarhului Athanasie I dar și al lui Theodor Metochites.
- 796 L. BRÉHIER, La rénovation artistique sous les Paléologues, p. 2—3.
- 797 PG 150, c. 372AC.
- 798 VELMANS, *La peinture murale*, p. 47—48.
- 799 LAZAREV, *Istoria* III, p. 7—8.
- 800 MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, p. 25.

Abrevieri

- ACTES BUCAREST:** *Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines*. Bucarest, 6—12 septembre 1971, I, II, III, București, 1974, 1975, 1976.
- AFP:** *Archivum Fratrum Praedicatorum*, Roma.
- AHF:** *Archivum Historicum Franceseanum*, Roma.
- AnBoll:** *Analecta Bollandiana*, Bruxelles.
- AO:** *Arhivele Oltenei*, Craiova.
- BAR:** *Biblioteca Academiei Române*.
- BCMI:** *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, București.
- BMI:** *Buletinul Monumentelor Istorice*, București.
- BOR:** *Biserica Ortodoxă Română*, București.
- BS:** *Balkan Studies*, Thessalonice.
- BSHAR:** *Bulletin de la Section Historique*, Académie Roumaine, București.
- Bsl:** *Byzantinoslavica*, Praga.
- Byz:** *Byzantion*, Bruxelles.
- CONSTANTINESCU, Curtea de Argeș:** NICOLAE CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș (1200—1400). Asupra începuturilor Țării Românești*, București, 1984.
- CONSTITUIREA STATELOR:** *Constituirea statelor feudale românești*, București, 1980.
- CHATZIDAKIS, Classicisme:** MANOLIS CHATZIDAKIS, *Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle*. Les recherches sur l'évolution du style, *Actes Bucarest I*, pp. 153—188.
- C. PAVEL, Cetățile:** PAVEL CHIHAI, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București 1974.
- DARROUZÈS, Regestes:** JEAN DARROUZÈS AA, *Les registes des actes du patriarcat de Constantinople*, Vol. I *Les actes des patriarches*, fasc. V *Les registes de 1310 à 1376*, Paris, 1977.
- DIEHL, Manuel:** CHARLES DIEHL, *Manuel d'Art byzantin*, I—II, Paris, 1925, 1926.
- DIR, C, XIV:** *Documente privind istoria României, C. Transilvania, veac. XIV, I—IV*, București, 1953—1955.
- DR:** *Dacoromania, Jahrbuch für östliche Latinität*, Freiburg.
- DRĂGHICEANU, Curtea:** VIRGIL DRĂGHICEANU, *Curtea domnească din Argeș. Note istorice și arheologice*, BCMI X—XVI, 1917—1923, p. 9—76.
- DRH, B:** *Documenta Romaniae Historica B. Țara Românească*, I—V, București, 1966, 1972, 1975, 1981, 1983.
- DRH, D:** *Documenta Romaniae Historica D. Relații între țările române*, I, București, 1977.
- DUMITRESCU, Hypothèses:** C. L. DUMITRESCU, *Anciennes et nouvelles hypothèses sur un monument roumain de XIV^e siècle; L'église Saint-Nicolas Domnesc de Curtea de Argeș*, RRHA XVI, 1979, p. 3—63.
- DUMITRESCU, Le voivode donateur:** C. L. DUMITRESCU, *Le voivode donateur de la fresque de Saint-Nicolas Domnesc (Argeș) et le problème de sa domination sur Vidin au XIV^e siècle*, RESEE XVII/3, 1979, p. 541—558.
- EEVS:** 'Επετηρίς 'Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, Athena.
- EO:** *Echos d'Orient*, Paris.
- GB:** *Glasul Bisericii*, București.
- GRABAR, Bulgarie:** ANDRÉ GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928.
- HURMUZAKI I/2:** *Documente privitoare la istoria românilor culese de Eudoxiu de Hurmuzaki*, I, 2, (1346—1450), ed. N. DENSUȘIANU, București, 1890.
- IBAI:** *Izvestija na Bălgarskija arheologeski Institut*, Sofia.
- IONESCU, Curtea de Argeș:** GRIGORE IONESCU, *Curtea de Argeș. Istoria orașului prin monumentele lui*, București, 1940.
- JOB(G):** *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, Viena.
- KARIYE DJAMI 4:** *Studies in the Art of Kariye Djami and its intellectual Background*, Londra, 1975.
- KUTLUMUS:** PAUL LEMERLE, *Actes de Kutlumus*, Paris, 1945.
- LAZAREV, Istoria:** VIKTOR LAZAREV, *Istoria picturii bizantine*, trad. FLORIN CHIRIȚESCU, I—III, București, 1980.
- LĂZĂRESCU, Despre Cozia:** EMIL LĂZĂRESCU, *Despre mănăstirea Cozia și varianta de tricune căreia îi aparține biserica ei*, SCIA XVII/2, 1970, p. 167—193.
- LĂZĂRESCU, Nicodim:** EMIL LĂZĂRESCU, *Nicodim de la Tismana și rolul său în cultura veche românească*, I. (până în 1385), Rsl XI, 1965, p. 237—285.
- MAR:** *Muzeul de Artă al R.S.R.*, București.
- MCA:** *Materiale și cercetări arheologice*, București.
- MIJOVIĆ, Menolog:** PAVLE MIJOVIĆ, *Menolog. Istorijsko-umetnička istraživanja*, Belgrad, 1973.
- MILJKOVIĆ-PEPEK, Deloto:** PETAR MILJKOVIĆ-PEPEK, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje, 1967.
- MILLET, Mistra:** GABRIEL MILLET, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910.
- MILLET, Recherches:** GABRIEL MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris, 1916.
- MM:** *Acta et diplomata Graeca medii aevi sacra et profana collecta*, ediderunt FRANCISCUS MIKLOSICH et JOSEPHUS MÜLLER, I, *Acta Patriarchatus Constantinopolitani*, Viena, 1860.
- MUSICESCU, IONESCU, Biserica domnească:** MARIA ANA MUSICESCU, GRIGORE IONESCU, *Biserica domnească din Curtea de Argeș*, București, 1976.
- NĂSTASE, Mont Athos:** D. NĂSTASE, *Le Mont Athos et la politique du patriarcat de Constantinople de 1355 à 1375*, Συμμεττα III, 1979, p. 121—177.
- PAPACOSTEA, Întregiri:** ȘERBAN PAPACOSTEA, *Întregiri la cunoașterea*

- vieții bisericești a românilor în Evul Mediu (secolul XIV). *BOR*, XCIX/1—2, 1981, p. 107—122.
- PG:** J. P. MIGNE. *Patrologiae cursus completus, series graeca*, Paris, 1857—1866.
- RADOJČIĆ.** *Der Klassizismus*; SVETOZAR RADOJČIĆ. *Der Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den orthodoxen Balkanslawen und der Rumänen*, *Actes Bucarest I*, p. 189—205.
- RdI:** *Revista de Istorie*, București.
- REB:** *Revue des Etudes Byzantines*, Paris.
- RESEE:** *Revue des études sud-est européennes*, București.
- RHSEE:** *Revue historique du sud-est européen*, București.
- RI:** *Revista Istorică*, București.
- RIR:** *Revista Istorică Română*, București.
- RM:** *Revista Muzeelor*, București.
- RMMIA:** *Revista muzeelor și monumentelor. Monumente istorice și de artă*, București.
- RRH:** *Revue roumaine d'Histoire*, București.
- RRHA:** *Revue roumaine d'Histoire de l'art* (série Beaux-Arts), București.
- Rsl:** *Romanoslavica*, București.
- SBN:** *Studi Bizanlini et Neocellenici*, Roma.
- SCIA:** *Studii și cercetări de istoria artei* (seria Artă Plastică), București.
- SCIV(A):** *Studii și cercetări de istorie veche* (și arheologie), București.
- SCN:** *Studii și cercetări de numismatică*, București.
- SMIM:** *Studii și materiale de Istorie medică*, București.
- ST:** *Studii Teologice*, București.
- ȘTEFĂNESCU, Valachie:** I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1932.
- ȘTEFĂNESCU, L'illustration:** I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936.
- TAFRALI, Monuments:** OREST TAFRALI, *Monuments byzantins de Curtea de Argeș*, Paris, 1931.
- THEODORESCU, Bizanț, Balcani, Occident:** RĂZVAN THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X—XIV)*, București, 1974.
- THEODORESCU, Un mileniu:** RĂZVAN THEODORESCU, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (100—1400)*, București, 1976.
- TODRL:** *Trudy otdela drevnerusskoj literatury*, Moscova-Leningrad.
- UNDERWOOD, Kariye Djami:** PAUL A. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, I—III, Londra, 1967.
- VĂTĂȘIANU, Istoria:** VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în Țările Române. I. Arta în epoca de dezvoltare a feudalismului*, București, 1959.
- VELMANS, La peinture murale:** TANIA VELMANS, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, Lille, 1983.
- XYNGOPOULOS, Thessalonique:** ANDRÉ XYNGOPOULOS, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athena, 1955.
- ZLU:** *Zbornik za likovne umetnosti*, Novi Sad.
- ZRVI:** *Zbornik Radova Vizantinološkog Instituta*, Belgrad.

Ilustrații











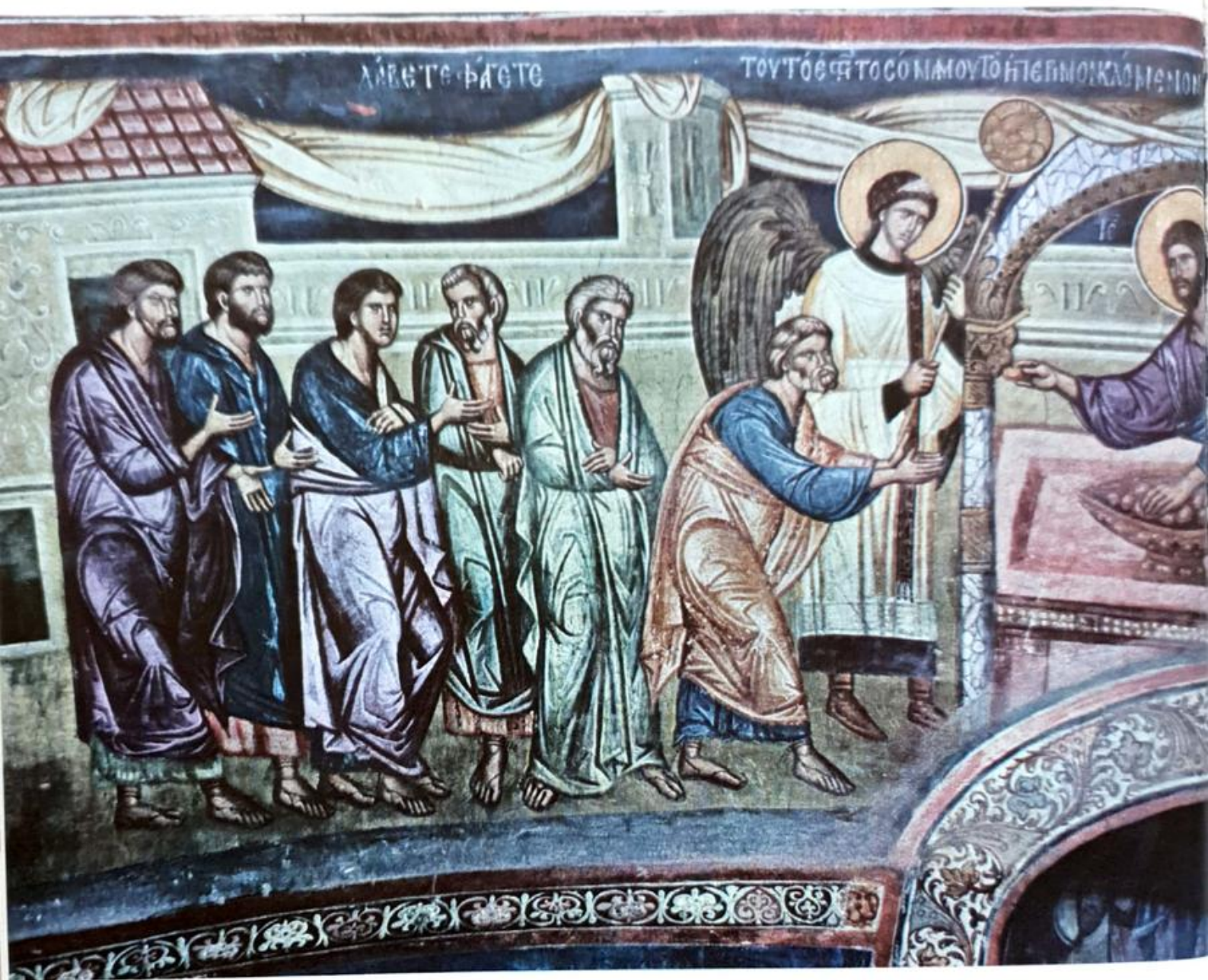


6

7











11

12

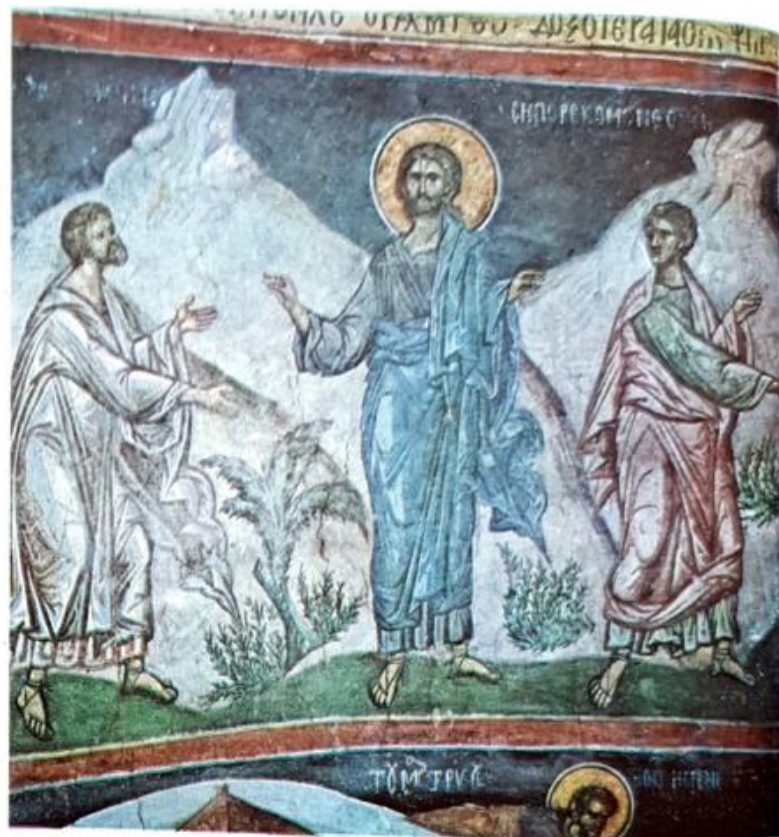






14

15



16







ГНШСА
РОТАМ
МНЖ
АЛГО
ТРЪПѢ
ЛНВЕН
МНОГО
НЛОС
ТЕСВЪ
НОВ









23



24

25



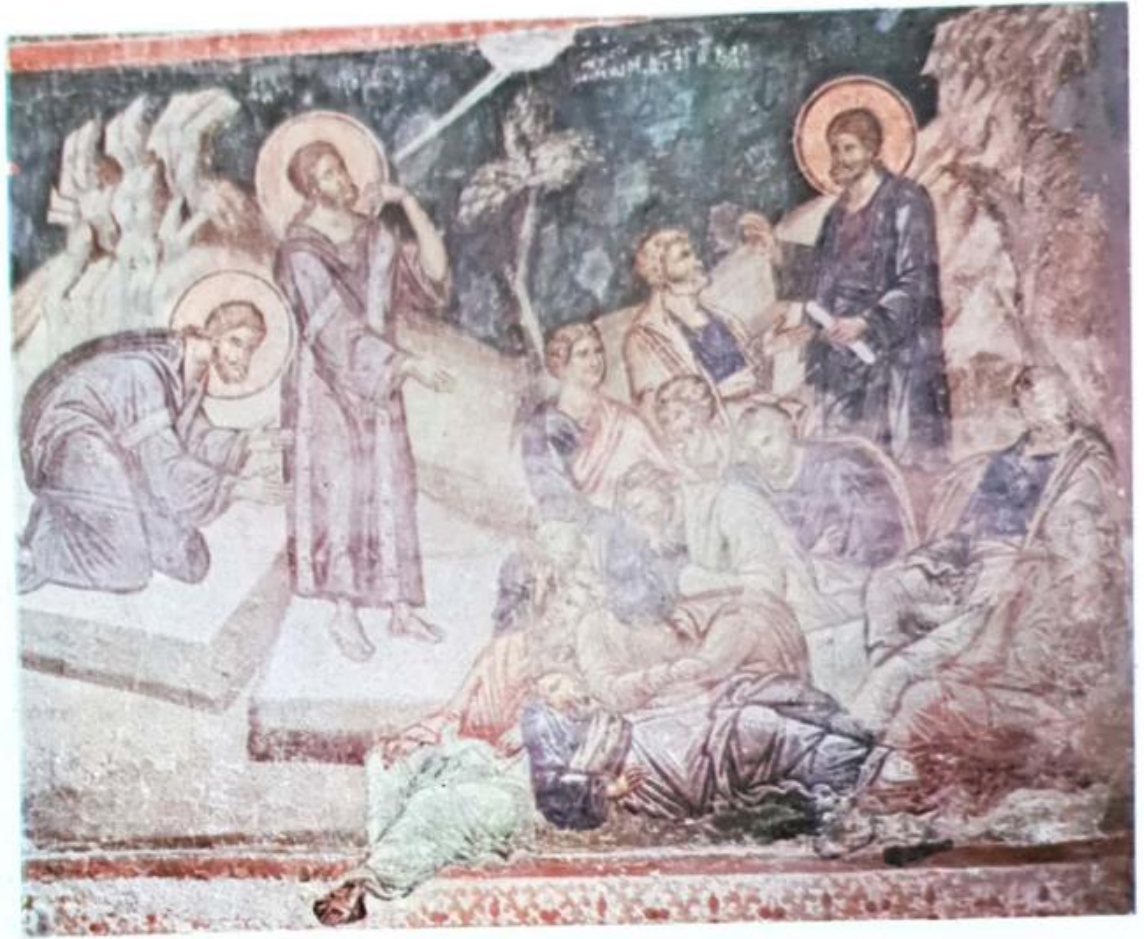








30



31

















39

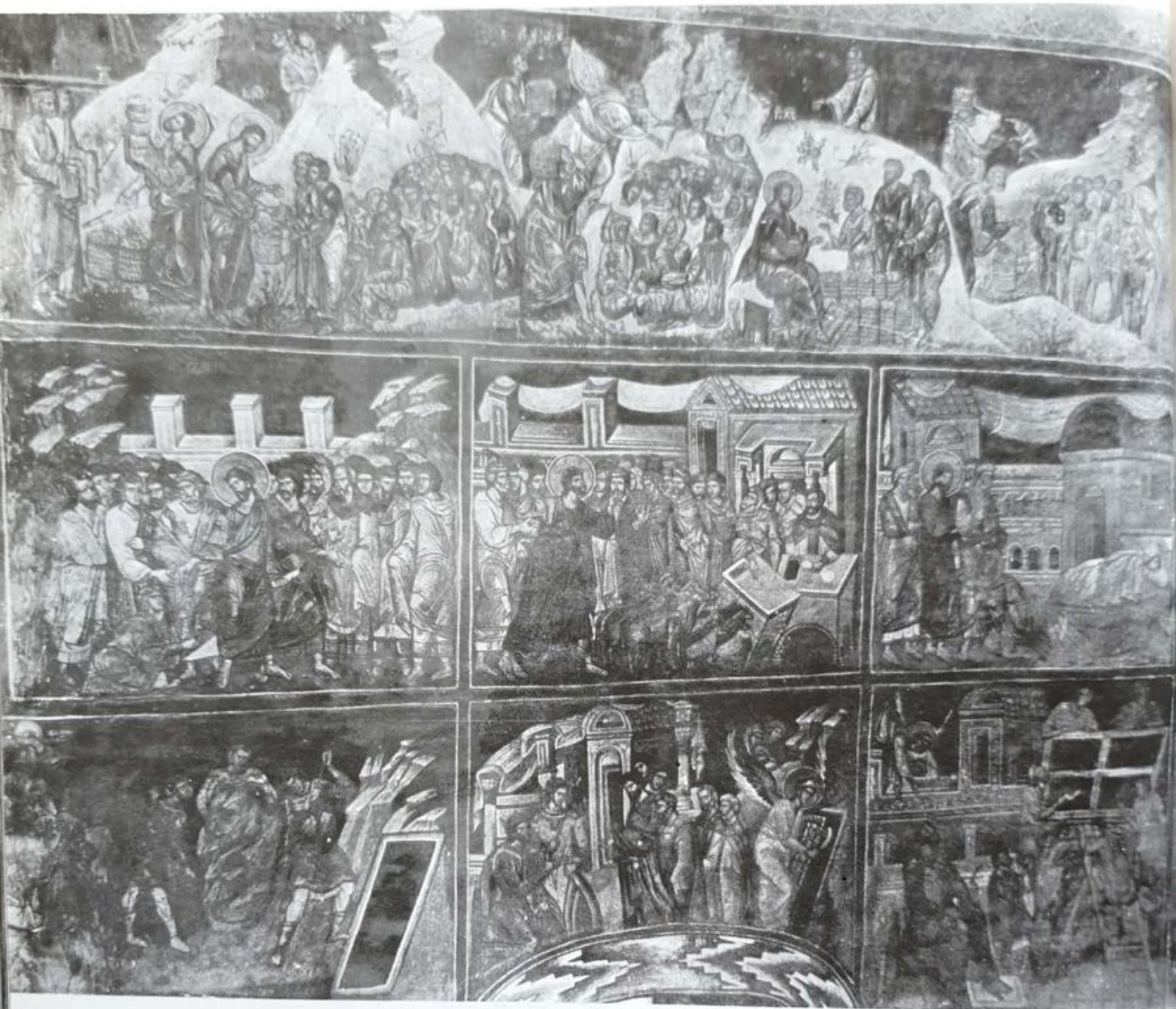


40



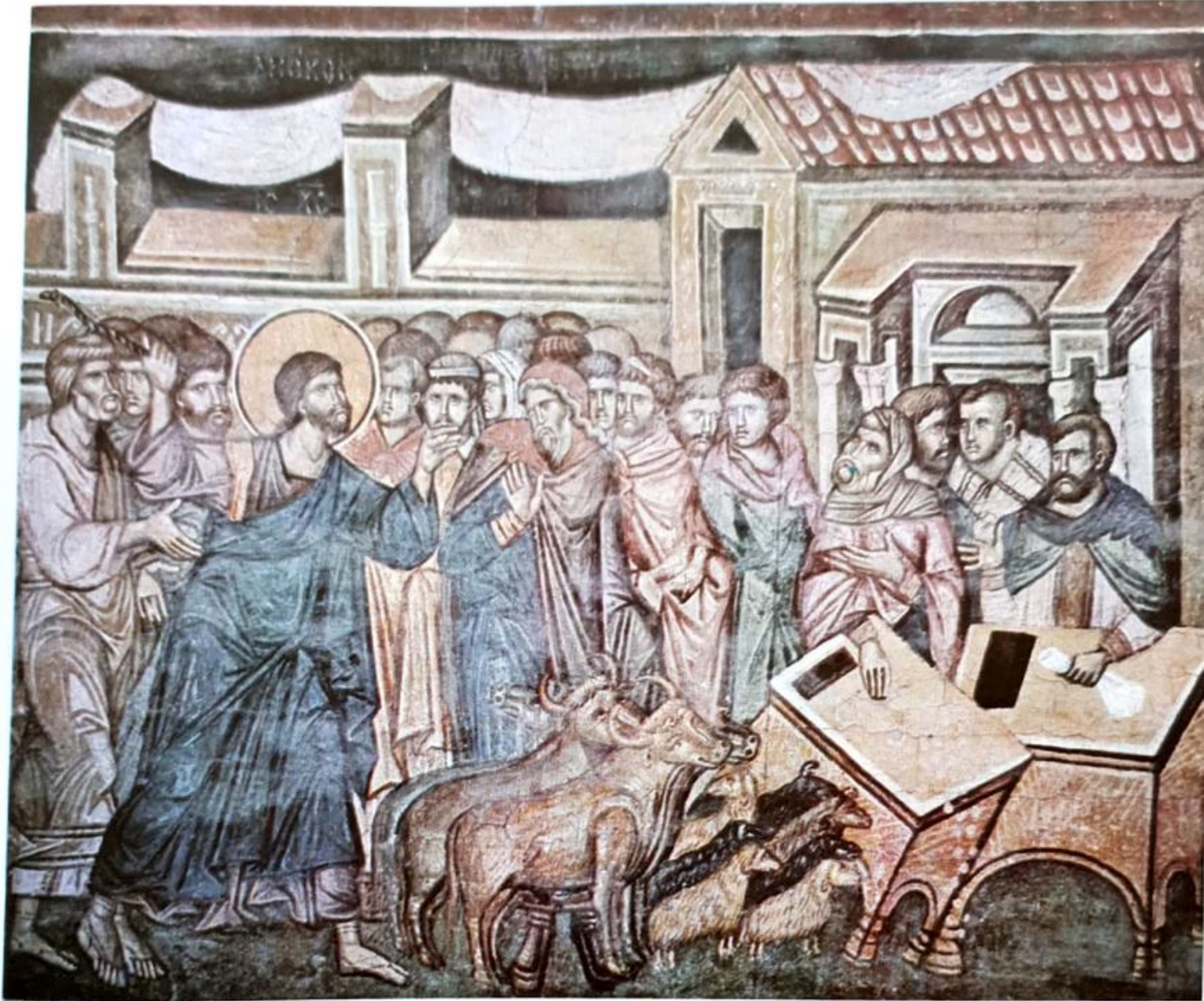














49



50









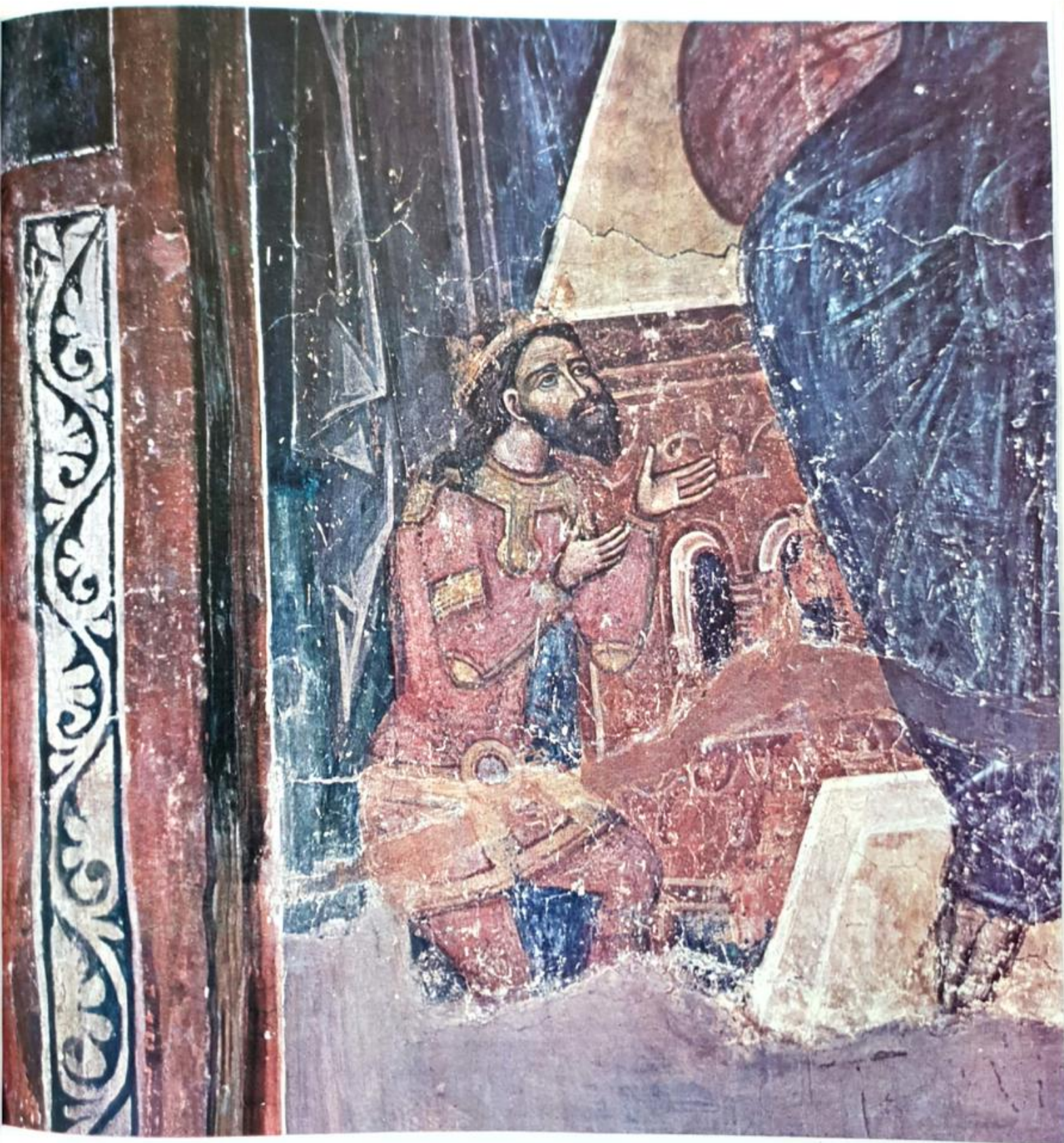
55



56



57







60

61







63

64









70



71



72













































94

95





96

97







99

100



Lista comentată a ilustrațiilor

CURTEA DE ARGEȘ

1. (I, 45)*, *detaliu*. Personajele surprinse în elanul mișcării sînt caracteristice pentru cel de-al doilea artist de la Argeș; raportate la cadru, siluetele sale sînt întotdeauna monumentale; gruparea figurilor nu se face, în mod mecanic, după principiul izocefaliei, ci îngăduie uneori un joc liber al ocultărilor; detaliul himatioanelor fără mîneci, întîlnit și în scena similară de la Dečani, este extras din recuzita elenistică.

2. (I, 32), *detaliu*. Rareori interacțiunea decor — personaj este atît de intimă ca aici: profilul dorsal al siluetei umane închide, într-o celulă compactă din punct de vedere compozițional, curba descendentă a grotei, atrăgînd astfel atenția asupra absentei ideale din centrul de interes al imaginii.

3. (I, 4). Sub o arcadă decorată de o bordură de palmete înscrise alternativ și inversat unele în altele, personajul, caracterizat ca un efeb, stă într-un ușor *contrapposto*; hitonul roșu și himationul gri prezintă unele rețușuri.

4—5. (I, 46), *partea stîngă și partea dreaptă a compoziției*. Personajele nu sînt aici decît secvențele unui ritm, ecranul întunecat, albastru închis, pe care se desfășoară procesiunea, este menit să moduleze și să disciplineze mișcarea, inegal sacadată de vasele decorative.

6. (I, 46), *partea centrală*. Cele două personaje aflate simetric deasupra tabernacolului alcătuiesc un fel de punct terminal interior al compoziției, închizînd mișcarea convergentă a frizei.

7. (I, 43). Printr-o sinecdocă generalizată, subiectul real al discursului figurativ destituie subiectul aparent al povestirii pentru a întări ciclul res-

ponsabilităților și a evidenția sensul etic al imaginii.

8. (I, 45). Printr-o reducere logică a metaforei, personajul-pivot apare aici de două ori; această adjoncțiune este operată exclusiv la nivelul expresiei plastice, fiind lipsită de sens la cel al referatului literar.

9—10. (I, 47), *partea stîngă și partea dreaptă a compoziției*. Figurile înaintază către axul monumentului, dînd naștere unei succesiuni de valori diferite: mișcări lente sau rapide, sigure sau ezitante, elansate sau reținute, înseriind parcă în registrul spațial noțiunea de durată.

11. (I, 47), *partea centrală*. În centrul compoziției, mișcarea pare să fie sfîrmată de curba descendentă a ciboriumului, pentru a fi apoi, prin gesturile centripete ale personajului principal, figurat în acest scop de două ori, redistribuită spre cele două extremități.

12. (I, 34). Pe fundalul închis, perspectiva este dislocuită prin liniile de fugă invers orientate ale scaunelor și făcută inofensivă prin vela care acoperă arhitecturile fundalului; echilibrul construcției este asigurat de un triunghi angajat pe direcția brațelor personajelor laterale.

13. (I, 13), *detaliu*. Imaginea pune în evidență limitele înrudirii stilistice cu Sf. Nicolae Orphanos din Salonic: nasul este mai drept, umbrele mai schematice și mai puțin adînci, ca și cum o formulă, evident comună, a fost aplicată stereotip și cu sacrificarea plasticității.

14. (I, 13). Simetria este principiul de elaborare a imaginii: o axă verticală, de maximă frontalitate, coîncizînd cu axa monumentului, spre care se rabat, dinamizate de concavitatea absidei, cite două siluete; docilitatea suprafeței pictate față de structura arhitecturală este aici maximă.

15. (I, 33). În secvența mediană a registrului superior al hemiciclului sînt suprapuse două principii

* Cifrele dintre paranteze culese cu caractere romane trimit la schemele iconografice iar cele culese cu caractere arabe la desfășurarea programelor.

compoziționale: o mișcare cursivă, stînga-dreapta, sprijinită pe cele două personaje laterale și o imobilizare a acestei intenții de desfășurare în friză prin frontalitatea siluetei centrale care coincide, și în acest caz, cu axa monumentului.

16. (I, 44). Scenă densă, figurile fiind împinse spre extremitățile unui cadru-limită, pentru a degaja centrul ocupat de o siluetă feminină; grupul din stînga, mai puțin numeros, este ponderat prin curba amplă descrisă de personajul principal.

17. (I, 39), *detaliu*. Raportul dintre cele două figuri devine inteligibil din punct de vedere plastic prin construirea lor cu ajutorul unei rețele regulate de diagonale intersectate, sprijinite pe direcțiile brațelor și pe faldul gros de pe pieptul personajului din dreapta.

18—21. (I, 50, 53, 54, 49). Registrul inferior al absidei poartă cea mai unitară friză: ritmarea mișcării se face prin reiterarea aceleiași înclinații a siluetei și prin filacterele desfășurate ascendent care secționează echidistant spațiul.

22. (I, 56). Expresivitatea figurii este rezultatul grafismului accentuat al trăsăturilor și al tratării unitare a părului și veșmîntului.

23. (I, 80). Într-un singur decupaj al discursului figurativ sînt consemnate două momente narative distincte: cel al enunțării parabolei și cel al povestirii enunțate; intertextualitatea este asigurată în imagine prin gestul alocutor al agentului narator.

24. (I, 82). Descrierea plastică suspendă aici narațiunea pentru a înscrie în discurs timpul instanței iconografice: nîmbat, bătrînul nu este numai personaj ci și narator, adică o persoană dominantă și deplin responsabilă în raport cu textul povestirii.

25. (I, 58). Scenă riguros construită cu ajutorul simetriei: randamentul expresiv este mărit prin gradarea ascendentă a maselor către extremități cu scopul de a elibera de accidente centrul de interes al imaginii, decupat în ax pe fondul întunecat.

26. (I, 86—87). Chipurile au aici trăsături regulate și senine, cu o tipologie aluziv elenistică, prognatismul evident al fețelor este destinat, ca și capetele văzute din profil, să sugereze interlocuția; figura din timpan este incisiv repictată.

27. (I, 87), *detaliu*. Una dintre cele mai izbutite angajări în spațiul cu trei dimensiuni a unui personaj.

28. (I, 94). Unghiul foarte ascuțit, și simetric, al brațelor determină închiderea într-un triunghi cu vîrfurile orientate ascendent a capului și pieptului, adică a zonelor de suport ale meditației eremitice.

29. (II, 100), *detaliu*. Ilustrare a clivajului dintre fond și personaj: acesta din urmă pare să plutească

deasupra fundalului care refuză să-i ofere puncte de sprijin pentru căderea sa liberă.

30. (I, 88). Soluție compozițională comodă: trei episoade literare sînt concentrate într-o singură secvență plastică, menținîndu-se invariabil grupul celor care dorm și repetîndu-se de trei ori imaginea personajului principal.

31—32. (II, 101), *partea dreaptă și partea stîngă a compoziției*. Ridicarea deasupra ecranului colinar al fundalului a unor personaje cu funcție strict anecdotică este menită — asemeni *fabrici*-lor din pictura italiană — să dea adîncime cadrului de desfășurare a acțiunii.

33—35. (II, 102), *detalii*. Aceste fragmente sînt capabile să pună în lumină, pe de o parte, valorile afective specifice picturii secolului al XIV-lea, iar pe de alta, procedeul de vizualizare prin *grisaille* a ființelor eminamente inteligibile.

36. (II, 102). Cea mai complexă compoziție a ansamblului, simetrică față de o axă verticală și caracterizată de un punct cheie, central, care, prin proiecțiile sale spre extremități, dă naștere la patru pătrate care închid tot atîtea episoade laterale.

37. (III, 120—128), *naos, peretele de sud*.

38. (III, 121). Iconograful imaginează aici episodul eludat de narațiune și care este declanșat chiar de „înscrierea” în volum plasată în centrul scenei; semnele maternității, spre deosebire de imaginea analogă de la Chora, sînt la Argeș descrise.

39. (III, 122). Apar aici în plus față de scena corespunzătoare de la Chora grupul celor trei ostași și detaliul prezentării relievarului.

40. (III, 123). Personajele sînt excesiv ponderate, aproape statice, draperiile cad greu, în cîte mai mult decorative, pe trupurile totuși bine descrise; mișcările sînt stăpînite, iar compoziția, în ansamblul ei, este lipsită de ritm; ostașul în profil pierdut apare, întocmai, și la Chora.

41. (III, 120). Scena recenzează numai jumătate din compoziția similară de la Chora.

42. (III, 125). Durata reală a narațiunii este suprimată în imagine; sînt comprimate mai multe episoade, elementul de coerență fiind dat de personajul-pivot care este înfățișat numai o dată ca factor de coincidență a perioadelor narative.

43. (III, 126). Personajele sînt surprinse în elanul mișcării, animate, ușor imponderabile, siluetele sînt monumentale, sprijinite uneori pe vîrfuri, draperiile agitate cad în pliuri brusc frînte sau involburate, trasate cu o tușă fluidă și ușoară și un discret modelaj tot pe ton, în planuri largi de umbră și lumină.

44. (IV, 129—135), *naos, peretele de nord*.

45—46. (IV, 129), *detalii*. Obiectele împlinesc în această friză o funcție dramatică, se transformă în

agenți ai enunțării: piinile devin entități capabile să-și asume funcția de subiect plastic; opoziția specifică persoană — nonpersoană este astfel neutralizată la nivelul discursului figurativ și nuse mai traduce în categoriile pur semantice animat — inanimat.

47. (IV, 130). Jocul gesturilor și al mișcărilor asigură coeziunea imaginii: gestul de atestare îndreptat spre colțul din stînga-jos este reluat, spre colțul opus, de un alt personaj; primează astfel ritmul și nu diviziunea scenei în cîmpuri reductibile logic.

48. (IV, 131). Scena este practic un instantaneu al povestirii, suprapunerea dintre discursul figurativ și narațiunea literară fiind aici deplină.

49. (IV, 133). Iconografia comprimă durata povestirii: două momente consecutive (procesiunea funebă și pecetluirea mormintului) sînt simultaneizate în friză.

50. (IV, 134). Asocierea acestor două episoade, distincte la nivelul textului de bază, se explică numai prin raportarea imaginii la pericopa corespunzătoare a ciclului pascal.

51. (IV, 135). Scena a fost, în trecut, privită ca o relatare a împrejurărilor în care a fost edificat monumentul; ea este însă, mai probabil, dacă nu o simplă ilustrare a parabolei, atunci un reflex al manifestărilor antiplutocratice ale veacului al XIV-lea.

52. (II, 104). Comparată cu Chora, compoziția apare aici sub o formă contrasă; nașul care înalță paharul în capul mesei mărturisește o contaminare cu imaginea similară de la Sf. Nicolae Orphanos.

53—56. (I, 96; I, 90, 19; II, 111; II, 109). Personajele marțiale poartă, peste tunica cu mincei lungi, *loricae squamatae* interpretate de o manieră foarte decorativă, solzii transformîndu-se uneori în vrejuri; aceste *loricae* sînt prevăzute cu lambrechini și șorțuri cu *bullae*; spadele cu buton și gardă dreaptă sînt însoțite de teeci acoperite cu plăcuțe decorative; scuturile sînt fie de tip *umbo*, fie acoperite cu pene, lăncile subțiri și cu vîrf metalic, iar arcurilor în acoladă li se asociază tolba cu săgeți.

57. (I, 95). Imagine care atestă folosirea, de către artiștii de tradiție bizantină, a compasului în construirea acestui tip de scene.

58. (V, 1), *detaliu*. Portretul votiv al voievodului Nicolae-Alexandru.

59. (V, 1). Se remarcă marea libertate pe care și-o asumă pictorul în tratarea siluetei umane: trei ordine de mărime, trei canoane, au fost folosite aici, dar distribuția compoziției pe secvențe și centre de interes reface iluzia unității; astfel, scaunul personajului central, la dimensiuni firești față de proporțiile acestuia, pare, raportat la voievodul Nicolae Alexandru și datorită arcadelor

care-l străpung, să nu fie decît o arhitectură de fundal.

60—61. (VI, 3), *detalii*. În cadrul restrîns, limitat de un perete marcat doar de cîteva accidente, personajele evoluează ca în fața unei cortine, pe un proscenium îngust.

62. (VI, 2), *detaliu*. Cele două personaje principale ale episodului sînt omogenizate plastic prin închiderea, cu ajutorul curbei spatelui sacerdotului, într-un fel de nucleu central al imaginii menit să pună în lumină și să ferească de diversiuni subiectul literar.

63—64. (V, 5—6). Foarte deteriorate, aceste imagini ale autorității din nartex nu mai îngăduie decît descifrarea cîtorva siluete, grupate compact.

65. (V, 7). Maniera de lucru a celui de-al treilea artist de la Argeș este eclectică și lipsită de grație; personajele sînt în majoritate scunde și destul de confuz integrate compoziției; siluete oarecum mai elegante (Nonna) sînt alternate cu altele mai robuste, imaginea fiind privată de un canon coerent.

66. (V, 8). Scenă de instrucție: pe tăblița ridicată de unul dintre copii se pot citi primele litere ale alfabetului grecesc.

67. (VI, 12—13). Alăturarea celor două compartimente dreptunghiulare, cu rezolvare compozițională autonomă, face ca friza în care se desfășoară ciclul să nu fie aici justificată plastic, ci exclusiv literar.

68. (VI, 14). Împăratul, cu capul acoperit de o mitră, poartă un divitision cu margini brodate și perlate; cele trei sfeșnice din centrul imaginii, reluînd numărul strategiilor, par să joace rolul unor autentice personaje.

69. (VI, 9). Aici, cei trei asistenți la ceremonie au funcția, pur plastică, de a amplifica discursul figurativ și de a crea, din pricina înălțimii reduse a cadrului, senzația de curgere în friză.

70. (VI, 10). Utilajul penitenciar este prezent, între elementele vieții cotidiene descrise în nartex, prin birna în care sînt prinse picioarele celor trei strategi.

71. (VI, 16), *detaliu*. Una dintre scenele de interlocuție cele mai animate ale ciclului; marele dinamism al personajului din dreapta este impus de mișcarea sa contrară sensului în care se desfășoară friza.

72. (V, 17—18). Sînt alăturate două scene cu structuri identice: un personaj în fața unui element de decor; caracterul derizoriu al arborelui în raport cu clădirea din stînga, a făcut obligatorie amplificarea printr-un instantaneu dinamic a personajului principal.

73. (V, 19). Una din rarele notații realiste prezente la Argeș: o ambarcațiune cu dublă cîrmă și pînză triumfiulară.

74. (V, 20). Statutul literar al personajelor este indicat cu ajutorul mantiilor decorate cu grafeme.

75. (V, 22). Scenă greu identificabilă, probabil *Bogatul nemilostiv*.

COZIA

76. (VII, 247). Semnificația colobionului deșirat este făcută aici sensibilă în raportul de poziție al celor două personaje, în situarea unuia față de celălalt; imaginea este îndeaproape îndrumată de text: fraza extrasă din referința literară, și care lămurește mesajul scenei, este paralelă cu gestul de adresare al Adolescentului.

77. (VI, 241). Fereastra, străpunsă ulterior, este parcă menită să sublinieze dispunerea în exedru a compoziției, tipică pentru această temă iconografică.

78. (VI, 242), *detaliu*. Scenă de *disputație*.

79. (VII, 244). Rolul eminent al suveranului în prezidarea conciliilor este subliniat prin variabilitatea canonului uman: deși își sprijină picioarele pe un plan mai coborât decât cel al celorlalte personaje, împăratul le depășește ușor în înălțime.

80. (VII, 243). Împăratul poartă sacos cu diademă, o *stemma* fără prepedule, toate decorate cu perle: demnitarii îmbracă un *kabbadion* lung, închis în față cu butoni, și încins cu o centură îngustă, după moda constantinopolitană a anilor '70 ai secolului XIV; capul demnitarilor este acoperit de un *skaranikon* ornate cu bustul basileului; deasupra se înalță halebarde.

81. (IX, 251–252, 263–264), *Acatist*, ikos și kontakion 2, ikos și kontakion 8. A patra scenă a imnului prezintă, prin abolirea metaforei, o versiune laconică și arhaică: Fecioara nu este „umbrită” de un vâl susținut de acoliti ci învăluită într-o mandorlă de lumină.

82. (IX, 254, 265–266), *Acatist*, kontakion 3, ikos și kontakion 9. Inscriptiile ocupă fără cruțare suprafața nepopulată de personaje sau de firavele elemente de scenografie, mărturisind o anumită neîncredere în capacitatea de comunicare a discursului figurativ și subliniind, în același timp, caracterul de scriitură al imaginii.

83. (XI, 255–257, 267–270), *Acatist*, ikos și kontakion 4, ikos 5, ikos și kontakion 10, ikos și kontakion 11. În strofa a 21-a, obiectul împlinește funcția de personaj; luminarea, mai înaltă decât Theotokos, își împarte cu aceasta întreaga suprafață compozițională.

84. (IX, 258–260, 271–272), *Acatist*, kontakion 5, ikos și kontakion 6, ikos și kontakion 12. În strofa a 23-a, un personaj, identificabil cu un mare domestic sau un protostrator, înalță deasupra

capului spada imperială; sub icoana susținută de un tetrapod pe roțile apare o *podă* purtând chipul unui basileu.

85. (IX, 276), *detaliu*. Chipurile de la Cozia sînt puternic reliefate cu alb, cu umbre trasate și luminile formate prin juxtapunerea unor mărunte blaturi albe, degajînd o impresie de execuție caligrafică.

86. (VII, 286–289). Articularea și ritmarea frizei de eremiți se face, în această secvență, prin afrontarea lor pe perechi aproape simetrice.

87. (IX, 278). Suprafața concavă a nișei este propice pentru o compoziție dinamică în care personajele laterale par să fie propulsate spre centrul de interes al imaginii.

88. (VI, 282–284). Prin frontalitatea netulburată și prin poziția identică a brațului stîng, figura umană se supune aici exigențelor decorative ale frizei construite prin repetiția unui singur motiv.

89. (VII, 290–293). Repartiția egală în spațiu, verticalitatea animată doar de accentele brațelor și miinilor aparțin, parcă, unei scrieri; siluetele sînt reduse la severitatea și puritatea literelor, la austeritatea și esențialitatea unor grafeme.

90. (VII, 290–291). Culorile pastelate și luminoase nu reușesc să dea relief reprezentărilor grafice din friza eremiților.

91. (VIII, 300–301). Chipurile, funciarmente stereotipe, nu sînt individualizate decât prin recuzită: barbă, dispunerea veșmintelor, atribute specifice.

92. (VII, 117–119, 131–133), *Menolog*, februarie 3–4–5, 17–18–19. Spațiul este sumar descris și lipsit de profunzime, personajele, puține la număr, evoluează pe un teritoriu bine delimitat de fondul opac, albastru-închis.

93. (VII, 120–121, 134–135), *Menolog*, februarie 6–7, 20–21. Portretul ideal este, în sinaxarele figurative, o reducere a biografiei literare la o formulă de maximă concizie, aproape signalitică.

94. (VII, 136–137), *Menolog*, februarie 22–23. Unul dintre puținele cazuri, în sinaxarul cozian, în care, prin plasarea celor trei personaje în spatele sarcofagului, formele tind să se elibereze de tirania bidimensionalității.

95. (VII, 129–130), *Menolog*, februarie 15–16. Structurarea compozițională apelează de cele mai multe ori la soluția cea mai economică: jocul gesturilor, instrumentul muceniciei, mai ales sabia, articulînd siluetele; obiectul împlinește întotdeauna funcția unui agent de coerență.

96. (VII, 190–192), *Menolog*, iunie 25–26–27. Rareori convenționalele instrumente ale muceniciei — sabia și sulița — sînt abandonate, ca aici, în favoarea unei descrieri mai amănunțite.

97. (VII, 184–186), *Menolog*, iunie 19–20–21. În relatările martiriilor, peisajul colinar se con-

tinuă, de la o scenă la alta, nestingherit de cezura zilelor, în portrete petrecindu-se, ca pentru a reaminti tipologia lor literară distinctă, o scădere bruscă și o aplatizare a nivelului.

98. (VII, 178—181, 191—194), *Menolog*, iunie 13—14—15—16, 26—27—28—29. Decuparea menologului pe zile, prin izolarea fiecărei imagini între benzi de culoare brună, pare să fie doar o convenție logică și nu o realitate plastică; adesea, unele registre dau impresia unor frize peste care s-a suprapus, mecanic, o grilă.

99. (VII, 176—179), *Menolog*, iunie 12—13—14. Raporturile de poziție ale personajelor față de cadru sint de cele mai multe ori caracterizate, prin dispariția maselor și raritatea aglomerărilor de figuri, de relația linie (contur) — plan de fundal.

100. (IX, 231—234), *Menolog*, august 22—23—24—25. Sporadic, ca în ultima secvență (25), sinaxarul cozian prilejuiește construcții de fundal, arhitecturi izolate sau schematice vederi ale unor cetăți.

- ACCIAIUOLI, ESSAU DEGLI, despot al Ianinei, n. 362
- AKROPOLITÈS CONSTANTIN, mare logofăt, 63
- ALBANIA, 31
- ALDEA, jupan, 59, n. 307
- ALEXANDRU, v. NICOLAE-ALEXANDRU
- ALEXANDRU KORIATOVIĆ, cneaz lituanian, n. 227
- ALEXANDRU LĂPUȘNEANU, domn al Moldovei, 19
- ALEXANDRU MIHAILOVIĆ, cneaz al Tverului, mare cneaz rus, n. 55
- ALEXANDRU CEL MARE, 19
- ALUNIȘU-NUCU, complex rupestru, 9
- AMASIA, mitropolie, 18
- ANA, țarina Vidinului, fiica lui Nicolae Alexandru, 20, 24, n. 42
- ANA (ANCHA), țarina sirbilor, fiica lui Nicolae Alexandru, 20, 24
- ANA (?), soția lui Radu I, 38
- ANDRONIC AL II-LEA, împărat, n. 544
- ANDRONIC AL III-LEA, împărat, n. 55
- ANTHIM, mitropolit al Ungrovlahiei, 17, 26, 32, 33, 34, 35, 58, 59, n. 283
- ANTONIE AL IV-LEA, patriarh al Constantinopolului, n. 77
- ARGEȘ, riu, 58
- ATHANASIE, mitropolit al Severinului, 59
- ATHANASIE I, patriarh al Constantinopolului, 43, n. 795
- ATHANASIE CEL MARE, sfânt, 41
- ATHOS, Sf. Munte, 13, 18, 19, 28, 29, n. 75, n. 79, n. 272; Cutlumuș, 13, 18, 19, 24, 27, 59, n. 55, n. 133, n. 307; *Cutlumuș cod. 129*, 34; Dochiariou, 40; Hilandar, 22, 30, 31, 51, n. 478, n. 555; Marea Lavră, 31, n. 243; Protaton, 44, n. 533; Simon Petra, n. 80; Sf. Pavel, 40; Vatopedi, 13
- ASSEN, familie, 22; — IRINA, 22; MIHAIL, 22
- AVIGNON, 11, 12, 20, 26, 28
- BALCANI, 12, 28, n. 609
- BALCHA, dinastii albanezi, — I, n. 174; — AL II-LEA, n. 174; — GHEORGHE, n. 174; — STRACIMIR, n. 174
- BALSAMON THEODOR, canonist, n. 74, n. 642
- BANAT, 27
- BARIĆ, sat, 34
- BARTOLOMEU DIN ALVERNA OFM, vicar al Bosniei, 19, 20, 27, 33, n. 51, n. 95
- BASARAB I, mare voievod al Țării Românești, 10, 11, 12, 15, 16, 19, 20, 22, 24, 25, 28, n. 42, n. 237, n. 454
- BASEA, arhimandrit, 35, n. 421
- BERENDE, biserica, 43
- BERNARD OP, episcop al Milcoviei, 23
- BISA, jupanită, 59
- BOGDAN, voievod moldovean, 19
- BOGDĂNEȘTI, sat, 59
- BOLESLAV IURII, cneaz al Haliciului, 20, n. 102
- BOLINTIN, mănăstire, 35
- BOLOGNA, *Biblioteca Universității ms. 3636*, 34
- BOSNIA, provincie franciscană, 29, 33, n. 51
- BOTCO, boier, 58
- BRANKO MLADENOVIC, dinast sirb, 34
- BRĂDĂȚENI, sat, 59
- BRĂDET, schit, n. 429
- BRĂILA, drum, 23, 26
- BRÎNCOVEANU CONSTANTIN, domn al Țării Românești, n. 345
- BRYENNIOS IOSIF, polemist, 64
- BUCUREȘTI, *MAR ms. 6672/430*, 34; *BAR ms. sl. 205*, 34; *BAR ms. sl. 298*, 33, 34; *BAR ms. sl. 305*, 34; *BAR ms. rom. 464*, n. 333
- BUCUREȘTI, sat, 59
- BUDA, 26
- BUDAPESTA, *Biblioteca Szekenyi ms. 366*, 19
- BUDIMLJA, bis. Sf. Gheorghe, 61
- BUDU, jupan, 28
- BUJORANI, sat, 59
- BULGARIA, 15, 16, 19, 20, 24; banatul —, 19, 24, 26
- CALCIU, copist, n. 672
- CALLIST, patriarh al Constantinopolului, 12, 13, 15, 17, 20, 22, 25, n. 66, n. 70, n. 74, n. 92, n. 421
- CANTACUZINO CONSTANTIN, stolnic, 57
- CANTACUZINO IOAN, v. IOAN AL VI-LEA
- CAROL ROBERT, rege al Ungariei, 10
- CARPAȚI, 11
- CASTORIA, Koubelidiki, 63, n. 266; Sf. Taxiarhi, 22
- CĂLIMĂNEȘTI, sat, 29, 56, 57, 58, 59, n. 708; schitul Ostrov, 57, n. 428
- CĂTĂLUI, riu, 59
- CEREASOV, sat, 59, 60
- CETĂȚENI, biserici, 9, n. 39; așezămint rupestru, 9, n. 19; fortificație, 9
- CHALKEOPOULOS MANUEL, binefăcător la Cutlumuș, n. 133
- CHIRIL, mitropolit al Vicinei, 17
- CHOMATIANOS DIMITRIE, canonist, 21
- CÎMPULUNG, 18, 25, n. 235, n. 316; bis. domnească, 19, 24, 25, n. 237; măn. dominicană, n. 162
- CÎRȚA, măn. Sf. Maria, n. 162
- CLARA DE UNGARIA, soția lui Nicolae-Alexandru, 11, 20, 24, n. 46, n. 47, n. 262
- CLEMENT AL VI-LEA, papă, 11
- COMNEN ISAAK, sevastocrator, 22, n. 441
- CONSTANTIN, pictor la Ravanica, 66
- CONSTANTIN, dinast al Serresului, 32
- CONSTANTIN CEL MARE, 24
- CONSTANTINOPOL, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 24, 27, 28, 30, 31, 32, 35, 62, 65, n. 136, n. 362; Chora, 22, 43, 45, 50, 51, 52, n. 441, n. 459, n. 504, n. 523, n. 582, n. 587, n. 602, n. 649; Fetihe Djami, 22; Kosmosotiria, 22; patriarhia, 12, 13, 14, 17, 20, 26, 27, 32; Sf. Eufemia, 22; Sf. Sofia, 21
- CORBII DE PIATRĂ, biserică rupestră, 9, n. 19
- COSMAS INDICOPLEUSTES, 61
- COȘUȘTEA-CRIVELNIC, mănăstire, n. 429

* Nu au fost incluse numele autorilor citați precum și cele ale persoanelor constituite în subiect pentru iconografie.

- COTMEANA, mănăstire, 28, 29, 35, 37, 56, 57, 58, 60, n. 307, n. 702, n. 704
- COZIA, mănăstire, 29, 33, 24, 35, 37, 56, 57, 58, 59, 60, n. 307, n. 394, n. 666, n. 669, n. 672, n. 704, n. 717; biserica Sf. Treime, 6, 7, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 73, 74, n. 3, n. 8, n. 341, n. 388, n. 428, n. 753, n. 773, n. 774, n. 781; Cozia Veche (schitul Sf. Ioan de la Piatră), 57, n. 669
- CRICOV, riu, 58
- CRUȘIA, sat, 58
- ČUČER, biserica Sf. Nichita, 43, n. 463, n. 478
- CURTEA DE ARGEȘ, 14, 18; biserica Argeș I, 9, 36, n. 110, n. 112; bis. Sf. Nicolae Domnesc, 5, 6, 7, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 36, 38, 40, 41, 42, 44, 46, 49, 50, 51, 52, 73, 74, n. 3, n. 110, n. 341, n. 448, n. 471, n. 513, n. 533, n. 557, n. 582, n. 587, n. 611; episcopia catolică, 18, 29; mănăstirea Argeșului, n. 333, n. 448; mitropolia, 18; reședința domnească, 10, 17, 18; Sin Nicoră, 10, n. 110
- DAN I, domn al Țării Românești, 29, 36, 37, 56, 57, 58, n. 306, n. 307
- DANIIL, mitropolit al Vidinului, 26
- DANIIL CRITOPOULOS, v. ANTHIM
- DANILO, arhiepiscop al sirbilor, n. 606
- DAVID, rege profet, 16
- DEALU, mănăstire, 35
- DEČANI, biserica mănăstirii, 22, 39, 41, 45, 51, 52, 61
- DIMITRIE, sfânt, 44
- DIMITRIE, principe al tătarilor, 23
- DÎMBOVIȚA, cetate, 26
- DIONISIE AREOPAGITUL, 43, n. 382
- DOBKA DE, familie, n. 47
- DOBROGEA, 31, n. 355, n. 365
- DOBROTICI, despot pe litoralul vest-pontic, 31
- DOLNA KAMENICA, biserica, n. 110
- DOROTHEI, kathegumen, duhovnic al lui Vladislav I, 17, 35
- DRAGAȘ, despot al Serresului, 32
- DRAGOMIR, jupan, 29
- DUDE, boier, 29
- DUMITRACHE MEDELNICERUL, 57
- DUMITRU, episcop al Oradei, 11
- DUMITRU, episcop al Transilvaniei, 11
- DUNĂREA, 7, 16, 18, 23, 26, 28, 33, 34, 38, 59, 73, 74
- EFTIMIE, patriarh al Târnovei, 33, n. 379, n. 382
- EFTIMIE, egumen la Argeș, n. 333
- ELENA, țarina sirbilor, n. 607
- ELISABETA, regina Ungariei, 11, 23
- ELISABETA, soția lui Ladislav de Opeln, 23, n. 219
- EPHRAIM, patriarh al sirbilor, 33
- EPHRAIM, 31, n. 362
- EUGENIKOS MANUEL, pictor, 66
- FĂGĂRAȘ, ducat, 27
- FILOTHEI KOKKINOS, patriarh al Constantinopolului, 12, 26, 33, 41, n. 70, n. 333
- FILOS, logofăt și copist, 59
- FLORENȚA, *Biblioteca Laurentiana* cod. VI. 26, n. 513
- FOTIE, mitropolit al Moscovei, 34
- GAVRIIL, protos la Sf. Munte, n. 333
- GAVRIIL, egumen la Cozia și Cotmeana, 34, 56, 58, n. 669
- GENOVA, 23
- GENUNE, vamă, 30
- GERMANIA, n. 386
- GHEENT, *Biblioteca Universității ms. 406*, n. 229
- GHEORGHE, v. BOLESLAV IURII
- GHEORGHE, egumen la Argeș, n. 333
- GHERMAN I, patriarh al Constantinopolului, 41
- GIURGIU, sat, 59
- GLAVACIOC, mănăstire, 35
- GOVORA, mănăstire, n. 429
- GRAČANICA, biserica Bunevestiri a mănăstirii, 16, 39, 52, 61, n. 458, n. 533, n. 590, n. 619, n. 760
- GRADISLAV, boier, 33
- GRADISLAV (?), egumen la Cozia, n. 394
- GRIGORE AL XI-LEA, papă, 28
- GRIGORE DE NAZIANZ, sfânt, 41
- GRIGORE PALAMAS, arhiepiscop al Salonicului, 33, 34, n. 795
- GRIGORE SINAITUL, sfânt, 34, n. 55
- HALICZ, 20
- HARITON, egumen la Cutlumuș, protos la Sf. Munte, mitropolit al Ungrovlahiei, 10, 13, 17, 18, 19, 24, 27, 28, 32, 34, n. 55, n. 130, n. 133, n. 272
- HERMAS, 16
- HIMFY BENEDICT, ban al Bulgariei, 26
- HINĂTEȘTI, sat și curte, 58, 59
- HÎRTIEȘTI, bis. Sf. Nicolae, n. 429
- IACHINT, mitropolit al Vicinei, apoi al Ungrovlahiei, 12, 17, 18, 24, 25, 26, 27, 35, n. 130
- IALOMIȚA, riu, 23
- IANINA, n. 362
- IAROSLAV SVIATOPOLKOVIČ, mare cneaz rus, n. 515
- IERUSALIM, n. 471, n. 647
- IEZER-VÎLCEA, schit, n. 429
- ILARION, egumen la Argeș, n. 333
- ILARION, egumen la Tismana, n. 333
- INOCENȚIU AL VI-LEA, papă, 11, 20, 23, 24
- IOAN, arhimandrit, egumen la Tismana, n. 333
- IOAN, mare primicer, 31
- IOAN AL V-LEA, împărat, 11, 12, 15, 20, 26
- IOAN AL VI-LEA, împărat, 31, 32, n. 765
- IOAN AL XXII-LEA, papă, 11, n. 386
- IOAN DE KŪKŪLLÖ, cronicar, 11
- IOAN DAMASCHIN, sfânt, 43
- IOAN HRISOSTOM, sfânt, 39
- IOAN MAVROPUS, episcop al Euchaitelor, 21, n. 188
- IOANICHIE, egumen la Tismana, n. 333
- IOASAF, v. IOAN AL VI-LEA
- ION, copist, n. 672
- IOSIF, egumen la Argeș, n. 333
- ISAIA, egumen la Hilandar, 28, 29, 30, 33, 34, n. 382
- IUSTINIAN AL II-LEA, împărat, n. 481
- IVAN ALEXANDRU, țar al Târnovei, 19, n. 42, n. 55
- IVAN STRACIMIR, țar al Vidinului, 20, 24, 26, 36, 37, n. 42, n. 105
- IVANCO, dinast pe litoralul vest-pontic, 31, 32
- JIBLEA, sat, 59; boierii din —, 58
- KABASILAS NICOLAE, teolog, 41, 72, n. 90
- KABASILAS NIL, arhiepiscop al Salonicului, n. 74
- KALENIC, biserica mănăstirii, n. 587
- KALIERGHIS, pictor, n. 618
- KALINICHIA, mama lui Mircea cel Bătrîn, 31
- KARYE DJAMI, v. CONSTANTINOPOL, Chora
- KIEV, Sf. Sofia, n. 463
- KONT NICOLAE, palatin al Ungariei, 25
- KOSSOVO, 29
- KRAINA, n. 285
- KRUŠEVAC, biserica mănăstirii, 60
- KURŠUMLJA, biserica, n. 32
- LACKFI ANDREI, voievod al Transilvaniei, 23, n. 219
- LADISLAU DE OPPELN, palatin al Ungariei, 23, 25
- LAZĂR HREBELJANOVIČ, cneaz al sirbilor, 28, 29, 31, 32, 34, 65, 66, n. 285
- LENINGRAD, Ermitaj, n. 350, n. 415
- LESNOVO, bis. Sf. Arhangheli a mănăstirii, 13, 39, 40, n. 441, n. 751
- LJEVIŠKA, v. PRIZREN
- LJUBOTEN, bis. Sf. Nicolae, n. 478
- LUCIANI, sat, 59
- LUDOVIC I, rege al Ungariei, 11, 12, 15, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, n. 192
- LUPU COCI, v. VASILE LUPU

- MACARIE, mitropolit al Vicinei, 17
MAMINO, baltă, 59
MANOLE, personaj legendar, n. 112
MARDARIE, egumen la Tismana, n. 333
MAREA NEAGRĂ, 31
MARGARETA DE SIRET, doamnă a Moldovei, n. 227
MARKOV MANASTIR, v. SKOPLJE
MARSIGLI FERDINANDO, 57
MATEI, egumen la Tismana, n. 333
MATEI BASARAB, domn al Țării Românești, 19
MATEJIĆ, biserica mănăstirii, 16, 43, 51, 61, n. 513
MAXIM MĂRTURISITORUL, sfânt, 40
MELITENA, mitropolie, 18
METOCHITES THEODOR, mare logofăt, 15, 22, 50, 51, 52, n. 795
MESSEMBRIA, 16
MESSENIA, 41
MIHAIL I, domn al Țării Românești, 31, 37, n. 307
MIHAIL-MELCHISEDEC, protopop al Ungrovlahiei, apoi kathegumen la Cutlumuș, 27
MIHNEA AL III-LEA — MIHAIL, domn al Țării Românești, 19
MILANO, *Biblioteca Ambrosiana cod. D 67 sup.*, 43
MILCOVIA, episcopie, 23
MILEȘEVO, biserica mănăstirii, 22
MIRCEA CEL BĂTRÎN, domn al Țării Românești, 26, 28, 29, 31, 32, 35, 37, 56, 57, 58, 59, 60, 66, 73, n. 36, n. 262, n. 306, n. 307, n. 353, n. 365, n. 368, n. 423, n. 666, n. 669, n. 672, n. 680
MISTRA, 30, 31, 43, n. 387; despotat, 31; Affendiko, 22, 51; Evanghelistria, n. 478; mitropolia, 33; Peribleptos, 42, 43, 44, 51, n. 513, n. 533; Sf. Sofia, n. 533
MITROFAN, egumen la Tismana, n. 333
MOLDOVA, 23, n. 10, n. 136
MORAČA, biserica Adormirii a mănăstirii, n. 760
MOSCOVA, 33, n. 409; Galeria Tretiakov, 63; *Muzeul Istorie cod. gr. 429*, 62; *Muzeul Istorie ms. 2752 (Psaltirea Tomić)*, 62
MUNTENIA, v. ȚARA ROMÂNEASCĂ
NAN UDOBĂ, boier, 57, 58, n. 262
NAUPARA, biserica mănăstirii, 60
NEAGOE BASARAB, domn al Țării Românești, n. 36
NEAGU (NEAGOE), boier, 19
NEAMȚ, *Biblioteca mănăstirii ms. 147*, 34
NICHIFOR, mitropolit al Kievului, n. 515
NICODIM, egumen la Vodița și Tismana, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 37, 58, n. 285, n. 295, n. 333, n. 379, n. 382, n. 399, n. 428
NICOLAE, arhiepiscop al Ohridei, 22
NICOLAE DE GARA, palatin al Ungariei, 28
NICOLAE-ALEXANDRU, mare voievod al Țării Românești, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 36, 37, 38, 55, 73, n. 42, n. 53, n. 55, n. 192, n. 237, n. 421, n. 454
NICOLAE ANTONIO OP, episcop al Argeșului, 18
NICOPOLI, biserica, 9
NOVGOROD, Spas Preobrajenie, 66
NUCET-DÎMBOVIȚA, mănăstire, n. 665
NUCET PE OLT, v. COZIA
OHRIDA, Peribleptos, 22; Sf. Sofia, 22
OLIVER, despot al Serresului, n. 441
OLT, riu, 31, 57, 59
ORADEA, 11
ORLEȘTI, sat, 58, 59, n. 704
ORȘOVA, 25
OSTOJA RAJAKOVIĆ, dinast srb, 22
OSTROV, v. CĂLIMĂNEȘTI
OXFORD, *Bodleian Library cod. gr. th. f. 1*, n. 787
PAISIE, egumen la Argeș, n. 333
PALAMAS, v. GRIGORE PALAMAS
PALEOLOG, familie, 22
PARIS, *Bibliothèque Nationale cod. gr. 580*, n. 736; *Bibliothèque Nationale cod. gr. 1242*, n. 765
PARORIA, așezare monastică, n. 55
PAVEL, patriarh latin al Constantinopolului, n. 136
PAVEL, egumen la Sf. Apostoli din Salonic, 23
PEĆ, patriarhia, n. 590; Sf. Dimitrie, n. 504
PERITHÉORION, mitropolie, 13
PETREA STOLNICUL, v. ALEXANDRU LĂPUȘNEANU
PETRU THOMAS, patriarh latin al Constantinopolului, n. 136
PIAST, familie, 20, 23
PITEȘTI, moară, 58; Muzeul județean, n. 21
POLONIA, 32, n. 386
POMORAVLJE, v. VALEA MORAVEI
POROINIȚA, baltă, 59
PRIZREN, Bogorodica, Ljeviska, n. 478, n. 504
PSEUDOKODINOS, 30, 31
QUALENDJILAR, biserică rupestră, n. 463
RADU I, domn al Țării Românești, 18, 26, 28, 29, 36, 37, 38, 56, 57, 58, n. 306, n. 307, n. 666
RADU AL II-LEA, domn al Țării Românești, n. 669
RADU NEGRU, n. 448
RADU ZUGRAVU, 16, n. 643, n. 646
RAVANICA, biserica mănăstirii, 28, 29, 30, 32, 33, 60, 66, n. 773
RAYMOND DE CAPUA OP, maestru general dominican, 29
RĂDĂUȚI, biserica Sf. Nicolae, 19
RETEVOIEȘTI, biserica din Seliște, 15
RÎMNIC, 58, 59
ROMA, 32; *Biblioteca Apostolica Vaticana cod. gr. 1613*, 61; *cod. Barberini gr. 336*, n. 506
ROMIL, sfânt, 33, 34
RUSIA (RUTENIA) vicariat dominican, 29, n. 291
SALONIC, v. THESSALONIC
SAMARI, biserica, 41
SAPAREVA BANJA, biserica, 9
SAVA AL IV-LEA, patriarh al sirbilor, 28
SĂPATUL, baltă, 59
SEACA, sat, 59
SERBIA, 15, 16, 19, 20, 21, 25, 26, 28, 30, 31, 43, 61, 73
SERRES, despotat, 12, 32, SEVERIN, banat, 25, 27, n. 53, n. 246; episcopie, 29, n. 316
SIBIU, 29
SIGISMUND DE LUXEMBURG, rege al Ungariei, n. 365
SIMEON, mitropolit al Alaniei, n. 74
SIMEON AL THESSALONICULUI, sfânt, 42, 58
SIRET, riu, 23
SIRIA, 45
SIRMIIUM, 11
SKADARSKO IEZERO, biserica, n. 503
SKOPLJE, bis. Sf. Dimitrie a mănăstirii lui Marko, 45, 62
SLATINA, 59
SNAGOV, mănăstire, 35
SOFRONIE, egumen la Cozia, n. 669
SOLOMON, rege profet, 16
SOPOČANI, biserica mănăstirii, 18, n. 463
SPIRIDON, egumen la Tismana, n. 333
STANCIU AL LUI BOTCO, boier, 58
STANCIUL TURCUL, boier, 58
STANIMAKA, biserica Assăneștilor, n. 32
STARO NAGORIČNO, bis. Sf. Gheorghe a mănăstirii, 16, 42, 43, 44, 61, n. 463, n. 478, n. 513, n. 590
STRUGALEA, mănăstire, 35
STUDENICA, biserica mănăstirii, 22, 51, n. 463, n. 478, n. 533
ȘTEF, boier, 58
ȘTEFAN CEL MARE, domn al Moldovei, 19

- ȘTEFAN DUȘAN, țar al sîrbilor, 20, 22, n. 42, n. 55, n. 173
- ȘTEFAN NEMANJA, suveran al sîrbilor, 22
- ȘTEFAN UROȘ, țar al sîrbilor, 12, 24, n. 80
- TĂRNOVO, 10, 19; Carevec, 10, 16; patriarhia, 16; Sf. Patruzei de mucenici, 61, n. 791; Trapezica, capelele IV, V, VI, VII, X, XI, 9; Trapezitca, capela XVIII, n. 266
- THEODOR, episcop al Andidei, 41
- THEODORA, prima soție a țarului Ivan Alexandru, n. 42
- THEODOSIE, mitropolit al Ungrovlahiei, 57
- THEOFAN, egumen la Vatopedi, mitropolit al Peritheorionului, 13, n. 55
- THEOFAN, egumen la Tismana, n. 333
- THEOFAN GRECUL, pictor, 66
- THEOFAN MELODUL, 62
- THESSALONIC, 16, 44, 63, n. 450, n. 533; Sf. Apostoli, 23, 38, 52; Sf. Dimitrie, 44, n. 533; Sf. Nicolae Orphanos, 51, 52
- THOMA AL II-LEA PRELJUB, despot al Ianinei, n. 362
- TISMANA, mănăstire, 28, 29, 33, 35, 36, 58, n. 306, n. 307, n. 333, n. 379, n. 421
- TÎRGOVIȘTE, paraclisul curții, n. 429
- TOCCO CARLO, duce, despot al Ianinei, n. 362
- TRANSILVANIA, 11, 23, 27, n. 110
- TRAPEZUNT, n. 272
- TRESKAVAC, bis. Adormirii, 61
- TURNU SEVERIN, biserica din cetate, 9; biserica din curtea liceului, 9; Muzeul Județean, n. 30
- TSALENDJIIA, biserica, 39, 66
- ȚARA OLTULUI, n. 146
- ȚARA ROMÂNEASCĂ, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 52, 57, 60, 73, 74, n. 9, n. 55, n. 92, n. 386, n. 551, n. 781
- UGLIEȘA, despot al Serresului, 12, 22, n. 80
- UNGARIA, 11, 12, 15, 20, 25, 29, n. 51
- UNGROVLAHIA, mitropolie, 10, 12, 15, 17, 24, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 58, 59, n. 133
- URBAN AL V-LEA, papă, 20
- URBAN AL VI-LEA, papă, 18, 29
- VALACHIA MAIORIS, vicariat dominican, 25, 28, 29
- VALACHIA MINORIS, vicariat dominican, 29
- VALAHIA, v. ȚARA ROMÂNEASCĂ
- VALEA MORAVEI, 28, 29, 30, 31, 60, 66
- VASILIE AL II-LEA, împărat, n. 87
- VASILIE I DIMITRIEVIČ, mare cneaz rus, n. 77
- VASILE LUPU, domn al Moldovei, 19
- VELBUŽD, 20
- VELIKO TĂRNOVO, v. TĂRNOVO
- VELUČE, biserica mănăstirii, 60, n. 342
- VENETIA, *Biblioteca Marciana cod. gr. Z 17*, n. 87
- VERIA, biserica lui Hristos, 43, 52
- VICINA, 12, 17, 23, 24, 26, 36, 37, 38, n. 285
- VIDIN, 20, 24, 26, 37, 38
- VIȘINA, mănăstire, 35
- VLAHIA DIN THESSALIA, 31
- VLADIMIR, mare cneaz rus, 21
- VLADISLAV I, domn al Țării Românești, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 35, 37, 38, n. 46, n. 47, n. 146, n. 192, n. 243, n. 246, n. 272, n. 403, n. 441, n. 445
- VLADISLAV JAGELLO, rege al Poloniei, 32
- VLADISLAV NEMANJA, țar al sîrbilor, 22
- VLADUL, boier, 29
- VODIȚA, mănăstire, 27, 28, 29, 58, n. 403, n. 428
- VOISLAV, fiul lui Nicolae-Alexandru, 22, 24, 37
- ZARA, 23
- ZIČA, n. 529

La peinture murale en Valachie au XIV^e siècle

Une brève introduction établit les coordonnées de l'étude, les buts proposés et la méthode utilisée par son auteur. L'histoire de l'art, en tant que partie de l'histoire générale, est l'instance où s'élaborent les documents non verbaux susceptibles d'être attribués, à un moment donné, à une aire spatio-temporelle. L'auteur se propose d'identifier, dans la Valachie du XIV^e siècle, le niveau fonctionnel autonome et descriptible où la coexistence énonciative des documents verbaux et non verbaux s'avère possible. Les seuls documents de peinture valaque datant du XIV^e siècle et conservés jusqu'à nos jours sont l'Église princière Saint-Nicolas de Curtea de Argeș (= CdA) et le narthex de l'église du monastère de Cozia (= C).

Peinture et société en Valachie au XIV^e siècle

Dans la Valachie des XIII^e et XIV^e siècles les monuments les plus marquants sont ceux dont les bailleurs de fonds furent des féodaux. On peut en distinguer trois catégories: d'influence occidentale (les chapelles de Cetățeni et celle de Retevoiești), byzantine (la première chapelle de la Cour princière d'Argeș) et bulgare (les églises de Turnu Severin et l'église Sîn-Nicoară de Curtea de Argeș).

À ses débuts attestés, la Principauté de Valachie s'avère parfaitement intégrée au rite latin autant qu'au système féodal angevin. Mais en 1359, le passage de la Valachie sous l'autorité de la Patriarchie de Constantinople entraîne un changement profond dans l'évolution des structures politiques et culturelles au nord du Danube.

Le second grand voévode de Valachie fut connu par ses contemporains occidentaux sous le nom d'Alexandre. Cependant, la tradition locale et les deux premiers testaments de l'higoumène Hariton du monastère athonite de Cutlumuș se rapportent à lui en utilisant un nom double: Nicolas-Alexandre, ou seulement le nom de Nicolas. Or, la seule possibilité de changer de nom pour un laïc était de se soumettre au rite du baptême ou d'un second baptême, pratique fréquente au XIV^e siècle, chez les Latins autant que chez les Grecs. En se fondant sur l'analogie présentée par le double nom du prince de Halicz, Boleslaw Youri, on peut affirmer que Nicolas-Alexandre fut un souverain catholique — et, en effet, tous les documents antérieurs à 1359 prouvent que ce prince, aussi bien que son père Basarab I^{er}, appartenaient au rite romain — mais qu'il passa cependant à l'orthodoxie, se soumettant à un nouveau baptême.

La *Déisis* du narthex de CdA relate justement cette option confessionnelle de Nicolas-Alexandre. En principe, la *Déisis* est moins l'image d'une intercession qu'une méditation sur le rôle de la Mère de Dieu et de saint Jean Baptiste dans l'économie du Salut. Mais à CdA saint Jean Baptiste est remplacé par saint Nicolas, le fondateur se présentant devant les membres de la hiérarchie céleste susceptibles de porter témoignage en faveur de l'authenticité de sa profession de foi. Les deux accompagnateurs du Christ sont placés derrière Son trône, sur un troisième plan de l'image, et répètent le geste d'adoration du donateur, lequel, dans son humilité, n'assume pas son identité, toute inscription dédicatoire manquant. La *Déisis* de CdA est donc atypique — une représentation simple et directe du culte de dulia. L'image n'est pas associée à un tombeau et n'a donc pas de ce point de vue une signification funéraire, comme elle n'en a pas non plus du point de vue iconographique. Bien au contraire, la contemporanéité à l'époque du modèle du portrait, le voévode-donateur Nicolas-Alexandre, semble évidente.

L'option confessionnelle du voévode valaque est la conséquence des événements de 1359, de la politique du patriarche Calliste d'affermissement du front de l'orthodoxie balkanique. La CdA elle-même,

par sa structure et par le programme de sa décoration murale, est un reflet de l'art byzantin implanté maintenant sans intermédiaires au nord du Danube.

Le *Tabernacle du Témoignage*, entouré de représentants des douze tribus d'Israël, représenté dans l'hémicycle de l'abside principale, décrit une solidarité des nations chrétiennes autour de l'Empire, évoquant cependant une apothéose chrétienne plutôt qu'un triomphe aulique. Les « Empereurs de la terre », qu'annonce Esaïe dans ses prophéties, n'apportent pas leurs offrandes devant le trône universel de Constantinople, mais sur l'autel de la Grande Église. Le souverain, placé à l'intérieur de l'arc du ciel, est facteur d'harmonie, de même qu'il veille sur l'ordre, lui-même se situant non pas en rapport avec les porteurs d'offrandes, mais avec l'autel. La scène fixe donc une aspiration du patriarcat œcuménique, reflète la politique d'émancipation du patriarche Calliste, mais n'en constitue pas moins une vision lucide: le caractère universel de l'Empire ne réside plus dans la *cosmocratie* du basileus, elle réside dans l'universalité de l'Église.

Vladislav I^{er}, fils de Nicolas-Alexandre et troisième grand voévode de Valachie, est prince orthodoxe dès son avènement. Le tableau votif du naos de CdA le consigne, de même qu'il reflète aussi la nouvelle conception de l'autorité souveraine. La scène immortalise une « apparition » du couple princier placé, avec un naturel parfait, à l'échelle des personnages sacrés.

CdA est la preuve matérielle du tournant politique et confessionnel des voévodes valaques, sortis de l'universalité romaine et de sous la suzeraineté angevine et entrés dans une nouvelle forme de légitimité, byzantine.

Au cours de ce processus menant à une nouvelle orientation de l'édifice étatique roumain, un homme d'église, l'hiéromoine Nicodim, joua un rôle décisif après 1370. Les monastères qu'il fonde, à Vodița et à Tismana, que les chroniques serbes mettent en rapport avec la personnalité d'Esaïe de Hilandar, représentent le début de la vie monastique cénobitique au nord du Danube.

L'édifice monastique le plus important du XIV^e siècle, fondé par un voévode de Valachie en personne, est le monastère de Cozia. Sa grande église offre un jeu complexe de correspondances: le style rappelle celui du monastère de Ravanica que le prestige du knèze Lazare imposa sans doute comme modèle, mais l'iconographie respecte les règles de celle en honneur à Constantinople. Le tableau votif fixe une formule unique en Valachie, dont l'origine est à rechercher dans la Serbie des XIII^e et XIV^e siècles. Ce tableau occasionne une analyse des sources contemporaines visant à prouver combien peu fondée est l'hypothèse selon laquelle le règne du voévode Mircea l'Ancien signifierait un « moment despotal », hypothèse amorcée par l'existence de l'aigle bicéphale sur son emblème.

La peinture du narthex de l'église de Cozia, avec ses *Synodes* œcuméniques et son *Menologe*, offre un étalage des éléments fondamentaux de l'orthodoxie. Cette démonstration est cependant dépourvue de tout caractère polémique; plus même, dans les *Synodes*, les évêques de Rome sont placés à la droite de l'empereur, dans une position privilégiée, et ils sont les seuls, parmi les patriarches, à porter la mitre.

La *Vision de saint Pierre d'Alexandrie* ne suppose pas ici, comme d'aucuns l'ont suggéré, un appel à la vigilance contre l'infiltration du bogomilisme, mais bien, comme le *Sacrifice d'Abraham* et *Saint Elie nourri par le corbeau dans le désert* aussi, une exaltation du thème de l'Eucharistie.

L'édification du monastère de Cozia précède et annonce une authentique explosion d'édifices monastiques, épanouissement qui traduit le rôle de dirigeant de la communauté que le monachisme assume à la fin du XIV^e siècle.

Dossier archéologique

A. L'Église princière de Curtea de Argeș

L'église princière de Curtea de Argeș a été édifiée après 1360, comme l'attestent les récentes fouilles archéologiques. Le double nom du voévode Nicolas-Alexandre et la pierre funéraire de Voislav, « fils du voévode Alexandre », emplacée dans l'église, permettent de conclure que CdA a été fondée par Nicolas-Alexandre avant qu'il n'ait adopté son second nom, sans doute dans l'intervalle 1361–1363. Comme la *Désis* du narthex fait supposer qu'il était non seulement en vie mais aussi déjà rebaptisé, il s'ensuit que c'est très probablement en 1364 qu'a eu lieu aussi bien la conversion du voévode que l'exécution des fresques, achevée en 1365 par Vladislav I^{er}, au moment où celui-ci rejette l'autorité de la monarchie angevine.

Le programme iconographique ne suit pas l'ordre des références bibliques, illustrant en revanche les péripécies de l'Évangile. D'où l'anarchie apparente de l'ensemble dont la *taxis* nous est révélée au fur

et à mesure que se déroule l'office. Cette succession s'ouvre par la *Communion des Apôtres*, se manifeste dans toute sa plénitude dans le *Mégalynaire* de la conque du sanctuaire, et s'achève sur la paroi ouest avec le dernier mois de l'année ecclésiastique, le mois d'août, que les Byzantins consacrent entièrement à la Vierge Marie. Le naos illustre particulièrement le *Triode* avec pour centre le thème principal de l'abside de la prothèse: une figure du type de la *prophora* du Jeudi Saint, tandis que le *Penticostaire* se trouve représenté dans l'hémicycle de l'abside principale avec les *Évangiles de la Résurrection* et au dessus, la *Pentecôte*. L'*Octoéchos* est lui aussi présent avec le cycle de l'enfance de Jésus et la *Koimésis*. Le programme du narthex est subordonné à la profession de foi annoncée par la *Déisis*. La communion de sainte Marie l'Égyptienne complète sur l'axe est-ouest la signification eucharistique de l'ensemble.

Trois artistes distincts ont exécuté les fresques de CdA. Le premier a peint les scènes les plus importantes, avec des personnages pondérés, presque statiques, intégrés dans des compositions symétriques et dépourvues de rythme. Le second est l'auteur de personnages monumentaux et gracieux, les images sont animées, parfois même tendues, toujours élégamment rythmées. Le troisième peintre use d'une formule ecclésiastique, à aspect provincial prononcé. L'ensemble n'en demeure pas moins unitaire, le coloris digne et lumineux en effaçant pour une bonne partie les différences spécifiques.

C'est dans les mosaïques du monastère de Chora qu'il faut rechercher le principal système de référence iconographique pour les fresques de CdA. Des analogies avec d'autres églises ou monastères contemporains (Saint-Nicolas Orphanos de Thessalonique, Hilandar, Peribleptos-Mistra, Studenica) ne sont jamais spécifiques au point de permettre l'établissement d'une relation génétique. CdA demeure un cas isolé, difficile à encadrer dans l'évolution de la peinture paléologue. Ses fresques témoignent d'un certain académisme à travers lequel survit le style de la fondation de Metochites. Les analogies les moins marquées sont, de toute évidence, avec le monde serbo-macédonien. La grande densité des citations de Chora, la pureté byzantine de l'architecture de l'église, ajoutées au raffinement théologique de certaines compositions (*Le Tabernacle du témoignage*, la *Prophora*, la *Parabole de l'homme riche dont les terres avaient beaucoup rapporté*) et à l'«actualité» constantinopolitaine de certains thèmes iconographiques, sont autant de raisons suffisantes pour supposer que les peintres de CdA sont d'origine métropolitaine.

B. Le narthex de la grande église du monastère de Cozia

Les documents permettent d'établir la chronologie certaine des étapes d'édification et de décoration de l'église du monastère de Cozia. Le 18 mai 1388, au cours d'une cérémonie solennelle, Mircea l'Ancien, grand voévode de Valachie, en pose la pierre de fondement et prévoit également le montant des dépenses quotidiennes nécessaires pour subvenir aux besoins des moines. Selon toutes les apparences, les murs en étaient déjà élevés jusqu'à la toiture à la fin de 1389. En 1390 et 1391 on exécuta les fresques intérieures et on travailla aux derniers détails, si bien que le 6 janvier 1392 l'église put être consacrée et le monastère entra en possession de son domaine foncier.

Les fresques de Cozia composent un ensemble significatif dont la cohérence est assurée par l'idée du sacrement eucharistique et qui fonctionne, surtout dans le cas de l'*Hymne Acathiste*, par l'intermédiaire de formules iconographiques constantinopolitaines. Le *Menologe*, associé aussi bien à l'*Hymne Acathiste*, — lue le samedi de la cinquième semaine du Grand Carême — qu'aux *Synodes œcuméniques* — commémorés le septième dimanche après Pâques — réalisent une liaison entre le *Triode* et le *Penticostaire*, symétrique par rapport à l'esprit présent dans chaque *dies natalis* du *Synaxaire*, celui de la Résurrection. Ainsi considéré, le contexte iconographique *Menologe* — *Synodes* — *Acathiste* figure en condensé le cycle pascal, enrichi par les significations liturgiques de la *Vision de saint Pierre d'Alexandrie*.

L'église de Cozia présente des analogies stylistiques avec celle de Ravanica. Mais la parenté des deux ensembles ne saurait être constatée qu'au niveau micro-structural, celui de la réalisation des personnages. La conception compositionnelle distingue les fresques de Cozia du contexte stylistique serbo-macédonien. En principe, cette église appartient à l'horizon de l'«académisme» byzantin, au même titre que les fresques de Théophane le Grec de Spas Preobrajenie de Novgorod, de celles de Tsalendjiha de Kyr Manuel Eugenikos et de celles de Ravanica, étant la quatrième pièce du dossier de la peinture constantinopolitaine du dernier quart du XIV^e siècle.

En français par MICAELA SLĂVESCU

Table des illustrations

CURTEA DE ARGEȘ, l'église st. Nicolas

1. (I, 45),* détail: *La parabole des dix vierges*, les vierges folles
2. (I, 32), détail: *Pierre et Jean au tombeau*, l'apôtre Jean
3. (I, 4): *Le prophète Zacharie*
4. (I, 46), partie gauche: *Le Tabernacle du Temoi-gnage*, chefs de tribus d'Israel
5. (I, 46), partie droite: *Le Tabernacle du Temoi-gnage*, chefs de tribus d'Israel
6. (I, 46), partie centrale: *Le Tabernacle du Temoi-gnage*, Moïse et Aaron encesant le tabernacle
7. (I, 43): *La parabole du bon samaritain*
8. (I, 45): *La parabole des dix vierges*
9. (I, 47), partie gauche: *La Communion des Apôtres*, six apôtres
10. (I, 47), partie droite: *La Communion des Apôtres*, six apôtres
11. (I, 47), partie centrale: *La Communion des Apôtres*, Christ Grand Prêtre
12. (I, 34): *Christ à Emmaüs*
13. (I, 13), détail: *Le Mégalynaire de la Vierge*, La Très Sainte Vierge
14. (I, 13): *Le Mégalynaire de la Vierge*
15. (I, 33): *Le voyage à Emmaüs*
16. (I, 44): *Christ et la femme adultère*
17. (I, 39), détail: *Jean XXI, 20—24*, les apôtres Pierre et Jean
18. (I, 50): *St. Athanase le Grand*
19. (I, 53): *St. Grégoire le Théologien*
20. (I, 54): *St. Basile le Grand*
21. (I, 49): *St. Cyrille d'Alexandrie*
22. (I, 58): *St. Jean Baptiste*
23. (I, 80): *La parabole du publicain et du phari-sien*
24. (I, 82): *La parabole du fils prodigue*
25. (I, 58), mur Est de la prothèse: *Prosphora*

* Les chiffres romains renvoient aux schémas iconographiques et les chiffres arabes entre pa-rantheses aux déploiements des programmes.

26. (I, 86—87): *L'archange Michel et Le Lavement des pieds*
27. (I, 87), détail: *Le lavement des pieds*, apôtre
28. (I, 94): *Saint ermite*
29. (II, 100), détail: *La Transfiguration*, l'apôtre Jean
30. (I, 88): *La prière du Christ à Gethsémané*
31. (II, 101), partie droite de la frise: *Le voyage à Jérusalem pour les Pâques*
32. (II, 101), partie gauche de la frise: *Le songe de Joseph et Le retour d'Egypte*
- 33—35. (II, 102), détails: *La Dormition de la Très Sainte Vierge*
36. (II, 102): *La Dormition de la Très Sainte Vierge*
37. (III, 120—128): naos, mur Sud
38. (III, 121): *Le recensement devant Quirinus*
39. (III, 122): *Les mages devant Hérode*
40. (III, 123): *Hérode tenant conseil avec les prêtres et les sages du peuple juif*
41. (III, 120): *Le voyage à Bethléem*
42. (III, 125): *L'arrestation de Jésus*
43. (III, 126): *Le baiser de Judas*
44. (IV, 129—135): naos, mur Nord
- 45—46. (IV, 129), détails: *La Multiplication des pains*
47. (IV, 130): *La guérison de la hemoroïsse*
48. (IV, 131): *Jésus chassant les marchands du tem-ple*
49. (IV, 133): *La Mise au tombeau*
50. (IV, 134): *Les juifs exigent de garde pour le tombeau et Les Saintes Femmes au tombeau*
51. (IV, 135): *Luc XII, 15—21*
52. (II, 104): *Les Noces de Cana*
53. (I, 96): *Saint guerrier*
54. (I, 90—91): *Saints guerriers*
54. (I, 90—91): *Saints guerriers*
55. (II, 111): *Saint guerrier*
56. (II, 109): *Saint guerrier*
57. (I, 95): *Christ Emmanuel*
58. (V, 1), détail: *Désis*, le voïvode Nicolas-Alexandre
59. (V, 1): *Désis*

- 60—61. (VI, 3), détails: *Les Fiançailles de la Vierge*
 62. (VI, 2): *La Présentation de la Vierge*
 63—64. (V, 5—6): *Synodes Oecuméniques*
 65. (V, 7): *La vie de St. Nicolas*, la naissance de St. Nicolas
 66. (V, 8): *La vie de St. Nicolas*, St. Nicolas à l'école
 67. (VI, 12—13): *La vie de St. Nicolas*, l'apparition du saint à Avlavirus et le saint sauve de la mort trois jeunes hommes
 68. (VI, 14): *La vie de St. Nicolas*, L'empereur Constantin envoie des présents à St. Nicolas
 69. (VI, 9): *La vie de St. Nicolas*, l'ordination de St. Nicolas
 70. (VI, 10): *La vie de St. Nicolas*, les trois stratèges en prison
 71. (VI, 16), détail: *La vie de St. Nicolas*, le saint sauve de la prostitution trois jeunes filles
 72. (V, 17—18): *La vie de St. Nicolas*, le miracle du jeune homme de Catana et St. Nicolas extirpant la dendrolatrie
 73. (VI, 19): *La vie de St. Nicolas*, la navire sauvée de la tempête par le saint
 74. (V, 20): *Le Jugement dernier*, prophètes
 75. (V, 22): *Le Jugement dernier*, fragment

COZIA, le narthex du catholikon

76. (VII, 247): *La vision de St. Pierre d'Alexandrie*
 77. (VI, 241): *Le II^e Synode Oecuménique de Constantinople*
 78. (VI, 242): détail: *Le III^e Synode Oecuménique d'Ephèse*
 79. (VII, 244): *Le V^e Synode Oecuménique de Constantinople*
 80. (VII, 243): *Le IV^e Synode Oecuménique de Chalcedoine*
 81. (IX, 251—252, 263—264): *L'Hymne Acatliste*, ikos et kontakion 2, ikos et kontakion 8
 82. (IX, 254, 265—266): *L'Hymne Acatliste*, ikontakion 3, ikos et kontakion 9
 83. (IX, 255—257, 267—270): *L'Hymne Acatliste*, ikos et kontakion 4, ikos 5, ikos et kontakion 10, ikos et kontakion 11
 84. (IX, 258—260, 271—272): *L'Hymne Acatliste*, kontakion 5, ikos et kontakion 6, ikos et kontakion 12
 85. (IX, 276), détail: *L'archange Gabriel*

86. (VII, 286—289): *Les Saints Paisios, Benedicte, Pimen et Simeon du Mont Merveilleux*
 87. (IX, 278): *Le sacrifice d'Abraham*
 88. (VI, 282—284): *Les Saints Theodose le Grand, Athanase l'Athonite et Theodore de Stoudion*
 89. (VII, 290—293): *Les Saints Macaire le Grand, Marc l'Ermite, Pierre l'Athonite et Onuphrios le Grand*
 90. (VII, 290—291): *Les Saints Macaire le Grand et Marc l'Ermite*
 91. (VIII, 300—301): *St. Etienne le Nouveau et saint ermite*
 92. (VII, 117—119, 131—133): *Ménologe mois de Février*, 3 (Symeon senex theodochus), 4 (Isidorus Pelusiota), 5 (Agatha virgo Catanae), 17 (Theodorus tyro), 18 (Leo papa Romae), 19 (Archippus apostolus, Amphianus?)
 93. (VII, 120—121, 134—135): *Ménologe mois de Février*, 6 (Bucolus episcopus Smyrnensis), 7 (Parthenius episcopus Lampsaci et Lucas eremita in Hellade), 20 (Leo episcopus Cataniae), 21 (Timotheus in Symbolis et Eustathius episcopus Antiochenus)
 94. (VII, 136—137): *Ménologe mois de Février*, 22 (Martyres in Eugenia), 23 (Polycarpus episcopus Smyrnensis)
 95. (VII, 129—130): *Ménologe mois de Février*, 15 (Onesimus apostolus), 16 (Pamphilus et socii)
 96. (VII, 190—192): *Ménologe mois de Juin*, 25 (Febronia), 26 (David martyr Thessalinoce), 27 (Sampson xenodochus)
 97. (VII, 185—186): *Ménologe mois de Juin*, 19 (Judas Thaddaeus apostolus), 20 (Methodius episcopus Patarae), 21 (Iulianus martyr in Cilicia)
 98. (VII, 178—181, 191—194): *Ménologe mois de Juin*, 13 (Zenon), 14 (Elisaeus propheta et Methodius confessor), 15 (Amos propheta et Dulus martyr in Cilicia), 16 (Tychon episcopus Amathunis), 26 (David martyr Thessalonicae), 27 (Sampson xenodochus), 28 (Cyrus et Joannes martyres in Aegypto), 29 (Petrus et Paulus apostoli)
 99. (VII, 176—179): *Ménologe mois de Juin*, 12 (Onuphrios anachoret in Aegypto), 13 (Aquilina virgo), 13 (Zenon), 14 (Elisaeus propheta et Methodius confessor)
 100. (IX, 231—234): *Ménologe mois d'Août*, 22 (Agathoniceus martyr Bithyniae), 23 (Lupus martyr), 24 (Euthychius), 25 (Bartholomaeus apostolus translatio)

Cuprins

INTRODUCERE	5
PICTURĂ ȘI SOCIETATE ÎN ȚARA ROMÂNEASCĂ ÎN VEACUL AL XIV-LEA	9
DOSAR ARHEOLOGIC	36
A. Biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș ...	36
— Datare	36
— Arhitectura	38
— Iconografia	38
1. <i>Programul</i>	38
2. <i>Detalii iconografice</i> (Veșminte. Echipamentul mi- litar. Figuri. Elementele vieții cotidiene. Obiecte- le. Arhitecturi și peisaje)	45
— Forma	47
1. <i>Structurile narative</i>	47
2. <i>Compoziția</i>	48
3. <i>Zugravii</i>	49
— Stilul	50
— Desfășurarea	52
B. Pronaosul bisericii Sf. Treime a mănăstirii Cozia	56
— Datare	56
— Arhitectura	60
— Iconografia	60
1. <i>Programul</i>	60
2. <i>Detalii iconografice</i> (Veșminte. Figuri. Obiecte. Arhitecturi)	63
— Forma	64
— Stilul	65
— Desfășurarea	66
ÎNCHEIERE	72
NOTE	75
ABREVIERI	94
LISTA COMENTATĂ A ILUSTRAȚIILOR	97
INDICE	102
LA PEINTURE MURALE EN VALACHIE AU XIV ^e SIÈCLE	106
TABLE DES ILLUSTRATIONS	109

Redactor: PETREA LUPAN
Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI

Bun de tipar: 27 I 1986; Apărut 1986;
coli de tipar 14; planșe 40.

Întreprinderea Poligrafică Sibiu
Șoseaua Alba Iulia, nr. 40, Sibiu
Republica Socialistă România.



Comori de artă din România

Nicolae Iorga

Deosebirea dintre istoria politică și istoria culturală dispăre... cînd sentimentul unității subiectului și conștiința datoriei de a trata unitar lucruri care au o singură energie generatoare stăpînește pe istoric.

Alexandru Elian

Bizanțul a înrîurit mult mai puțin spațiul carpato-dunărean cînd granițele Imperiului erau în nemijlocita lui apropiere, decît mai tîrziu, cînd Bizanțul decăzuse sau chiar dispăruse ca stat, dar elementele unei culturi bizantine încă vii erau solicitate de tînăra cultură a statelor române, care se ridica pe o bază social-economică mai înaintată.

Editura Meridiane

