

## Reprezentări iconografice: semnificația nimbului

Semnul sfințeniei în reprezentarea iconografică este nimbul. El dă statutul personajului reprezentat sau indică rolul pe care acesta îl joacă într-o desfășurare scenică. Cu toate acestea, semnificația nimbului este mai complexă decât pare la prima vedere și ține de evoluția acestui semn în iconografia creștină. Provenind încă din reprezentările lumii păgâne ale cezurii uman/divin, nimbul, aplicat în Roma imperială și cezarului, era un semn al nemuririi, principalul atribut al divinității, *aeternitas*<sup>1</sup>. Acest nimb – *aeternitas* – al împăratului roman, deși degradat ca semnificație, în concepție creștină, de la divin la un uman cu aspirație spre îndumnezeire sau la epifanii ale sacralului în persoane umane, se va păstra ca semn distinctiv iconografic și pentru împăratul bizantin, chiar până la sfârșitul politic al Imperiului. Conotația pe care o capătă însă acest nimb imperial este una instituțională<sup>2</sup>. El nu reprezintă, în cazul acesta, o sfințenie personală, ci un statut deosebit al funcției, care dăinuie și dincolo de persoana care o îmbracă temporar. Funcția se bucură de o *aeternitas*, dincolo de avatarurile reprezentanților ei trupești. În Occident, acest nimb a cunoscut o specializare în forma patruleteră și a fost conferit cu precădere episcopilor, al căror statut special venea nu de la meritele personale, ci ale harului cu care erau investiți<sup>3</sup>. Acest statut instituțional creștin s-a numit *dignitas*, prevalându-se de asemenea de nemurire, *dignitas non moritur*, sau mai bine spus de continuitate.

Între aceste valențe occidentale ale nimbului, cele într-un fel echivalente ale nimbului imperial bizantin și semnificația din ce în ce mai strict creștină a nimbului de sfințenie, se înscriu și semnificațiile posibile ale nimbului, în legătură cu persoane imperiale, în câteva exemple de reprezentări iconografice din spațiul ortodox metabizantin, ce ar putea arunca o lumină nouă asupra concepțiilor despre putere și statutul ei în raport cu transcendentul.

Reprezentări ale împăraților nimbați avem în diverse împrejurări: de la împăratul Constantin, al cărui statut special l-am discutat deja pe baza textelor hagiografice, ce au circulat la curțile ortodoxe ale evului mediu<sup>4</sup>, la împărații ce au adunat și prezidat sinoadele ecumenice sau cei implicați în diferite scene istorice pe care le putem identifica în cadrul unor teme iconografice, cum ar fi identitatea împăratului Heraclie în scena asediului Constantinopolului din Imnul Acatist al Maicii Domnului, până la regii (împărații) biblici, sau figuri imaginare, Varlaam și Ioasaf, ce i-a urmat pentru câțiva ani tatălui său în împărăție, sau alte figuri generice de împărați în scene simbolice.

Din primul ansamblu de pictură murală, în ordinea vechimii, al Țării Românești, la Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș, întâlnim două situații diferite

ale reprezentării Sfântului Constantin: prima, în cadrul unei scene de sinod ecumenic, probabil<sup>5</sup>, și, ceea ce este mai interesant, următoarele două în cadrul Ciclului hagiografic al Sf. Nicolae al Mirelor Lichiei, dintre care una reprezintă apariția în vis a Sf. Nicolae dojenindu-l pe Constantin pentru nedreptatea pe care este pe cale s-o comită, condamnând pe nedrept trei voievozi de ai săi; iar cealaltă îl reprezintă pe împărat trimițând daruri Sf. Nicolae, după ce a îndreptat greșeala<sup>6</sup>. Pentru a înțelege mai bine scenele, să ne apropiem de textul pe care îl aveau în minte zugravii și privitorii bisericii de la curtea domnească.

Cei trei voievozi sunt prada unor clevetitori pizmași care, cumpărându-l pe iparhul Avlavie, au turnat venin în urechea împăratului împotriva lor. Sf. Nicolae, la rugăciunile disperate ale voievozilor, pe care îi întâlnește și îi oprește de la împilarea poporului în timpul când erau trimiși în părțile Frigiei, îi apare în vis împăratului, îngrozindu-l: „De nu mă vei asculta și de nu-i vei elibera pe dânșii, apoi voi ridica asupra ta război precum a fost în Frigia și rău vei pătimi”<sup>7</sup>. La mirarea împăratului, cine îndrăznește asemenea cuvinte răspunde: „Nicolae îmi este numele și sunt arhiereul mitropoliei Mirelor”<sup>8</sup>. Acest dialog foarte dur determină în cele din urmă rejudecarea și achitarea voievozilor care, văzându-l pe Nicolae „șezând împreună cu împăratul și făcându-le milostivire și iertare”<sup>9</sup>, dezvăluie sursa minunii (sau a vrăjitoriei<sup>10</sup> de care îi întrebese împăratul) și identifică personajul din visul împăratului. Astfel împăratul îi slobozește cu daruri către Sf. Nicolae.

În acest context trebuie înțelese două detalii ale scenelor: semnul de binecuvântare al Sf. Nicolae în vis deasupra împăratului este pentru cea de a doua judecată dreaptă a împăratului – sfântul nu se va arăta șezând cu împăratul decât când acesta pronunță verdictul cel drept; apoi lipsa nimbului în jurul capului lui Constantin în ambele scene<sup>11</sup>. În textul hagiografic numele lui Constantin este pomenit când îi trimite pe cei trei voievozi în Frigia, însă, în momentul relatării nedreptății pe care ei o suferă de la împărat și al intervenției lui Nicolae, referința se face generic, „împăratul”, fără a-l numi pe Constantin, care se învrednicise câteva pagini mai înainte de laudele hagiografului. În același tip de ocultare se înscrie și lipsa nimbului. Un împărat oarecare poate greși, poate fi admonestat de sfinții lui Dumnezeu, dar un sfânt certat de un alt sfânt, într-un text hagiografic, este un nonsens. Cert este că un împărat oarecare, chiar cu diademă și costum de aparat, chiar așezat pe tron<sup>12</sup>, în exercitarea funcției sale, nu este reprezentat cu nimb<sup>13</sup>.

În schimb, în imaginea sinodului ecumenic, nimbul, mare, cum și împăratul este puțin mai mare decât celelalte personaje<sup>14</sup>, înglobează și coroana imperială. Dacă lipsa sau prezența nimbului ar ține de neglijența sau inspirația estetică a zugravului, ceea ce este deja greu de crezut pentru o lume care acordă atâta importanță sfințeniei, sau de mărimea scenei în care este pictat personajul, atunci cum ne-am putea explica în două scene alăturate, de data aceasta la Cozia, de aceeași dimensiune și pictate de aceeași mână, o dată un personaj imperial cu nimb, iar apoi un personaj imperial fără nimb, situația aceasta repetându-se și în alte ansambluri picturale<sup>15</sup>?

În ce privește reprezentarea sinoadelor ecumenice, dintre cele mai vechi teme iconografice bizantine, în ansamblurile de pictură murală din Țările Române, întotdeauna îl vom găsi pe împăratul, care prezidează sinodul, nimb. Tema sinoa-

delor ecumenice, în reprezentarea ei picturală, înseamnă o mărturisire de credință fie a ctitorului voievodal, fie la adresa unui personaj rățăcit de la dreapta credință. În cazul special al ctitoriei voievodale de la Argeș, această mărturisire de credință se înscrie în contextul pendulării confesional-politice a Țării Românești în secolul întemeierii. Dar și dincolo de acest moment, în condițiile întâi ale „trădării grecești”, fie sub forma recunoașterii personale a autorității și pretențiilor dogmatice papale de către Ioan V Paleologul, fie sub forma unirii de la Ferrara – Florența, apoi a amenințării otomane și păgâne, voievozii români au apelat în mod constant la simbolul dreptei lor credințe.

Nimbul împăratului drept credincios în scenele sinoadelor are, astfel, o dublă justificare. Întâi, ea ține de locul special al protagoniștilor imperiali ai celor șapte sinoade, care se bucură deja la Bizanț de o pomenire în sinaxarul Marii Biserici din Constantinopol<sup>16</sup>. Este o stare intermediară către sfințenie, fapta lor și supunerea la hotărârile dumnezeiești ale sinoadelor îi fac vrednici de laudele de care se bucură la zilele de pomenire. Sigur că această pomenire nu se ridică la nivelul unui cult. Ceea ce este scos în evidență prin pomenirea din sinaxar, ca și prin nimbul, pe care îl vor vedea și voievozii români, este sfințenia faptei<sup>17</sup>. Aname a păstrării și ocrotirii dreptei credințe. Este, spre exemplu, cea mai puternică justificare a războiului dus de Ștefan cel Mare fie în ce direcție<sup>18</sup>. Astfel, nimbul din scenele sinoadelor ecumenice ține deopotrivă de proslăvirea persoanei și a faptei.

Sf. Constantin însă va intra, de îndată ce putem urmări o evoluție a artei românești, în temele frecvente ale ansamblurilor de pictură murală atât în Țara Românească, cât și în Moldova<sup>19</sup>. A fost de multe ori discutată în istoriografia românească și internațională scena cavalcadei sfinților militari<sup>20</sup>, denumită și a Sf. Constantin<sup>21</sup>, zugrăvită într-o Biserică dedicată Sfintei Cruci, hram extrem de rar totuși, unde mijlocitor al ctitorului, Ștefan cel Mare, este însuși Constantin. Ceea ce remarcăm în capitolul despre textele hagiografice ce îl prezintă pe Constantin oamenilor din evul de mijloc este că sfințenia lui are o întemeiere individuală și este puternică, reală, deci capabilă de mijlociri, tocmai de aceea. Nu-i un alt împărat bizantin care să mijlocească înaintea lui Dumnezeu pentru Ștefan în tabloul votiv de la Pătrăuți și nici nu întâlnim în iconografia picturii murale românești vreun alt mijlocitor imperial decât Constantin.

Pe de altă parte însă, este lesne de acceptat că Sf. Împărați Constantin și Elena reprezintă o sfințenie specializată în a exprima o relație cu puterea. Astfel, în Țara Românească, unde putem urmări evoluția picturii murale abia în secolul al XVI-lea, descoperim patru reprezentări ale Sf. Împărați din opt ansambluri de pictură păstrate<sup>22</sup>. La bolnița mănăstirii Bistrița se află zugrăviți pe perețele vestic, al ctitorilor, în pandantul călugărului Pahomie (Barbu Craiovescu) și a Neagoslavăi, dar într-un ansamblu în care nu ar avea ce căuta: este o biserică de mănăstire, cu hramul Schimbarea la Față, cu un ciclu din viața Sf. Ioan Botezătorul, prototip călugăresc și pustnicesc, cu sfinți asceți în planul principal, a cărei principală utilizare este pentru muribunzi și morți. Sf. Împărați, oricât de sfinți, au puține în comun cu spiritul ascetic, iar moartea lui Constantin, într-o descriere ponderată ca aceea a lui Eftimie de Târnovo, este departe de a fi, prin fastuozitatea ei, un bun *memento mori* pentru călugări. Probabil că explicația trebuie căutată în identitatea ctitorului.

Unchi, adoptiv sau nu, al lui Neagoe Basarab, sfârșindu-și opera de restaurare a marii ctitorii a familiei în anii de domnie ai lui Neagoe, domn pe care contemporanii, spre exemplu Gavriil Protul, îl văd foarte aproape de un ideal monarhic, ideal moral, trebuie subliniat<sup>23</sup>, Barbu Craiovescu se simte îndreptătit să cheme întru mijlocire pe Sf. Constantin și Elena.

La Snagov, în naos, Sf. Împărați deschid dinspre nord-vest șirul de ctitori voievodali, ce se desfășoară pe perețele vestic spre sud, mijlocind pentru fapta domnească al cărei inițiatori au fost la întemeierea lumii politice creștine: ctitorirea de biserici: Cu același rol de ideal monarhic, chiar incluși într-un discurs de tip Fürstenspiegel *sui generis*, îi vom găsi, la sfârșitul secolului al XVI-lea, la Călușu, unde, așezați între Petru Cercel și Mihai Viteazul, un fost domnitor ce-și „învață“ fratele, care tocmai a intrat în domnie în vremea realizării frescelor, se integrează unui plan iconografic – mesaj al boierilor Buzești către noul domn. Înțelesul acestui caz particular a fost descifrat de un studiu al domnului Pavel Chihaiu<sup>24</sup>.

În cele din urmă, nu cronologic, Sf. Împărați participă și la un discurs la adresa puterii, ce nu se vrea numai exhortativ, ca la Călușu sau, în sens mai larg, la Snagov, ci chiar coercitiv. La Stănești-Vâlcea, Giura logofătul, înrudit prin nevastă cu clanul boierilor din Drăgoiești, dintre care Tudor logofătul, zugrăvit în naos, a fost condamnat de Radu Paisie pentru hiclenie, în fapt o încercare de a aduce la putere partida rezistenței antiotomane, căreia îi aparținea și Giura, se adresează voievodului, îndemnându-l la o atitudine antiotomană prin Imnul Acatist al Maicii Domnului, a cărui semnificație în acest sens a fost demonstrată în Moldova, și îl ceartă pentru uciderea boierilor complotiști din 1536, an al pictării bisericii, prin *scena Căinței lui David*<sup>25</sup>. În acest context, Sf. Împărați sunt un model și de luptă împotriva dușmanilor creștinătății, tirani și păgâni, dar și de înclinare în fața admonestărilor care-l opresc de la o nouă nedreptate. Giura se teme pentru propriul destin, atât de apropiat fiind de contestatarul voievodului, dar încearcă să evite, prin îndemnarea voievodului la gânduri mai bune, propria-i cădere. Sf. Împărați sunt pictați în pandant cu Tudor logofătul, osânditul, și Dumitra.

Alți împărați nu au constanța reprezentării, nici statutul iconografic al Sf. Constantin și Elena, de mijlocitori către Dumnezeu pentru ctitori. O categorie specială de „împărați“, aici chiar cu sensul de căpetenie, sunt cei biblici, pe care îi cunoaștem drept modele regale și în Bizanț, și în Occident. La Curtea de Argeș, Sf. Nicolae Domnesc ne întâmpină căpeteniile celor douăsprezece triburi ale lui Israel, în care analiza domnului Daniel Barbu<sup>26</sup> vede chiar „împărații neamurilor“ după inscripția din filacteria profetului Isaia (Isaia, LX, 3). În fruntea acestor „împărați“ se află Moise și Aaron, simboluri ale diarhiei bizantine în titlurile 2 și 3 din *Epanagogé*. Admițând această interpretare, nimbul de sfințenie la Moise nu reprezintă numai sfințenia lui Moise, cea de pe muntele Taborului, spre exemplu, ci și cea a unui Moise căpetenie a tuturor căpeteniilor, deci o sfințenie, aici aș spune sacralitate, instituțională. Nimbul lui Moise este totdeauna nimbul cu care este reprezentat la Bizanț orice împărat. Fresca de la Curtea de Argeș reprezintă, în cadrul aceleiași interpretări citate mai sus, un punct de vedere constantinopolitan patriarhal. Atunci relația Moise nimb/celelalte căpetenii nenimbate ar spune mai mult decât în simpla exegeză a Vechiului Testament, și anume că *basileus*-ul de la Constantinopol, căpetenie a fa-

miliei principilor, deține acea autoritate căreia îi pot fi acordate atribute ale sfințeniei, între care și reprezentarea nimbată, în timp ce restul participanților la exercitarea puterii monarhice nu se împărtășesc de acest statut sacru.

O intervenție a patriarhiei ecumenice în menținerea statutului funcției imperiale întâlnim și în scrisoarea patriarhului Antonie al IV-lea către marele cneaz Vasilie I Dimitrievici, în care îl ceartă pentru îndrăzneala de a fi scos din pomenirile la rugăciunea liturgică pe împăratul constantinopolitan. Precum Biserica are un singur cap, pe Hristos, așa și imperiul are un singur împărat, iar Biserica fără Imperiu nu există.

Că această concepție poate avea o exprimare iconografică precum cea de la Curtea de Argeș, reiese dintr-o altă reprezentare iconografică pe un alt tip de material. Este vorba despre saccos-ul trimis de împăratul Ioan VIII Paleologul mitropolitului Fotie al Kievului<sup>27</sup>. Scenele brodate pe acesta se succed de sus în jos, astfel: Nașterea, Crucificarea, înscrisă într-o cruce, Punerea în Mormânt și Învierea, de asemenea înscrisă într-o cruce; în paralel pe marginea scenelor principale: Buna-vestire, Intrarea în Ierusalim, Cina cea de Taină, Spălarea picioarelor; personaje care încadrează scenele: șase profeți înscrisi în medalioane, începând cu David și Solomon; Moise și Ilie, în picioare, de-a dreapta și de-a stânga Crucificării; Constantin și Elena, de-a dreapta și de-a stânga Învierii, toate personajele evident nimbate; iar la poalele crucii care înscris scenele Învierii: Ioan VIII Paleologul (cu inscripția: întru Hristos credinciosul basileu) și împărăteasa Ana, ambii nimbați, și marii cneji ai Moscovei Vasile și Sofia Vitovtovna, fără nimb. Întregul saccos este un rezumat simbolic al dreptei credințe, exprimat și în scris printr-un chenar cu Crezul în limba greacă. Adevărurile de credință expuse în acest saccos au însă și o dimensiune politică: de la David la Solomon, profeți ai Pătimirii și Învierii, prin restaurarea lumii de către Hristos, la Constantin și Elena, biruitori întru semnul Crucii, și la împăratul bizantin actual și etern, prin nimb, se organizează o structură politică participatoare la opera hristică de mântuire a universului, față de care marii cneji sunt niște particulari, căpetenii politice pioase, care, ca la Curtea de Argeș, își aduc smerit ofrandele pe altarul dumnezeiesc. Din acest moment până la primul mare cneaz reprezentat cu nimb pe epitaful său, Vasile al III-lea, va trece mai mult de un secol<sup>28</sup>.

Am amintit mai sus de o situație în care, în două scene alăturate, sunt reprezentați odată un împărat nimbat și apoi unul fără nimb. Prima scenă din cele două reprezintă iconografic icosul 12 al Imnului Acatist al Maicii Domnului, în care Maica Domnului este numită „Biserica însuflețită“, după care urmează o înșiruire de virtuți grupate în jurul acestei metafore:

„Bucură-te, coroana cea scumpă a împăraților credincioși.

Bucură-te, stâlpul Bisericii cel neclintit.

Bucură-te, zidul împărăției cel nebiruit.

Bucură-te, prin care se ridică biruințele.

Bucură-te, prin care se surpă vrăjmașii.<sup>29</sup>“

În scena pictată o vedem pe Maica Domnului înconjurată tocmai de ansamblul vieții sociale pe care ea o ocrotește: un împărat, episcopi, sfinți, oșteni, călugări, popor<sup>30</sup>. În această construcție simbolică a conținutului uman al Bisericii pe

care ea o însuflețește, împăratul nu poate fi decât nimbab. El participă la o *societas perfecta*, prototip al celei care Îl va întâmpina pe Hristos la Parusie. El se sfințește prin acoperirea Fecioarei. La Moldovița, spre exemplu, toate personajele scenei sunt nimbate. În cele din urmă, într-o asemenea scenă, nimbul este simbolul funcției îndeplinite în mod ideal, de un monarh ideal, este asumarea rolului eshatologic al împăratului.

Scena următoare, o putem numi chiar istorică, reprezintă fie chiar asediul Constantinopolului, fie numai o procesiune restrânsă cu icoana Fecioarei. Aici, împăratul participă la un gest de pioșenie firesc. Fie că îl putem identifica în scena asediului cu Heraclie sau nu, împăratul se găsește în această scenă într-o situație de viață cotidiană. El poartă îmbrăcăminte demnității sale, dar nu se îmbracă cu sfințenie.

\*  
\*   \*

Această lecție a Bisericii către monarhii din jurul Bizanțului este menită a avea un ecou mult mai limpede decât ar fi putut avea în fața atât de complicatei lumi a tradițiilor la Constantinopol: singura cale spre sfințenie a monarhului ortodox este „mirosul de bună mireasmă duhovnicească“, ce se obține prin post, rugăciune, smerenie, dărnicie către biserici și săraci, modelul este din ce în ce mai mult monahul. Cultul dinastic al monahului Simeon în Serbia confirmă această nouă cale a sfințeniei regale. Figurile monahale, cu puternic accent ascetico-mistic, atașate suveranilor ortodocși: Ioan din Rila și țarul Petar, Sf. Simeon, în chip simbolic lângă întreaga lui descendență, Teodosie de la Kelifarevo și țarul Ioan Alexandru, Nicodim de la Tismana și Dan I sau Mircea, Daniil Sihastrul și Ștefan cel Mare vin să confirme o tendință a societății sud-est europene, ce începuse să se configureze după victoria împotriva iconoclasmului. Acestei dimensiuni ascetico-mistice în plan individual îi va corespunde în plan social predominanța viziunilor eshatologice. În pisaniile de la Războieni sau Mănăstirea Argeșului: ceea ce răsună dincolo de veacuri este *Kyrie eleison*.

## Note

1. A. Krücke, *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst*, Strasbourg, 1905.
2. E.H. Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, Ed. Gallimard, Paris, 1987, p. 75: nimbul împăratului creștin făcea încă referință la tyhe sau genius imperatoris.
3. Ibid., p. 76: Grigore VII cerea pentru papi nimbul *ex dignitate officii*.
4. O variantă a Panegiricului Sf. Împărați, de Eftimie de Târnovo, a ajuns și în Rusia și a fost introdusă, în formă prescurtată și adaptată, în Mineiele mitropolitului Macarie al Moscovei; 1549, în Gh. Mihăilă, *Cultură...* p. 222.
5. Daniel Barbu, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Editura Meridiane, București, 1986, p. 56, descrie trei scene de sinod ecumenic, două identificabile, sinoadele al VI-lea și al VII-lea, și una nu.

6. Ibid., p. 56.
7. *Viețile Sfinților, pe luna Decembrie*, ed. cit., *Viața Sf. Nicolae*, după Metafrast și după alții, p. 137.
8. Ibid., p. 138.
9. Ibid., p. 139.
10. Imediat după vis, împăratul îi acuză de vrăjitorie pe cei trei voievozi, abia după dezvinovățirea lor se încredințează de minune, ibid., p. 138-139. Minunea este întotdeauna suspectată de a nu fie ceea ce este, o manifestare a voinței divine. Două tipuri de contestații îi stau împotrivă, a pustnicului sau a sfântului însuși, care știe că o minune poate veni și de la diavol, ca ispită, și de aceea prima lui reacție este de a nu crede minunii sau vedeniei, sau de la adversarul politic învingător: „Il n'y a guère d'empereur à partir du Ve siècle dont l'accession au trône n'ait pas compris une rencontre avec un saint homme ou, au yeux de ses adversaires, avec un sorcier”, P. Brown, *Une crise des siècles sombres*, p. 227, vezi și id., *Le saint homme*, p. 146, în *La société et le sacré*, ed. cit.
11. D. Barbu, *op. cit.*, planșa 68.
12. Ibid., p. 56, descrierea 11 și planșa 68.
13. La Voroneț, în ciclul hagiografic al Sfântului Gheorghe, în scena la împărat, acesta este reprezentat de asemenea fără nimb. În fața unui sfânt „adevărat”, împăratul nu poate fi decât un muritor de rând, în ordinea sfințeniei.
14. Ibid., p. 56, descrierea 6.
15. La Moldovița și la Sucevița, spre exemplu, în ansamblul pictural exterior; vezi volumul *Bucovina. La peinture murale moldave aux XVe-XVIIe s.*, UNESCO Patrimoine mondial, Bucurest, 1994, textes de R. Theodorescu, planșele 45, 46, 82.
16. G. Dagron, *Empereur et prêtre*, p. 163-164.
17. Fapta este pusă în scenă cu un simț al tragicului, căci împlinirea ei este anevoioasă. Spre exemplu, la Cozia, în scena sinodului III Efes, un personaj cu turban șoptește la urechea împăratului, în timp ce un călugăr nimbă încercă să-l oprească, D. Barbu, *op. cit.*, p. 70, descrierea 242. Este de remarcat distribuția rolurilor pozitiv și negativ. Că nimbul ni-l indică pe cel pozitiv este evident. Interesant este faptul că personajul care încercă să-l oprească pe împărat nu este neapărat un episcop, ceea ce ar fi fost firesc, ci *un călugăr*.
18. Intervenția miraculoasă a Sf. Dimitrie în bătălia de la Codrîi Cosminului este o caucionare a acțiunii lui Ștefan cel Mare. Categoria justificării „naționale” a apărării este mult mai slabă decât justificarea moral-religioasă pe care o aduce un Sfânt pătimitor pentru dreapta credință: „Zic unii că să fie arătat lui Ștefan vodă la acest războiu sfântul mucenicu Dimitrie, călare și într-armatu ca un viteazu, fiindu-i întru ajutoriu și dând vâlhavă oștii lui, ci iaste de a și credere, de vreme ce a zidit biserică”, în *Letopisetul Țării Moldovei*, ediția P.P. Panaitescu, 1955, după manuscrisul A-2, fila 38-38 v.
19. S. Ulea, *Pictura moldovenească*, în *Istoria artelor plastice în România*, p. 351: „Portretele Sf. Constantin și Elena, absente numai la Voroneț, figurează întotdeauna pe peretele de vest, în stânga ușii de intrare în naos, formând pandant tabloului votiv”.
20. A. Grabar, *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art*, în *Mélanges Charles Diehl*, Paris, 1930, p. 19-27; S. Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1963, nr. 1; D. Năstase, *Ideea imperială în țările române*. Geneza și evoluția ei în raport cu vechea artă românească, Atena, 1972; M.-A. Musicescu, *Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le sud-est européen. Essai de typologie*, în *Revue des études sud-est européennes*, tomul VII, 1969, nr. 2.

21. A. Grabar, *L'art du Moyen Age en Europe orientale*, Editions Albin Michel, Paris, 1968, p. 208: o icoană, reprezentând tema Cavalcadei sfinților militari cu arhanghelul Mihail și Sf. Constantin în frunte, ca la Pătrăuți, cu detaliul mult mai clar al luării în stăpânire a Ierusalimului cersesc, se află astăzi în Muzeul Tretyakov. Locul ei, probabil, era deasupra tronului țarilor în catedrala Adormirii Maicii Domnului. Icoana provine din atelierul meșterului Dionisie, activ între 1470 și 1516. Date fiind relațiile dintre Moscova și Moldova în epoca respectivă, problema influențelor reciproce se pune, cu toate acestea Grabar nu face nici un fel de considerații.
22. Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, Editura Meridiane, București, 1978.
23. Sfântul Constantin este modelul unui ideal moral monarhic. Sfințenia lui se împlinește domnind, dar domnind după legea lui Dumnezeu și fiind iubitor de Hristos. Și iarăși, sfințenia lui se imită, nu se transmite!
24. P. Chihaia, în volumul omagial *Neagoie Basarab*, Curtea de Argeș, 1972.
25. C.L. Dumitrescu, *op. cit.*, p. 54-56.
26. D. Barbu, *op. cit.*, p. 12-15.
27. *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Aurora Art Publishers, Lenin-grad, 1977 and 1985. text and selection by Alice V. Bank, planșele 300-304; A.A. Vasiliev, *Histoire de l'Empire byzantin*, vol. II, Paris, 1932, planșa XXIV; E. Piltz, *Trois sakkoi byzantins. Analise iconographique*, Stockholm, 1976, pp. 31-41, 48-49, 66-68, planșele 34-49; Al. Elian, *Moldova și Bizanțul în secolul al XV-lea*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 139, nota 5: citează acest saccos în legătură cu preținsele „saccos și mitră” trimise de Ioan VIII Paleologul mitropolitului Moldovei.
28. F.X. Coquin, *Philosophie de la fonction monarchique en Russie au XVIe siècle*, în *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. XIV, 3, 1973, p. 262.
29. *Acatistier*, București, 1993, p. 28.
30. D. Barbu, *op. cit.*, planșa 84, *Bucovina*, UNESCO, planșele 47 și 82.