

## APĂRAREA DREPTEI CREDINȚE REFLECTATĂ ÎN PICTURA MURALĂ DIN NORDUL MOLDOVEI. CÂTEVA CONSIDERAȚII

Vasile M. Demciuc

**RÉSUMÉ:** Réalisées le long du XV-e et du XVI-e siècles les peintures murales qui ornent les parois des monuments religieux du nord de la Moldavie ont attiré l'attention des chercheurs. La peinture murale du nord de la Moldavie reflète une vie et représente un mode spécifique de dialoguer avec l'histoire dans une complexité et une originalité à part.

Realizate în decursul secolului al XV-lea și al XVI-lea, picturile murale care împodobesc pereții monumentelor bisericești din Nordul Moldovei au atras nu odată atenția cercetătorilor, înaltele lor calități artistice justificând aprecierile elogiative cu care au fost înconjurate.

Rând pe rând, istorici români începând cu N. Iorga, V. Grecu, Oreste Luția și continuând cu I.D. Ștefănescu, Virgil Vătășianu, Vasile Drăguț, Răzvan Theodorescu, Cristian Moisescu, precum și istorici străini începând cu Ch. Diehl, Henry Focillon, Andre Grabar și continuând cu Louis Brehier, W. Podlacha, Paul Henry au poposit în fața monumentelor noastre descifrând realități artistice de neuitat în *acele împărătești mantii colorate care în secolul al XVI-lea au fost așezate pe umerii de piatră ai ctitoriilor domnești* (V. Drăguț), cărora le-au consacrat studii deosebite, înțelegând că aceste capodopere universale exprimă direct sau indirect o atitudine în fața istoriei, atitudine exprimată unic în lume prin aceste fresce, înregistrând multiform ethosul și aspirațiile estetice ale poporului, uneori și dimensiunea socială.

Pictura murală din Nordul Moldovei este reflexul unei vieți, este modul nostru specific de a dialoga cu istoria într-o complexitate și originalitate aparte. Complexitate - pentru că la începuturile artei aulice est carpatice s-au întâlnit aici influențele marilor stiluri ale vremii – bizantin, gotic și, mai târziu, renescentist – grefate pe o tradiție autohtonă, dar deopotrivă, trebuie avute în vedere durata și amploarea fenomenului în discuție, întins pe aproape 250 de ani și cuprinzând arhitectura de lemn sau zid, sculptura în lemn și piatră, pictura murală, deopotrivă cea interioară și cea exterioară, pictura icoanelor, broderia, orfevreria ș.a.

\*

În a doua jumătate a secolului al XV-lea drama prăbușirii Imperiului bizantin era trăită cu amară tristețe în întregul Orient ortodox. După triumfala intrare a lui Mehmet Fatih *Cuceritorul* în Constantinopol, în acea zi de marți 29 mai 1453<sup>1</sup>, toată suflarea creștină se convingea cu jale că slăvita cetate a împăratului Constantin cel Mare își schimbase nu doar stăpânul, ci și rostul său în lume, devenind Istambulul Porții Otomane.

Rând pe rând, alte teritorii ale Greciei bizantine aveau să cadă în mâinile noilor stăpânitori. În anul 1456, antica Atenă își deschidea porțile în fața armatelor Semilunii,

iar Parthenonul Acropolei, care de un mileniu era o biserică creștină închinată Maicii Domnului, a devenit o geamie turcească<sup>2</sup>.

Câțiva ani mai târziu, mai precis în 1460, Peloponezul cu despotatul Moreei, cu o vestită strălucire culturală odinioară, își pierde libertatea, iar în 1461 ultimul mădular al Bizanțului grec, Imperiul de Trapezunt intra și el sub puterea otomană. Înghițirea statelor balcanice, țaratul bulgar, regatul sârb, regatul bosniac, așadar toate aceste evenimente, nu puteau trece fără să lase urmări în conștiința contemporanilor, dar cu precădere în mintea și sufletul credincioșilor din orientul creștin care se vedeau tot mai primejduiți în propria lor ființă fizică și spirituală.

Era vie în amintirea creștinilor altă *primejdie*: aceea a pierderii dreptei credințe prin Unirea cu Roma. Conciliul de la Ferrara – Florența din 1438-1439 din inițiativa împăratului Ioan al VIII-lea în înțelegere cu papa Eugen al IV-lea, demonstrase contrariul decât își propuse. În pofida celor câteva adeziuni, Marcu Eugenikos mitropolitul Efesului, cunoscut în lumea ortodoxă ca un mare cărturar și subtil teolog, se opusese actului de unire. Faptele i-au dat dreptate, patriarhii absenți la Conciliu nu au recunoscut hotărârile de la Florența și i-au alungat pe acei ce semnaseră actele de așa zisă împăcare<sup>3</sup>.

Care a fost ecoul acestui Conciliu în Moldova? În *Letopisețul I de la Putna* se arată că la Florența ortodocșii *au fost înșelați de latini și mulți dintre dânșii au venit cu bărbile tunse*<sup>4</sup>, în vreme ce Grigore Ureche scria despre Conciliul de la Florența *unde pre urmă bun nimica nu s-au alesu, că a adus strâmbătate și asupreală Bisericii Răsăritului, că toate le lăsase pre voia lor, iară ei nimica din câte au vrut ai noștri nu au primit*<sup>5</sup>.

Grigore Ureche nu uită să-l pomenească pe mitropolitul Marcu Eugenikos, a cărui amintire ca luptător pentru Ortodoxie fiind prezentă și în scrierea lui Dimitrie Cantemir *Descriptio Moldavie*<sup>6</sup>, cel care îl denunță pe mitropolitul Damian al Moldovei că și-a pus *iscălitura pe hotărârile mincinoase și înșelătoare ale acestui sinod*<sup>7</sup>. Se știe că mitropolitul Damian nu mai fost primit în țară, preferându-se ca Biserica să rămână fără arhipăstor decât să primească un unionist care mai era și grec de neam<sup>8</sup>, după cum moldovenii nu l-au primit nici pe mitropolitul Ioachim, unionist notoriu numit în scaunul mitropolitan de la Suceava chiar de către împăratul Ioan al VIII-lea<sup>9</sup>. În acest context înțelegem împrerurarea că mitropolitul Teoctist I a fost binecuvântat de către patriarhul Nicodim de la Pec, întâistătătorul unei Biserici care nici nu-și trimisese delegații la Conciliul de la Ferrara Florența<sup>10</sup> și care atare, nu putea fi suspectat de tendințe uniatiste.

Analizând aceste evenimente, este lesne de înțeles de ce căderea Constantinopolului sub puterea Semilunii a fost apreciată de către creștinii Răsăritului ca o sancțiune pentru abaterea de la Ortodoxie, mulți fiind convinși că sfârșitul lumii este aproape<sup>11</sup>, cu atât mai mult, cu cât în mintea credincioșilor stăruia amintirea sacrificării pe rug a lui Jan Hus și Ieronim de Praga de către aceeași apuseni care încercau acum să-și impună voința Bisericilor Răsăritene.

Surparea dreptei credințe se înfățișa ca o primejdie mai grea chiar decât stăpânirea turcească și tocmai de aceea nu pot să mai surprindă cuvintele ultimului mare dregător al Bizanțului Lucas Notaras *mai bine turbanul sultanului decât pălăria de cardinal*<sup>12</sup>.

În acest context înțelegem programul iconografic al turlei de la Voroneț, program ce se constituie într-un autentic act de credință Iisus Pantocrator este *Judecătorul* din Tetramorf și al stelei cu opt colțuri prin care este anunțată ziua a opta, ziua fără de sfârșit. Din tribunalul ceresc fac parte alături de îngeri, profeți, Apostoli, cei patru Sfinți Părinți ai Bisericii răsăritene, simbol al Ortodoxiei însăși într-o epocă în care dreapta credință era amenințată.

La Voroneț figura lui Iisus nu mai apare doar în ipostază de Pantocrator care încununează ierarhia cerească. El este deopotrivă *Judecătorul* celei de a doua *Parusii*, gata să separe pentru eternitate – sugerată prin steaua cu opt colțuri - binele de rău. Principial, schema este acea tradițională, prescrisă de erminii. Dar, trebuie observat că alături de cei doisprezece Apostoli au fost reprezentați Sf. Nicolae, Sf. Grigore de Nazianz, Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur<sup>13</sup>, prin această modificare iconografică este evident că turla de la Voroneț s-a transformat într-o apologie a Ortodoxiei, iar Pantocratorul *Judecății de Apoi* a dobândit un sens teologic cu adresă precisă, pentru că sancțiunii Sale îi vor fi supuși, în primul rând, cei ce se abat de la dreapta credință.

Importanța pe care o capătă într-un asemenea context steaua cu opt colțuri este evidentă și tocmai de aceea înclinăm să credem că însuși sistemul constructiv cu arce diagonale folosit pentru turla de către meșterii din Moldova lui Ștefan cel Mare a fost conceput pentru a răspunde unor rosturi de ordin simbolic<sup>14</sup>.

Este momentul să stăruim asupra faptului că gândirea sintetică și respectul pentru esențial sunt calități evidente și la alte ansambluri de pictură murală din epoca lui Ștefan cel Mare, în primul rând la monumentele înrudite cu Voronețul, respectiv la bisericile din Pătrăuți, Bădeuți<sup>15</sup> și Sf. Ilie Suceava<sup>16</sup>.

Spre deosebire de picturile țărilor sud dunărene la care cercetătorii au făcut deseori trimiterea pentru analize comparative, frescele din Moldova lui Ștefan cel Mare vădesc o reală preocupare pentru rostirea ideilor fundamentale ale Bisericii<sup>17</sup>, fără divagații sau nuanțe interpretabile. Este simptomatică pentru Ortodoxia românească medievală, care nu a cunoscut erezii, preferința pentru temele iconografice esențiale, în compoziții clare, pe cât posibil temeinic omologate de tradiție.

Preluarea unor teme speciale din iconografia țărilor învecinate s-a făcut întotdeauna cu prudență și în circumstanțe istorice bine motivate<sup>18</sup>. Sub aspect comparativ, este irelevantă sublinierea asemănărilor existente între scenele cu același subiect aflate în cutare sau cutare monument din Grecia, Serbia sau Bulgaria. Nici nu se putea să nu existe unele asemănări de redactare, știută fiind circulația caietelor de modele, cu imagini prescrise de erminii. Definitiv pentru recunoașterea pecetei de originalitate este programul iconografic în dubla sa ipostază: ideatică și ca realizare formală.

Pentru Moldova epocii lui Ștefan cel Mare frescele de la Voroneț, Sf. Ilie, Pătrăuți și Bădeuți, se limitează la prezentarea câtorva scene, în schimb, în fiecare scenă se include mai multe idei, *monumentalitatea îmbinată cu prelucrarea temei face ca atenția să nu se disperseze, ochiul are suficient răgaz să se oprească asupra fiecărei scene în parte și să perceapă și ansamblul compoziției*<sup>19</sup>.

În programele iconografice din epoca lui Ștefan cel Mare se poate vorbi despre o gândire coerentă și elevată, capabilă de opțiuni precise și de interpretări savante, mai ales confruntând programele iconografice din Moldova cu cele ale bisericilor sârbești, ale căror picturi din secolul al XIV-lea sunt utilizate de regulă ca termen de referință pentru ansamblurile murale din țara noastră.

Svetozar Radojicic, într-o binecunoscută monografie consacrată picturilor medievale din Serbia a propus o periodizare semnificativă simultan pentru structura iconografică și pentru expresia formală, distingând trei mari grupuri stilistice în perspectivă cronologică: *stilul monumental*(1170-1399); *stilul narativ* (1300-1370); *stilul decorativ* (1370-1450)<sup>20</sup>.

În opoziție cu atracțiile către narativism și decorativism, în opoziție cu abandonul melancolic, pictura epocii lui Ștefan cel Mare, în primul rând se impune prin calitățile

sale de monumentalitate, prin vigoarea expresiei și, nu în ultimul rând, prin bogăția concentrată a programelor iconografice. Într-o epocă în care Orientul ortodox se afla sub semnul Semilunii otomane, recursul la modelele de autoritate reprezenta o adevărată mărturie de credință. Faptul este cu atât mai semnificativ cu cât, picturile de la Voroneț mai ales sunt *opera unui mare artist..., ce se află în deplină stăpânire a meșteșugului său și capabil să interpreteze în mod inteligent prototipurile pe care le avea la îndemână*<sup>21</sup>.

Nu surprinde faptul că în contextul relativ unitar al programelor iconografice, au apărut câteva inovații, care nu pot fi interpretate decât ca intenționale, pentru a arăta rolul Ortodoxiei într-o lume în care Semiluna amenința mereu.

Așa este, de exemplu, binecunoscuta *Cavalcadă a sfinților militari* de pe peretele vestic al bisericii Sf. Cruce din Pătrăuți. Ocupându-se de această compoziție, Andre Grabar a fost primul în a-i sublinia importanța și originalitatea<sup>22</sup>. Deși această temă nu este prescrisă în nici o erminie, trebuie să consemnăm existența unei miniaturi care reprezintă victoria împăratului Constantin cel Mare asupra lui Maxențiu tratată ca un subiect istoric (*Perg. Grec. 510. Fol. 440*), iar în biserica Sf. Împărați Constantin și Elena din Ohrida există un întreg ciclu dedicat Sf. Constantin, picturi realizate la sfârșitul secolului al XIV-lea. În varianta Ohridiană, împăratul Constantin, reprezentat călare, pleacă la luptă ținând crucea în mână fiind urmat de un cortegiu de călăreți<sup>23</sup>. În capela San Francesco din Arezzo, exact în vremea ce preceda și urma imediat căderii Constantinopolului, Piero della Francesca întâlnim aceeași temă, însă ceea ce trebuie să remarcăm este faptul că din punct de vedere stilistic reprezentarea *Cavalcadei* de la Pătrăuți ține de viziunea medievală a Răsăritului bizantin, în vreme ce reprezentarea de la Arezzo ține stilistic de orizontul umanist al Renașterii<sup>24</sup>.

Ideea reprezentării bătăliei de la podul Milvius era principial cunoscută de iconografi și pare firească reprezentarea unei confruntări de pe urma căreia creștinismul a fost recunoscut ca religie licită în imperiul roman. În Moldova lui Ștefan cel Mare s-a mers mult mai departe însă: *Cavalcada* de la Pătrăuți nu este o simplă ilustrare a unui eveniment istoric chiar dacă, în perspectivă istorică, acesta se încarcă cu semnificații simbolice. Iconografi moldoveni au fructificat relatarea lui Eusebiu de Cezareea din *De vita Constantini*, dar au îmbogățit compoziția din punct de vedere teologic, transformând viziunea împăratului într-o emblemă perpetuă a victoriei prin Cruce. Potrivit povestirii lui Eusebiu, în drum către Roma, în ajunul bătăliei cu Maxențiu, împăratul Constantin a văzut deasupra soarelui care apunea o cruce luminoasă însoțită de cuvintele *In hoc signo vinces – prin acest semn vei învinge*. După victoria dobândită la podul Milvius<sup>25</sup>, împăratul a înțeles pe deplin că triumful creștinismului nu mai poate întârzia, astfel că, un an mai târziu, în anul 313 a emis cunoscutul *Edict din Milan*<sup>26</sup>.

În varianta moldovenească viziunea împăratului Constantin a fost esențialmente schimbată. În fruntea luptătorilor, ca o prefigurare a victoriei, se afla Arhanghelul Mihail, el însuși călare pe un cal alb și înveșmântat în armură de războinic. Armata împăratului purtând dalmatică și coroană, nu este alcătuită din ostași de rând, ci din sfinți militari – Sf. Gheorghe, Sf. Dimitrie, cei doi Teodori, Procopie și Mercurie – reuniți într-un cortegiu sărbătoresc care se îndreaptă spre locul bătăliei. Biruința nu mai poate fi pusă la îndoială, căci Crucea care strălucește pe cer îi protejuește pe toți.

Această temă iconografică de la Pătrăuți este o materializare a spiritului militant caracteristic Moldovei lui Ștefan cel Mare. Remarcând faptul de excepție că biserica a fost dedicată Sf. Cruci, hram puțin întâlnit în lumea ortodoxă, Andre Grabar a descifrat aici caracterul intențional al actului ctitoricesc, explicabil prin întreaga politică a gloriosului domnitor devenit un adevărat apostol al luptei împotriva turcilor, fiind primul

dinast din Europa de răsărit care și-a propus să transforme războiul de apărare contra credincioșilor într-o adevărată cruciadă cu participarea tuturor capetelor încoronate de pe continent<sup>27</sup> *Într-o țară creștină care suferea atroce de pe urma ofensivei islamice și care se bucura totuși, de o prețioasă libertate, subiectul musulman în mod firesc trebuia să preocupe pictura religioasă*<sup>28</sup>.

La Pătrăuți, Ștefan cel Mare a beneficiat de sprijinul unor iconografi de notabilă subtilitate care au știut să găsească o rezolvare pe cât de corectă sub aspect teologic, pe atât de expresivă și convingătoare în planul realității imediate. Să nu uităm că primejdia invaziei otomane fusese trăită succesiv de țările balcanice, dar nicăieri nu a fost elaborată o imagine atât de bogată în semnificații, prin intermediul căreia lupta Moldovei pentru libertate era așezată sub semnul sacralității. *Așa cum odinioară, împăratul Constantin a pornit împotriva păgânilor și i-a zdrobit, tot așa și Ștefan al Moldovei, un nou Constantin va învinge pe dușmanul necredincios, în numele Crucii*<sup>29</sup>.

Idea apărării dreptei credințe, amenințată de unirea cu Roma și de mișcările reformiste, va străbate, ca un fir roșu, programele iconografice din secolul al XVI-lea, introducând o inconfundabilă notă de militantism în picturile exterioare ale epocii lui Petru Rareș. În pronaosul bisericii Dobrovăț, întâlnim zugrăvite trei scene aparent fără legătură între ele: *Minunea Sf. Petru de la Athos, Scara Sf. Ioan Sinaitul, Minunea Sf. Sava de la Ierusalim*. Cele trei compoziții pictate reprezintă, așa după cum observa Andre Grabar o invenție iconografică moldovenească, prin intermediul lor fiind evocate cele trei centre spirituale ale Orientului ortodox, cărora stăpânirea otomană nu le maculase semnificația, lipsind Constantinopolul. De ce oare?

Călătorul rus Ivan Peresvetov, în a sa lucrare *Jalba cea mare* insistă asupra ideii că luarea Țarigradului de către Turci a fost posibilă datorită decăderii morale și corupției din imperiul grecesc, *datorită vrăjilor și ereziilor care au slăbit oștirea și au mâniat pe Dumnezeu*<sup>30</sup>.

Tema dreptei credințe este pretutindeni prezentă în programele iconografice din epoca lui Petru Rareș, programul iconografic înlesnind un dialog activ cu teologii epocii. Petru Rareș era acel domnitor care a spus că *domn fără oștire nu poate fi*, iar oștirii îi cerea coeziune de credință și vrednicie<sup>31</sup> și este de la înțeles că primul său act ctitoricesc, respectiv picturile de la Dobrovăț, venea să afirme nevoia dreptei credințe ca temei pentru unitatea țării în lupta cu mulții săi vrăjmași. Astfel înțelegem și prezența în programul iconografic al pronaosului de la Dobrovăț a temei *Înălțarea Sf. Cruci*, temă iconografică foarte rară, dar cu atât mai importantă pentru complexa și subtila demonstrație teologică implicată în picturile Dobrovățului<sup>32</sup>.

În același context al apărării dreptei credințe este, socotim noi, și prezentarea în programele iconografice din Nordul Moldovei a *Vieții Sf. Ioan cel Nou*, sfânt ce suferise moarte de martir în jurul anului 1330, undeva în Cetatea Albă, și ale cărui sfinte moaște au fost aduse la Suceava în 1402. Ce semnificație dobândise cultul Sf. Ioan cel Nou și cu ce ochi priveau moldovenii în secolul al XVI-lea moaștele din racla de argint de la Suceava, unde pe parcursul a 12 imagini este narat pe scurt pătimirea și moartea sfântului<sup>33</sup>.

O altă ilustrare a vieții Sf. Ioan cel Nou – și care este cea mai veche din pictura murală – se află pe fațada de sud a bisericii Sf. Gheorghe de la Suceava, în cadrul unui ansamblu mural datat cu siguranță 1534<sup>34</sup>, iar cea mai bine păstrată este pictura ce prezintă viața Sf. Ioan cel Nou de pe peretele de sud de la Voroneț, fiind executată odată cu întregul ansamblu de picturi murale exterioare, prin purtarea de grijă a mitropolitului Grigore Roșca în anul 1547.

Scoase de sub varul care le-a acoperit vreme îndelungată<sup>35</sup> picturile murale ale paraclisului bistrițean ce poartă hramul Sf. Ioan cel Nou de la Suceava, permit o interpretare mult mai nuanțată, mai semnificativă a pătimirilor și morții Sf. Ioan cel Nou<sup>36</sup>.

Din analiza modului în care au fost redactate ilustrările vieții și martiriului Sf. Ioan cel Nou, reiese faptul că iconografiile au pus un accent aparte pe răutatea necredincioșilor, că nu au uitat trădarea genovezului, trădare în mod special subliniată la mănăstirea Bistrița. Asocierea întru răutate și necredință a tătarilor cu genovezul are un tâlc pentru moldovenii acelor vremuri, căci, așa cum spunea și Ivan Peresvetov, ei credeau că până și slăvita cetate a Constantinopolului a căzut pradă turcilor ca pedeapsă pentru erezie, erezia apuseană care răscoliseră spiritele în Ferrara Florența, provocând reacția mitropolitului Marcu de la Efes și a multor biserici răsăritene și care era considerată drept cauză a pedepsirii divine a bizantinilor.

Putem constata că, în anii de debut ai domniei lui Petru Rareș, Moldova dispunea de o tradiție a elaborării programelor iconografice, principala preocupare fiind apărarea Ortodoxiei. Era firesc, prin urmare, ca reacția la încercările Reformei de a pătrunde în Moldova – sfărâmând *ipso facto*, unitatea morală a țării, tocmai atunci când era mai amenințată de turci, căci ne putem imagina ce impresie făcuse prăbușirea Ungariei sub puterea Semilunii în catastrofala bătălie de la Mohacs, din 1526, să fie foarte promptă.

Reforma contesta cultul imaginilor, contesta cultul Maicii Domnului, ori pe fațadele bisericilor din Moldova, ilustrarea strofă cu strofă, a *Imnului Acatist* reamintește tuturor temeiurile și istorice ale acestui cult, un particular accent fiind pus pe *Asediul Constantinopolului*. Într-o epocă în care Moldova era confruntată cu pericolul otoman, compoziția *Asediului* capătă un dublu sens.

În primul rând, el rememora intervenția mântuitoare a Maicii Domnului care salvase Constantinopolul în vremea asediului persan din 626, fapt clar explicat de inscripția pictată de la Arbore în 6035<sup>37</sup> *împăratul Kosroi a venit cu perșii ...și cu sciții și cu libienii și cu idolatrii împotriva Constantinopolului cu armate, în zilele împăratului Erakli. Rugăciunile au atras asupra lor mânia Maicii Domnului, și Dumnezeu a trimis peste ei tunetul și ploaia și focul și i-a înecat în mare*<sup>38</sup>.

Evocând un eveniment crucial din istoria cetății bizantine de la Cornul de Aur, compozițiile *Asediului*, așa cum au fost concepute de iconografiile din Moldova, pun un particular accent pe împrejurarea că ajutorul Maicii Domnului a fost invocat prin rugăciuni la icoana *Îndurătoarei*, cea nefăcută de mână de om, icoană purtată în procesiune pe străzile Constantinopolului. Imaginea cea mai clară a *Asediului* este la Moldovița, unde zugravul nu a stăruit asupra efortului de apărare, ci pe lungul cortegiu de sacerdoți, nobili și oameni din popor care poartă, cu pietate, *Sfânta Năframă* cu chipul lui Hristos și icoana Maicii Domnului.

Limbile de foc care cad asupra armatelor turcești promet un dezastru al acestora, o mântuire ca aceea din 626 când oștile perșilor sasanizi au fost înfrânte cu ajutorul divin. Iconografiile din Moldova lui Petru Rareș, nu au comis o inadvertență istorică<sup>39</sup>, ci o foarte abilă alăturare de situații într-o perspectivă teologică și mobilizatoare. Se reamintea salvarea divină a Constantinopolului în vremea împăratului Heraclius, când bizantinii nu se abătuseră de la dreapta credință, iar pe de altă parte se atrăgea atenția că dureroasa cădere sub turci a fost pricinuită de gravul păcat al ereziei în care alunecaseră atât împăratul cât și patriarhul ecumenic după conciliul de la Ferrara Florența.

**NOTE:**

1. Din multitudinea de lucrări dedicate căderii Constantinopolului amintim doar câteva E. Pears, *The Destruction of the Greek Empire and the Story of the Capture of Constantinople by the Turks*, Londra, 1903; Georg Ostrogorski, *Storia dell'impero bizantino*, Torino, 1968; Steven Runciman, *Căderea Constantinopolului- 1453*, București, 1971.
2. G. Ostrogorski, *op. cit.* p. 509.
3. A vedea J. Gill, *The Council of Florence*, Cambridge, 1959
4. *Cronicile slavo române din secolele XV-XVI* publicate de Ion Bogdan, Ediție revăzută și completată de P.P.Panaiteescu, București, 1959, p. 12.
5. Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, ediție P. P. Panaiteescu, București, 1955, p. 72.
6. Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, 1973, p.351.
7. *Ibidem.*
8. Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. I, București 1980, p. 325.
9. Ioachim fost mitropolit de Agatopole nu a fost primit în Moldova, căci nu este nici un document intern care să îl menționeze. A vedea M. Păcurariu, *op. cit.* .p.320.
10. Mircea Păcurariu, *op. cit.* p. 328.
11. J. Gill, *The Council of Florence*, Cambridge, 1959, p. 378, C. Diehl, *De quelques croyances byzantine sur la fin de Constantinople*, în "Bizantinische Zeitschrift" 1921; A.A.Vasiliev, *Medieval ideas of the end of the World*, în "Byzantion" 1944, 2, p. 462-502.
12. Mihail Ducas, *Istoria turco bizantină 1341-1462*, Ediție critică de Vasile Grecu, București, 1958, p. 329.
13. Wladislaw Podlacha, *Pictura murală din Bucovina în Umanismul picturii murale postbizantine*, I, București 1985, p. 130-131; M.A. Musicescu, *Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voronețului*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 380 și urm.
14. Vasile Drăguț, *Arta creștină în România, secolul al XV*. București, 1985, p.24.
15. Biserica Sf. Procopie din Bădeuți - Milișăuți a fost distrusă în timpul primului război mondial. G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, în B.C.M.I. București, 1928. W. Podlacha, *Umanismul picturii murale*.....
16. Asocierea celor patru monumente sub aspectul programelor iconografice a fost făcută prima dată de W. Podlacha, *op. cit.* p. 289, fiind reluată de S. Ulea în *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 350 și urm.
17. S. Ulea afirma în *pictura epocii lui Ștefan cel Mare nu ar fi existat nici o singură compoziție cu caracter monastic...artiștii timpului fiind cu totul străini de idealurile evazioniste ale monahismului*. În S. Ulea, *op. cit.* p. 355. Ori știm foarte bine că Ștefan cel Mare a fost un devotat susținător al monahismului, nu numai prin numeroasele ctitorii mănăstirești, ci și prin generoasa sprijinire materială a acestora.
18. Vasile Drăguț, *Pictura murală din Țara Românească și din Moldova și raporturile sale cu Europa din sud est în cursul secolului al XVI-lea*, în "Buletinul Monumentelor Istorice" 1970, nr. 4. p. 17-20.
19. W. Podlacha, *op. cit.* . p. 289.
20. Svetozar Radojicic, *Staro srpko slikarstvo*, Belgrad, 1966.
21. P. Henry, *Monumentele din Moldova de Nord, de la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea*, București, 1984, p. 165.
22. A. Grabar, *Les Croisades de l'Europe orientale dans l'art*, în *melanges Ch. Diehl*, II, Paris, 1931, p. 19-23.
23. Tania Velmans, *La peinture murale byzantine a la fin du moyen age*, Paris, 1977, p.232. De observat inadvertența ce rezultă din faptul că împăratul a fost reprezentat cu crucea în mână.

24. Răzvan Theodorescu, *Arezzo și Pătrăuți în Istoria văzută de aproape*, București, 1980, p. 80-83.
25. Malvius sau Milvius; podul există și astăzi, desigur refăcut și este cunoscut sub denumirea de *Ponte Milvio*.
26. S. Ulea în *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București, 1968, p. 354, afirmă că împăratul Constantin cel Mare era pornit în luptă pentru apărarea creștinătății, știind că înainte de bătălia de la Podul Milvius atitudinea împăratului față de creștinism era încă incertă.
27. Amintim binecunoscuta *Scrisoare circulară* trimisă de Ștefan cel Mare căpeteniilor europene, în anul 1475 ianuarie 25, scrisoare din care rezultă că Ștefan cel Mare era conștient de adevărul că Țara Moldovei este cu adevărat o *Poartă a creștinătății*, care dacă va fi pierdută, toată creștinătatea va fi în mare primejdie. *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în cronică*, Mănăstirea Putna, 2004, p. 348 – 349.
28. A. Grabar, *op. cit.* p. 171.
29. *Ibidem*.
30. Ivan Peresvetov, *Jalba cea mare în Călători străini despre Țările Române*, vol. I, București, 1968, p. 457 – 459.
31. Peresvetov spune *țar fără oștire nu poate fi*, în *op., cit.* p. 459.
32. Tema iconografică *Înălțarea Sfintei Cruci* se întâlnește prima oară în biserica din satul Sântă Măria Orlea – jud. Hunedoara, fiind pictată în anul 1311. V. Drăguț *Picturile bisericii din Sântă Măria Orlea – cel mai vechi ansamblu mural din țara noastră*, în “Buletinul Monumentelor Istorice”, 1971, nr. 3, p. 61-74.
33. A vedea pe larg T. Voinescu, *Cea mai veche operă de argintărie medievală din Moldova*, în “Studii și cercetări de istoria artei” 1964, nr. 2, p. 265- 289.
34. Această reprezentare iconografică a fost afectată de un incendiu care s-a produs la o dată necunoscută, ulterior au fost acoperite cu var. Descoperirea și restaurarea lor s-a făcut în anii 1983-1984 prin râvna regretatei Tatiana Pogonat și Oliviu Boldura.
35. Tatiana Pogonat, *Restaurarea picturilor murale din paraclisul Mănăstirii Bistrița Neamț*, în “Monumente istorice și de artă” 1976, nr. 1, p. 86-89.
36. Scenele sunt distribuite astfel 1-4 pe peretele sudic, registrul superior, 5-8 pe peretele nordic, registrul superior, 9-12 pe peretele sudic, registrul inferior, 13-14 pe stâlpii arcadei vestice la nivelul registrului inferior, 15 pe peretele nordic, registrul inferior.
37. Corect este anul 6134- 626.
38. Inscripție descifrată și publicată de Vasile Grecu *Eine Belagerung Konstantinopels in der rumanischen Kirchenmalerei* în “Byzantion” I, 1924, p. 288.
39. A. Grabar, *Un graffite slave sur la façade d une eglise de Bucovine*, în “Revue des etudes slaves” Paris, 1947, p. 90, S. Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, în “Studii și cercetări de istoria artei” 1972, nr. 1, p. 39, nota 67.