

ISTORIOGRAFIA ARTEI ECLEZIASTICE DIN MOLDOVA SECOLELOR XIV-XVI. ARHITECTURA SI PICTURA INTERIOARA

Ion Solcanu

Arta ecleziastică a românilor din spațiul est carpatic a binemeritat atenția unui număr impresionant de specialiști, atât din țară cât și de peste hotare. Faptul se explică prin complexitatea și originalitatea creației artistice în discuție. 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 exterioară, pictura icoanelor, broderia, orfevrăria etc.

Din această sinteză a influențelor marilor stiluri europene cu tradiția autohtonă a apărut o artă de o mare originalitate, marcată profund de acele particularități zonale, în care unii specialiști întrevăd un specific național¹. În arhitectura de zid apar soluții proprii de boltire și o desăvârșită proporționalitate a edificiilor, în vreme ce în pictură, detașarea neechivocă o realizează atât decorul interior cât, mai ales, cel exterior. La rândul lor, artele somptuoase care s-au înscris pe deplin acestei evoluții de excepție care îl îndreptățește pe Gabriel Millet să remarce, în lucrarea sa **Broderies religieuses de style byzantin** (Paris, 1947), valoarea artistică deosebită a broderiilor liturgice, de altar, epitafuri, dvere și zavase din Moldova secolului XV.

Așadar, un demers ca cel de față nu numai că este într-un totu legitimat, dar chiar deosebit de dificil. Dificultatea rezidă în bogăția și varietatea tematicii abordate de istoriografia de până la noi încât, de la bun început, se impun câteva precizări de natură metodologică. În primul rând, dat fiind cele expuse mai sus, nu putem pretinde o cuprindere exhaustivă a bibliografiei problemei deși, mărturisim, am tins către așa ceva. Apoi, în strânsă dependență cu aceasta este de la sine înțeles că doar o parte din bibliografie poate fi utilizată într-un asemenea demers deoarece multe dintre titluri sunt reluări și reveniri nesemnificative și de popularizare ale unor aspecte. Totodată, dorim o sinteză a celor mai importante probleme ale artei ecleziastice din Moldova secolelor XIV-XVI. Și iarăși, fără a avea pretenția semnalării tuturor problemelor importante ale fenomenului în discuție considerăm demersul nostru doar un început a cărei perfectibilitate nu o negăm.

Desigur, în cadrul fiecărui compartiment al artei ecleziastice din Moldova

feudală pot fi identificate anume aspecte asupra cărora istoriografia s-a oprit cu stăruință. Cum însă și istoria artei este supusă legilor progresului, ceea ce într-o anumită perioadă concentrează atenția cercetătorilor, iese din sfera preocupărilor lor într-o altă perioadă. Chiar dacă ar fi numai acest motiv și încă am fi îndreptățiți să nu aplicăm principiul cronologic în tratarea subiectului, ci unul sintetic. Așadar, vom prezenta opiniile istoriografiei privind cele mai de seamă aspecte din domeniile arhitecturii și picturii interioare din Moldova de la începutul secolului XIV la mijlocul secolului XVI, fără a întreprinde însă, noi înșine, vreo ierarhizare sau apreciere asupra acestora.

Arhitectura de lemn a precedat-o pe cea de zid din cărămidă sau piatră, iar numărul bisericilor de lemn era predominant. Istoricii de artă au fost preocupați de stabilirea raportului dintre edificiile de lemn și cele de zid, mai precis în ce a constatat influențele celor dintâi asupra celor din urmă. În funcție de această principală problemă s-au detașat o serie de aspecte precum: identificarea unor vechi biserici de lemn, fie arheologice, fie la suprafața solului, datarea acestora și stabilirea planimetriei.

Pentru secolul XIV au fost semnalate, arheologic, vestigiile unor edificii de lemn la Rădăuți, Suceava și Tg. Trotuș. Cea dintâi a fost pusă în evidență de săpăturile din anii 1974-1977 în cuprinsul bisericii Sf. Nicolae, în suprafața actualului naos și altar și datată, în temeiul materialelor arheologice - monede și obiecte de podoabă - "cel mai târziu în a doua decadă a veacului XIV"².

Biserica de lemn de la Suceava este suprapusă, ca și precedenta, de un edificiu de zid de la începutul secolului XV acoperit, la rândul său, de actuala biserică Sfânta Inviere (1551) ctitorită de Elena Rareș. Lăcașul de lemn, cu soclul de piatră, a funcționat între a doua jumătate a secolului XIV și începutul secolului XV, după opinia lui Emil I. Emandi, unul dintre arheologii care au efectuat săpăturile în anii 1982 și 1983³.

Tot din a doua jumătate a secolului XIV datează și biserica de lemn din Trotuș, ridicată pe soclu de piatră de râu și de carieră⁴. Mult mai târzie, de la mijlocul secolului XVI, ar fi biserica de lemn, pe o substrucție de piatră, descoperită la începutul deceniului șase al secolului nostru pe platoul din fața Cetății de Scaun a Sucevei⁵.

O bibliografie impunătoare⁶ există în legătură cu biserica de lemn de la Putna, pe care tradiția consemnată de cronicarul Nicolae Costin la începutul secolului XVIII o atribuie lui Dragoș Vodă și mutată apoi, de Ștefan cel Mare, în vecinătatea ctitoriei sale putnene⁷. Pe temeiul unei inscripții, corelate cu informații documentare, memorialistice și de altă natură s-a demonstrat că edificiul există cert în a doua jumătate a secolului XVI, dar nu este exclusă prezența sa anterioară, în veacul XV sau chiar XIV⁸.

Desigur, construcțiile abia menționate reprezintă o parte infimă din ceea ce exista în Moldova secolelor XIV-XVI. O listă, inclusiv a bisericilor de lemn anterioare domniei lui Ștefan cel Mare, elaborată pe baze documentare⁹, probează

tocmai afirmația noastră. Altele sunt amintite de documentele din 15 și 16 martie 1490 ca fiind încă în vremea lui Alexandru cel Bun¹⁰.

Construită din bârne de stejar cioplite în patru muchii, așezate orizontal (după sistemul Blockverband) și prinse în cuie de lemn sau în "coadă de rândunică", biserica de lemn de la Putna a avut un plan inițial simplu, în formă de navă dreptunghiulară, cu altar, naos, pronaos, cu extremități poligonale. Bolta era unică, semicilindrică, cioplită în bârne de stejar, racordată la est și vest cu fâșii curbe¹¹. Acest plan îl avea și biserica de lemn descoperită pe platoul din fața Cetății de Scaun a Sucevei¹².

Edificiile de la Troțuș și Suceava (de sub actuala biserică Sf. Înviere), ambele datate în a doua jumătate a secolului XIV, aveau același plan dreptunghiular, cu absida altarului poligonală, decroșată, din cinci laturi, un naos pătrat și un pronaos îngust în raport cu naosul și, probabil, absidat poligonal¹³.

Biserica de lemn suprapusă de cea de zid, cu hramul Sf. Nicolae (Rădăuți) avea nava tot pătrată, iar absida altarului rectangulară, dar mai îngustă decât nava și lipsită de pronaos¹⁴.

De o importanță particulară este raportul dintre arhitectura ecleziastică de lemn și cea de zid, tratat fie în studii monografice, fie în lucrările destinate istoriei arhitecturii. Pentru ca acest aspect să fie mai lesne de înțeles îl vom aborda abia după prezentarea edificiilor de zid, în paragraful destinat a lămuri rolul influențelor asupra arhitecturii aulice moldovenești.

Arhitectura ecleziastică de zid din Moldova secolelor XIV-XVI a acumulat deja o impresionantă bibliografie încât o sistematizare a acesteia poate fi făcută din unghiurile tipologiei edificiilor, interferențelor stilistice și a relației cu arhitectura de lemn.

Sub raport tipologic, cea dintâi constatare privește marea varietate a edificiilor de zid, fiind identificate ca aparținând planurilor gotic, sală, triconc, mixt, cruce liberă și cruce greacă complexă.

Edificii de cult cu structură gotică în Moldova secolelor XIV-XVI sunt în număr mic, dintre care doar două au aparținut populației românești: Sf. Neculai din Rădăuți și o alta la Giulești-Suceava. Cea dintâi a provocat o întreagă literatură privitoare la datarea și apartenența stilistică¹⁵. Cele două opinii care atribuiau monumentul fie lui Bogdan I¹⁶, fie lui Alexandru cel Bun¹⁷ s-au dovedit caduce în urma investigațiilor arheologice din anii 1974-1977 care îl plasează în timpul domniei lui Petru I¹⁸.

Dacă problema datării pare să fie rezolvată, cel puțin până la ivirea unei alte probe, aceea a apartenenței stilistice rămâne încă deschisă. În legătură cu aceasta s-au formulat două ipoteze. Prima, în ordine cronologică, consideră edificiul ca fiind o bazilică romanică târzie, cu trei nave, având bolțile colateralilor perpendiculare pe bolta în leagăn cu arce dublouri dar, deasupra colateralilor din naos se găsesc mici încăperi-tainițe, prevăzute cu bolți semicilindrice dispuse pe axa longitudinală. Acest sistem este specific cistercian, deci gotic incipient, adaptat însă cultului

ortodox prin compartimentarea edificiului în altar, naos și pronaos (pridvorul aparține domniei lui Alexandru Lăpușneanul)¹⁹. Pentru o încadrare a edificiului stilului romanic recunoscând însă și influența elementelor gotice (redușe însă la prezența contraforturilor) și a celor bizantine (compartimentarea) s-au pronunțat G. Balș²⁰, P. Constantinescu-Iași²¹, Gr. Ionescu²², Virgil Vătășianu²³ pentru a reveni ulterior²⁴, D. Năstase²⁵.

O nuanțare a acestei încadrări tipologice aflăm la arhitectul Gheorghe Curinschi-Vorona, după care contraforturile ar fi "unicul element gotic" dar "cu rol predominant decorativ, dispariția câtorva dintre ei (restabiliți de către ultima restaurare) neaducând nici un prejudiciu stabilității edificiului". Pe acest temei apreciază construcția ca o "basilică romanică scurtă" de tip transilvan deci un altar și naos, la care s-ar fi alipit ulterior pronaosul. Ipoteza o susține pe observația că zidul despărțitor dintre naos și pronaos are o grosime "vădit disproporționată în raport cu sarcinile sale statice, demnă de un zid exterior"²⁶.

Cel de-al doilea edificiu gotic adaptat cultului ortodox cu altar poligonal cu cinci laturi în interior și în exterior, flancat de contraforturi dispuse în cele patru muchii ale sale, cu naosul de plan pătrat, cu un stâlp central, octogonal în secțiune și cu trei pilaștri angajați pe laturile de nord, sud și est, având în exterior, la nord și la sud, câte trei contraforturi, iar pronaosul îngust, de plan dreptunghiular cu o ușă spre exterior în axul longitudinal, are colțurile de N-V și S-V întărite de câte un contrafort dispuse în unghi de 45°, a fost identificat la Giulești (comuna Boroaia, județul Suceava) și atribuit lui Giulea-Dzula capitaneus - care la 6 mai 1387 garanta, alături de alți patru mari boieri, omagiul de vasalitate depus de Petru I al Moldovei față de regele Poloniei, Wladyslaw Jagello²⁷.

Pentru comunitățile catolice din Siret și Baia erau menționate la 1340 și, respectiv, 1345 mănăstiri franciscane. La 1371 biserica din Siret era înălțată la rang de catedrală a episcopatului catolic atunci înființat²⁸. Anterior anului 1384 se ridicase, tot aici, biserica Sfântul Ioan Botezătorul a mănăstirii dominicane²⁹, pentru ca la 1410 Alexandru cel Bun să dispună construirea la Baia a unei biserici dedicată Sfintei fecioare, în amintirea soției sale catolice, Margareta³⁰. Călătorii străini informează despre existența în secolele XVI-XVII a unei biserici a mănăstirii franciscane, cu sacristie și turn clopotniță³¹.

Edificiile de plan sală (zis și dreptunghiular sau longitudinal simplu) din Moldova secolelor XIV-XVI, deși reduse numeric, s-au bucurat de o atenție particulară, îndeosebi cele de la Dolheștii Mari și Bălinești.

Cea mai veche biserică de zid aparținând planului sală pare să fie cea de la Netezi (comuna Grumăzești, județul Neamț), pusă recent în evidență de săpăturile arheologice, a fost ctitorie de curte a boierului Bratul Netedul de la sfârșitul secolului XIV³². Altarul era semicircular atât în interior cât și în exterior, naosul constituit dintr-o simplă navă dreptunghiulară, cu o pereche de pile angajate în axul transversal, în timp ce pronaosul, mai îngust și cu aceeași pereche de pile, a fost adăugat ulterior.

O anume probabilitate stăruie însă asupra succesiunii cronologice a celorlalte construcții de plan sală de la Orhei, Dolheștii Mari, Lujeni, Bălinești, Volovăț etc. Cea de la Orhei, ridicată în două etape, se compune dintr-un altar semicircular și o navă dreptunghiulară de la începutul secolului XV, iar pronaosul supralărgit și prevăzut cu trei laturi spre apus ar fi ulterior³³.

Bisericile de la Dolheștii Mari și Bălinești au reținut atenția îndeosebi prin două aspecte: datarea și originea tipologică. Cea dintâi, unde la 1481 era înhumat portarul Șendrea, cumnatul lui Ștefan cel Mare, căzut în lupta din acel an la Râmnic, a fost considerată, de cei mai mulți, că datând dintr-o perioadă apropiată înmormântării lui Șendrea dar, oricum, în timpul domniei lui Ștefan cel Mare³⁴. Paul Henry, pe temeiul simplității construcției, înclina pentru o datare mai veche deși, precaut, se opunea oricărei "precizări cronologice"³⁵. Mai recent, N. Grogoraș o plasa în vremea domniei lui Alexandru cel Bun "dacă nu și mai înainte" în baza corelării unor informații documentare sau chiar a lipsei altora³⁶.

G. Balș, Gr. Ionescu, Sorin Ulea³⁷, N. Grogoraș, V. Drăguț considerau că monumentul de la Dolheștii Mari, cu altarul pentagonal atât în interior, cât și în exterior, iar pronaosul și naosul acoperite cu bolți semicilindrice întărite la mijlocul fiecăreia cu câte un arc dublu în consolă și sprijinite pe stâlpi încorporați zidurilor mărginașe, ar descinde din biserica Sf. Neculae din Rădăuți, fiind o interpretare simplificată a acesteia.

Fără a exclude anumite influențe gotice (traseul pentagonal al altarului), Virgil Vătășianu aprecia utilizarea pilaștrilor încorporați zidurilor mărginașe și a dublourilor, care laolaltă închipuie un contrafort răsturnat, ca derivând din principiile arhitecturii bizantine atribuind construcția unui meșter local³⁸, iar Gh. Curinschi - Vorona vedea în acest edificiu "o influență a bisericilor de lemn de plan drept, care au transmis... anumite trăsături de plan. O reminescentă a arhitecturii de lemn par să fie și absidele poligonale în exterior și circulare în interior care se întâlnesc atât la Lujeni, cât și la Dolhești și Bălinești"³⁹.

Acest din urmă edificiu, cu altar pentagonal în exterior, cu naosul și pronaosul boltite în semicilindri pe arce dublouri, cu trei laturi în partea vestică și un turn clopotniță etajat pe cea sudică, stă sub semnul unor influențe gotice evidente, îndeosebi în acoperirea primului nivel al turnului clopotniță⁴⁰, cu o boltă pe nervuri al căror profil este absolut identic cu al celor din "Turnul tezaurului" de la biserica mănăstirii Putna⁴¹. Deși pisania de la Bălinești indică anul 1499 decembrie 6 ca dată a târnosirii edificiului, acceptată ca atare de G. Balș⁴², Virgil Vătășianu⁴³, Ion I. Solcanu⁴⁴, mai recent, de V. Drăguț în *Arta gotică*, există și o a doua opinie care apreciază că la 1494 construcția și pictarea interioară a bisericii erau încheiate⁴⁵. Toți aceștia din urmă își întemeiază opțiunea pe: 1. lipsa din pisanie a anului de începere a construcției; 2. identificarea de către O. Tafrali a unor agrafile pe pictura din altar care ar indica anii 1493 și 1494⁴⁶, grafile dovedite însă a indica altceva și datând din secolul următor⁴⁷.

Biserica de plan triconc a avut în spațiul est-carpatic cea mai spectaculoasă

evoluție. De la cele dintâi exemplare datate în a doua jumătate a secolului XIV - până la Înălțarea - Neamț de la sfârșitul secolului XV, la Sf. Gheorghe-Suceava, Sf. Neculae-Probota din prima jumătate a veacului XVI și Sucevița de la apusul aceluiași veac, arhitecții le-au adus modificări, adaptându-le mereu noilor cerințe.

Descoperirea unor noi lăcașuri de plan triconc, numărul mare al acestora, diversitatea aspectelor privind evoluția lor precum boltirea, sporirea spațiului interior prin introducerea unor noi compartimente, decorul plastic al fațadelor etc. explică și bogăția literaturii de specialitate.

Alături de lăcașul Sf. Treime-Șiret a cărei plasare în a doua jumătate a secolului XIV fie în vremea lui Sas, fie a lui Petru I este unanim acceptată, deși nu cu probe irefutabile⁴⁸, cercetările din ultimele decenii au mai scos la iveală bisericele de plan triconc de la Volovăț și Vornicenii Mari, ambele din județul Suceava, iar pentru secolul al XV-lea, din timpul domniei lui Alexandru cel Bun și Ștefan cel Mare au fost cercetate, pe aceeași cale, edificiile de la Moldovița, Humor, Bistrița, Putna, Probota și Dobrovăț.

Construcțiile de la Volovăț⁴⁹ și Vornicenii Mari⁵⁰ au fost ctitoriile marilor boieri Giurgiu de la Volhoveț și, respectiv, Oană de la Tulova, vornic, ambele înălțate în ultimul sfert al veacului XIV. Toate aceste trei edificii se aseamănă între ele, fiind un triconc simplu, cu absida altarului decroșată și cu traseu semicircular și la exterior, cu naos și pronaos dreptunghiular, iar cele de la Siret și Vornicenii Mari cu un decor exterior realizat din cărămizi multicolore (albastru-peruzea, verde-oliv, galben și cafeniu)⁵¹.

Un aspect al triconcului de la est de Carpați a fost acela al sporirii spațiului interior. Am văzut deja că aceeași problemă s-a pus la un moment dat și pentru bisericele de plan dreptunghiular, edificiul religios de la Netezi, Neamț primind ulterior un pronaos. La fel s-a întâmplat și cu a doua ctitorie a vornicului Oană de la Tulova, biserica vechii mănăstiri a Humorului. Ridicată la începutul secolului XV numai cu altar și naos, i s-a adăugat un pronaos la sfârșitul aceluiași secol⁵². Alte soluții de mărire a spațiului interior a fost adaosul unor noi încăperi, ca gropnița, pridvorul și alungirea pronaosului, acoperit cu două calote dispuse în filă și supralărgirea lui.

Mult discutat în istoriografia de specialitate a fost momentul apariției gropniței, ca spațiu cu destinație funerară⁵³. Acest moment era plasat de istoriografie la începutul secolului XV, apreciindu-se că ultimul compartiment al ctitoriei lui Alexandru cel Bun de la Moldovița ar data tot de atunci încât spațiul dintre naos și pridvorul actual a fost identificat cu o gropniță⁵⁴. Opinia respectivă a întâmpinat însă, opoziție chiar la scurtă vreme după lansarea ei⁵⁵, pentru ca cercetări arheologice ulterioare să o infirme, probând faptul că încăperea dinspre vest a bisericii de la vechea mănăstire a Moldoviței a fost adăugată abia la sfârșitul secolului XV, în vremea lui Ștefan cel Mare⁵⁶.

Plasarea momentului apariției spațiului funerar - gropnița - la începutul secolului XV mai stăruie încă deoarece s-a afirmat, fără a se publica însă

rezultatele investigațiilor arheologice, că prima biserică de zid a mănăstirii Bistrița, ctitoria aceluiași Alexandru cel Bun, a dispus de un asemenea compartiment⁵⁷ încât, sub acest aspect, controversa rămâne deschisă. Nu însă dacă e vorba de plasarea acestui moment în deceniul șapte al secolului XV deoarece recentele cercetări de la Probota au dovedit că edificiul ridicat aici de Ștefan cel Mare în jurul anului 1465 dispunea de o încăpere aflată între naos și pronaos, destinată înhumării⁵⁸.

Biserica de la Putna, care a urmat imediat ridicării celei de la Probota, a avut de asemenea, un spațiu funerar de la bun început⁵⁹. Faptul este explicat atât prin experiența de la monumentul anterior, probotean, cât și prin destinația de necropolă ctitoricească. Odată ajunși aici arhitecții ștefanieni au reluat acest compartiment la edificiile Inălțarea-Neamț și Dobrovăț, apoi în secolul XVI, la Probota, Moldovița, ctitorii ale lui Petru Rareș, Galata-Iași și Sucevița - pentru a aminti doar pe cele mai de seamă construcții ecleziastice de plan triconc.

Controversată a fost și problema datării apariției pridvorului în arhitectura ecleziastică de la est de Carpați. Se presupune că un prim exemplu a fost descoperit de săpăturile arheologice de la Șipot-Suceava, edificiul fiind constituit din "altar, naos și pronaos, precedate și de un exonartex dreptunghiular"⁶⁰. Cel de-al doilea exemplu îl constituie prima biserică de la Putna, ctitoria lui Ștefan cel Mare, unde exonartexul - pridvorul - a fost adăugat ulterior dar nu mai târziu de marele incendiu de la 1484, după cum au relevat cercetările arheologice⁶¹. Din acest moment, edificiile importante Inălțarea-Neamț⁶², Sf. Gheorghe-Suceava, Probota, Humor, Moldovița, Galata, Sucevița etc. au dispus de acest compartiment.

Pentru sporirea spațiului interior la un lăcaș de plan triconc s-a utilizat, în afara soluțiilor deja amintite, alungirea pronaosului prin împărțirea lui în două travee. Cel dintâi exemplu îl aflăm la biserica Inălțarea a mănăstirii Neamț⁶³ (terminată la 14 noiembrie 1497) și i-a urmat biserica de plan mixt Sf. Ioan din Piatra Neamț. Soluția atât de ingenioasă a permis o nemăiîntâlnită alungire a edificiului pe axa vest-est, de 40, 50 m, pentru ca următorul triconc care a adoptat-o (Sf. Gheorghe-Suceava), să aibă 43 m lungime, deși este lipsită de gropniță. Mai toți ctitorii mari până la sfârșitul secolului XVI - Petru Rareș, Alexandru Lăpușeanu, Ieremia Movilă și chiar unii din secolul XVII, Anastasie Crimca, Ștefan Tomșa al II-lea au preluat modelul nemțean al arhitecților lui Ștefan cel Mare. Unele ctitorii - Probota, Bistrița, Sucevița - i-au copiat întocmai structura și dispoziția planimetrică - altar, naos, gropniță, pronaosul împărțit în două travee, pridvorul - iar altele - biserica episcopală de la Roman, Slatina, Dragomirna, Bârnova etc. nu s-au putut lipsi de soluția pronaosului împărțit în două travee ca mijloc de sporire a spațiului interior, chiar dacă unele - Slatina, Solca, Dragomirna, Bârnova nu se mai încadrează planului triconc. Exemplele enumerate întâi aparțin tipului numit de unii istorici ai artei medievale românești⁶⁴ triconc dezvoltat, spre a-l deosebi de edificiile de același plan, având însă numai altar, naos și pronaos.

Istoriografia română și străină este unanimă în aprecierea că încă la sfârșitul

secolului XV și deci în timpul domniei lui Ștefan cel Mare arhitectura de la est de Carpați a ajuns la o cadență proprie, filtrând influențele marilor stiluri ale vremii - bizantin, gotic, renescentist - altoindu-le pe experiența autohtonă. Inovațiile amintite mai sus, în direcția sporirii spațiului interior, stau mărturie în acest sens. Pe aceeași linie situează istoriografia și apariția planului așa-zis mixt precum și sistemul de boltire a naosului.

Cum asupra problemei boltirii vom insista mai îndelung în paragraful influențelor, dat fiind că cea mai mare parte a istoriografiei române și de peste hotare o atribuie unei sugestii, fie a arhitecturii de lemn autohtone, fie a arhitecturii de zid străine - armene, iraniene, arabo-spaniole etc. - amintim aici doar că până la 1487 s-a utilizat sistemul bizantin de trecere de la un spațiu pătrat la unul circular prin intermediul pandantivilor.

Fie că este numit plan mixt sau intermediar⁶⁵, fie "plan dreptunghiular" boltit cu o serie de cupole dispuse în filă și prinse sub un singur acoperiș⁶⁶, fie "tip de sinteză"⁶⁷ se recunoaște în el mărturia capacității creatoare a artei românești est-carpatică de la cumpăna secolelor XV-XVI. Exceptând pe Grigore Ionescu mai toți specialiștii în domeniu întrevăd în acest plan al edificiilor ecleziastice o sinteză rezultată din interferența planului sală cu planul triconc. Pentru Virgil Vătășianu, dincolo de faptul că elemente ale celor două planuri se regăsesc întrunite în cel deal treilea "dovada că aceste biserici sunt în adevăr combinate din cele două tipuri precedente rezultă din faptul că bisericile de tip mixt apar, în ordine cronologică, abia după constituirea deplină a tipurilor care formează premisa"⁶⁸. Aspectul exterior derivă din tipul sală-longitudinal, în timp ce interiorul tinde spre triconc prin practicarea absidelor laterale în pereții anume îngroșați și prin preluarea sistemului de boltire al triconcului, înlocuind însă turla cu o simplă calotă⁶⁹, iar semicilindrul prin una sau două calote⁷⁰.

Pentru Gh. Curinschi - Vorona tipul de sinteză "constituie o negare și a compoziției spațiale longitudinale și a exprimării prin elemente verticale a spațiului dezvoltat în jurul unei axe verticale" reținând, pe de o parte "planul drept și învelitoarea de proveniență populară, pe de altă parte, principiul acoperirii succesiunii de spații interioare prin cupole, care rămân oarbe, ascunse sub învelitoare"⁷¹.

Elaborarea acestui plan de biserică de către arhitecții ștefanieni poate fi urmărită prin monumentele de la Borzești (1493-1494), Războieni (1496) și Sf. Ioan -Piatra Neamț (1497-1498), experiență amplificată apoi la bisericile din Arbure (1503), Reusenii (1503-1504) și Dobrovăț (1503-1504).

La nivelul cercetărilor de specialitate actuale se admite că planul cruciform, cruce liberă, în spațiul est-carpatic este prezent doar printr-un singur exemplar, cunoscut până azi, descoperit în curtea actualei biserici Sf. Dumitru - Suceava. Datată către sfârșitul secolului XIV, cu brațele de nord și sud de formă rectangulară, asimilate cu absidele, biserica a dispus și de un pronaos flancat de contraforturi pe direcția absidelor, iar pe colțurile N-V și S-V de câte un turn.

Autorii, M.D. Matei, Al. Rădulescu și Al. Artimon opinau că în această fază construcția a fost destinată cultului romano-catolic⁷², deși în faza următoare, în secolul XV, a fost înlocuită prin suprapunere de o alta cert ortodoxă, certitudine întemeiată pe prezența elementelor de rit funerar cuprinse în cimitirul descoperit.

Un corespondent în mediul bizantino-balcanic aflăm în Serbia⁷³.

Pe aceeași cale au fost evidențiate substrucțiunile unei biserici presupuse a fi de plan cruce greacă înscrisă, de tip complex, cu un pronaos cvasi-pătrat, iar naosul împărțit pe patru stâlpi și acoperit de boltiri semicilindrice dispuse în cruce cu brațele egale. Monezile găsite în mai multe morminte au fost emise de Petru I și permit ca edificiul vechii mitropolii de la Mirăuți-Suceava, căci despre el este vorba, să fie datat în vremea acestui voievod⁷⁴.

Problema interferențelor stilistice și a raportului dintre arhitectura religioasă de lemn și cea de zid este una dintre cele mai prezente în istoriografia artei est-carpătice. Se admite, îndeobște, că începuturile arhitecturii religioase de zid moldovenești au stat sub semnul marilor stiluri europene ale vremii. Întrărirea bizantină nu este negată, iar pătrunderea ei prin Balcani pare să fi fost drumul cel mai sigur. Ceea ce se discută însă sunt filierele bulgară și sârbă ale influențelor bizantine.

După știința noastră, cel dintâi cercetător care a făcut apropierea între bisericile bucovinene și construcțiile athonite, armenesti și georgiene a fost austriacul Karl Romstorfer. Tot el remarcă planul cu o singură navă al bisericilor moldovenești precum și unele detalii arhitectonice pe care le explica prin anume condiții locale: asprimea climei, lipsa meșterilor experimentați etc.⁷⁵.

Încă înainte de primul război mondial, arhitecții N. Ghika - Budești și G. Balș, considerau că bisericile din Messembria, Macedonia, Muntele Athos și Grecia, apoi din Serbia și România, cât și cele din Asia Mică până în Georgia, Armenia și Rusia "sunt manifestațiuni artistice primite din același sâmbure al civilizației bizantine"⁷⁶. Acestei foarte largi încadrări le vor urma altele, în deceniile următoare, de natură să restrângă mereu direcția influențelor, așa cum vom vedea în cele ce urmează.

După Louis Brehier monumentele moldovenești din ultimul sfert al secolului XIV "ridicate sub influența ucenicilor lui Nicodim nu păstrează din arhitectura munteană (care după autor a fost puternic înrăurită de cea sârbă, n. ns.) decât un singur element: planul în formă de treflă"⁷⁷.

G. Balș, sintetizând influențele bizantine în arhitectura religioasă est-carpatică, amintea compartimentarea edificiului în altar, cu anexele proscomidia și diaconicul, naos și pronaos; boltirile cu arcurile în plin centru și calota pe pandantivi, prezența absidelor laterale ale naosului care, împreună cu altarul, alcătuiesc așa-zisul plan trilobat sau triconc. Întrebându-se dacă acest plan a venit de la Sf. Munte, din Serbia sau Bulgaria, autorul înclină spre filiera sârbă, respingând-o pe cea bulgară⁷⁸. În sinteza sa asupra bisericilor lui Ștefan cel Mare nota: "planul moldovenesc arată câteodată caracteristice atonice și sârbești, care nu sunt constantinopolitane, altă dată caracteristice constantinopolitane și atonice

care nu sunt sârbești, în fine și caracteristice ce se regăsesc în cele trei regiuni" pentru a conchide că "principiile planului nostru ne-au fost transmise de la Muntele Athos prin Serbia, unele caractere sârbești rămânând în evidență; altele însă pierzându-se"⁷⁹. Nu mult după aceea, la al treilea Congres de studii bizantine de la Atena, în 1930, afirma că "planul triconc, larg răspândit în România și care la origine este armean (subl. ns.) a venit la noi de la Muntele Athos, foarte probabil pe calea Serbiei"⁸⁰.

Paul Henry stabilea, la rândul său, anume influențe sârbești în arhitectura moldavă și nu numai la începuturile ei ci și în vremea lui Ștefan cel Mare atunci când observa că bisericile de la Krusevac, Kalenic, Rudenica aparțin aceluiași tip ca cele de la Pătrăuți, sau Voroneț, prezentând aceleași trăsături esențiale: cupola pe pandantivi, altarul cu o singură absidă, planul triconc și pronaosul mai mult sau mai puțin dezvoltat. Tot atunci remarcă însă și deosebirile edificiilor sârbe: prezența celor patru stâlpi plasați în tot atâtea colțuri ale pătratului servind ca punct de reazim celor două arce mari care susțin cupola⁸¹, după cum începând cu Pătrăuți, arcele mari se sprijină pe console, întocmai ca la biserica sârbă de la Zica, mai veche cu două secole.

N. Ghica-Budești, remarcând asemănarea până la identitate a planurilor bisericilor Vodița I și Sf. Treime-Siret, aprecia că au "o origine comună, în peninsula balcanică: poate în Macedonia, biserica Sf. Neculae din Seres sau Serbia, biserica din Rudenița, care prezintă dispozițiuni apropiate"⁸².

Sesizând aceeași asemănare a planimetriei bisericilor Vodița I și Sf. Treime-Siret, Virgil Vătășianu mai nota că precum la Cotmeana, tot așa și la Siret "arcelele oarbe ale fațadelor poartă de-a lungul extradosului un decor de teracote colorate și smălțuite, în genul celor întâlnite îndeosebi în Bulgaria"⁸³ (subl. ns.).

Pentru aceeași origine sârbă a triconcului simplu moldovenesc s-a pronunțat și Răzvan Theodorescu mai întâi într-un studiu⁸⁴, iar mai apoi într-o lucrare mai amplă atunci când nota "chiar dacă biserica din Siret va fi fost concepută de la bun început cu naos fără pilaștri laterali, asemănător... naosului Vodița I, cronologia firească a spațiului triconcului în Moldova - în același timp cu sau după împământinirea sa în Țara Românească - nu e cu nimic forțată, datarea implicită a monumentului de la Siret putându-se face cândva între 1370-1375... lăcașul legându-se astfel, în chip firesc, de aria sârbească"⁸⁵.

Polonezul Wladyslaw Podlacha, referindu-se la bisericile de plan triconc cu cupolă din spațiul est-carpatic remarcă prezența acestora în Egiptul superior (biserica mănăstirii Sohăg) și în Siria (biserica Kasr ibn vardan), care se repetă apoi în planul bisericilor de la Sfântul Munte și, în sfârșit, pe la finele Evului Mediu, apare pe pământul Serbiei, în Muntenia, în Moldova, ținându-se aici de formele simplificate egipto-siriene"⁸⁶ (subl. ns.).

Influența bizantină privește nu numai planul bisericilor - triconcul servind destinației cultice prin simbolica sa trinitară, dar și prin evidenta funcționalitate a absidelor laterale care permit plasarea unui număr mare de slujitori pentru

efectuarea cântărilor din strană cerute de desfășurarea serviciului religios - ci și structura și boltirea lor. În evoluția triconcului pe teritoriul est-carpatic de până în vremea lui Ștefan cel Mare boltirea se realiza prin mijlocirea pandantivilor care transformau pătratul de bază într-un cerc, pe care se ridica apoi fie un tambur încununat cu o cupolă, fie o simplă calotă, sistem specific bizantin.

Începând cu edificiile de la Milișăuți și Pătrăuți, arhitecții lui Ștefan cel Mare au înscris în acest cerc, un alt pătrat realizat din arce dispuse în unghi de 45° în raport cu axele principale ale bisericii; pătratul astfel obținut era din nou transformat în cerc prin intermediul pandantivilor și abia acum se construia deasupra fie turla, fie o calotă. G. Balș i-a dat acestui sistem de boltire numele de "bolți moldovenești" fără a avea însă intenția de a sugera astfel originea autohtonă a lor⁸⁷. Tocmai acest sistem de arce dispuse pieziș pe tradiționala modalitate bizantină de a bolti, sistem care avea menirea de a reduce spațiul de acoperit și de a distribui în chip uniform forțele de împingere, a dat naștere unei îndelungi dispute. Pentru Romstorfer arcele diagonale, care au rezolvat perfect problema boltirii, sunt necunoscute stilurilor romanic și gotic, specifice artei Moldovei (subl. ns.) dar înrudite cu anumite soluții orientale întâlnite la sala de consiliu de la Ani, la moscheea de la Cordoba etc.⁸⁸.

Tot pentru originea orientală a sistemului moldovenesc de boltire s-a pronunțat și G. Balș. Neîntâlnind însă arcele piezișe ci numai trompa conică, emitea ideea că arcele diagonale de la noi nu sunt decât niște trompe a căror deschidere a fost într-atât exagerată încât să li se atingă extremitățile⁸⁹. Ulterior însă, identificând în Orient, la Mausoleul sultanului Mahmud de la Bijapur sau la moscheea din Cordoba, bolți prin întretăierea a două pătrate conchidea că "en resume a defant de preves evidents il vue parait tres plausible de voir dans les voutes caracteristiques des eglises moldaves une influence iranienne transmise par les Armeniens"⁹⁰.

Sugestia a fost primită cu rezerve. fără a o respinge însă I.D. Ștefănescu o îmbogățește stabilind drumul posibilelor influențe prin Rusia. "Armenii au venit din Mica Armenie prin Crimeia..., s-au stabilit în Rusia și sudul Poloniei "de unde" puteau să fi adunat fragmente din moștenirea Novgorodului și din alte părți. Oamenii s-au gândit probabil la acestea când au încercat să explice sistemul original al boltirii (moldovenești n. ns.)⁹¹. Mai circumspect, Paul Henry se întreba, cu îndreptățire, de ce armenii nu au introdus pe solul est-carpatic și alte forme specifice țării lor de baștină, în cazul în care sistemul de boltire pe arce piezișe le-ar aparține⁹².

Refuzul apare tranșant la Virgil Vătășianu care, neacceptând ideea premiselor ipotetice, concret inexistente, ale arhitecturii armene asupra sistemului de boltire moldovenesc⁹³ susține originea autohtonă, est-carpatică, a acestuia. Concret, autorul apreciază că arcele piezișe, diagonale, ca sistem de boltire în arhitectura religioasă de zid își are originea în structura unui tavan de lemn cu pătrate formate din grinzi așezate unele peste altele, modalitate prezentă încă ia

câteva edificii din Moldova de nord și Galiția.

Ipoteza autorului se sprijină pe identificarea unor biserici de lemn, precum cea de la Volcineț (Ucraina) la care, peste altar, se află "o cupolă construită din grinzi formând pătrate așezate diagonal unele peste altele, restrângând astfel spațiul și formând un soi de cupolă poligonală... sistem care se regăsește și la unele biserici din Armenia" și "spre apus, la casele țărănești din Polonia". Părându-i firesc ca astfel de boltiri să fi existat și la bisericile de lemn din Moldova secolelor XV-XVI consideră că "e mult mai simplu și mai logic de a admite că structura învelișurilor interioare piramidale din lemn a fost transpusă în piatră numai în Moldova. În acest sens cred că aici arcul a preluat funcția grinzii..."⁹⁴. Adaptarea acestui sistem a urmărit o mai bună distribuire a împingerilor centrifugale ale bolților și îndeosebi ale turlei centrale. Direcția de dispersare a fost spre axele principale. Sistemul a avut succes, iar observația datorată aceluiași autor, întru totul adevărată, după care arhitecții moldoveni îl vor perfecționa în secolul XVI prin dublarea arcelor piezișe, fie întretându-le, fie încăleându-le, făcându-l să supraviețuiască până târziu, în secolul XVII, poate constitui o dovadă a originii sale locale.

Grigore Ionescu s-a arătat rezervat față de această opinie⁹⁵, dar majoritatea istoricilor artei feudale românești au acceptat-o. Încă din 1928 I.D. Ștefănescu opinia că "au mode de construction de la coupole, il peut s'expliquer par l'influence des procedes de l'architecture en bois"⁹⁶.

Mai rezervat era Paul Henry care, comentând opinia profesorului vienez Joseph Strzygowski după care "monumentele arhitecturii lemnului i-au pus (pe armeni n.ns.) pe calea descoperirii procedeuului aflat în discuție"⁹⁷ nota "astfel că nu este, a priori cu neputință ca anumite biserici de lemn, cu toate că cele pe care le cunoaștem în Moldova sunt fără cupolă, să fi putut sugera un procedeu de felul acesta"⁹⁸.

Cercetătorul francez B. Millet, într-un studiu preliminar la lucrarea **L'ancien art chretien de Syrie** (Paris, 1936), a profesorului vienez J. Strzygowski, "s-a pronunțat în favoarea derivării arcelor piezișe moldovenești din arhitectura de lemn"⁹⁹.

Se impune a fi reținută și explicația arhitectului Gh. Curinschi-Vorona care, după cum vom putea constata în alt loc, întrevide influențe mai ample ale arhitecturii de lemn asupra celei de zid. Referindu-se însă la sistemul arcelor piezișe, autorul apreciază că "are și el la origine modalitatea de a reduce o deschidere în tavan prin intermediul unui sau mai multor rânduri de bărne dispuse diagonal, fapt demonstrat de copierea unor asemenea dispoziții de lemn de arhitectură rupestră a Indiei și de transpunerea lor sub forma arcelor de piatră în moscheea din Cordoba (faza 961-966) cu opt arce și cu șase arce în gavitul unei biserici din Horanașat (1251), unde reproduce, probabil, alte exemple mai timpurii. Din cele de mai sus rezultă: sistemul arcelor piezișe este mult anterior arhitecturii gotice și nu are nimic comun cu bolțile gotice pe nervuri; sursele sale îndepărtate

sunt structurile de lemn transpuse în piatră; prezența în Moldova a acestui sistem se poate datora unor sugestii armenesti sau este rezultatul parcurgerii pe cont propriu a drumului de la structuri de lemn la structuri de zidărie¹⁰⁰.

La același capitol esențial al boltirii bisericilor de zid din Moldova cercetătorii întrevăd alte influențe ale arhitecturii locale de lemn. Observând că la biserica Borzești (iar apoi Războieni și Piatra Neamț) pronaosul este subîmpărțit în două travee dreptunghiulare printr-o pereche de pilaștri "care suportă console de piatră și înaintază adânc înspre interior, prezentând o serie de ieșituri treptate compuse din planuri, semănând foarte mult cu consolele de scândură crestăte, menite să susțină grinzile unei case țărănești, iar pe pereții de vest și est, de o parte, și pe aceste console, de alta, sunt încălecate, de fiecare parte a traveei, câte două arcuri longitudinale care îndeplinesc oarecum rolul cosoroabei și al grinzilor treptate ce se văd de-a lungul streășinei unei case de lemn" se conchide că "această parte a construcției corespunde deci unei clădiri de lemn, transpunând formele în limbajul arhitecturii de piatră"¹⁰¹.

Interesant de notat că exact acest sistem al consolelor din pronaosurile bisericilor amintite îi apare lui Gheorghe Curinschi-Vorona ca fiind "console în formă de contrafort răsturnat ale arcelor diafragmă..., asemănătoare unor console de bovindouri întâlnite în arhitectura gotică din Transilvania", tot el apreciind însă ca datorat tradițiilor arhitecturii lemnului "modul de ridicare al bolților cilindrice pe console"¹⁰².

Tot ca un reflex al arhitecturii tradiționale, de lemn este apreciat și modul în care constructorii bisericilor de piatră au rezolvat problema de a mări spațiul interior. Observând, judicios, că în arhitectura de zid o asemenea problemă se rezolvă "nu numai prin alungirea, dar și prin lărgirea concomitentă a clădirii" cea din urmă modalitate fiind evitată de meșterii moldoveni, autorul aprecia că aceștia au recurs, în schimb "la alungirea clădirilor prin adăugarea de încăperi noi de-a lungul axei principale, exact așa cum face lemнарul care construiește cu bârne clădite orizontal. Lungimea de bârnă determină aici dimensiunile încăperii, care nu pot fi depășite decât prin adăugarea unei încăperi noi, separate întotdeauna de cea precedentă prin pereți intermediari, pentru a ancora îmbinarea bânelor"¹⁰³. Concluzia pe care o degajă autorul este că "pe baza acestui principiu adițional s-a ajuns treptat la planul bisericii mari din mănăstirea Neamț (1497) compus din exonartex, pronaos împărțit în două travee, gropniță, naosul triconc".

Bisericile de plan sală dreptunghiular sau longitudinal simplu, ar sta după Virgil Vătășianu cel puțin exemplarul de la Lujeni, iar după Gheorghe Curinschi-Vorona toate¹⁰⁴, sub influența aceleiași arhitecturi de lemn. Pentru Virgil Vătășianu, biserica din Lujeni trebuie considerată ca cel mai vechi reprezentant păstrat al unui tip esențialmente autohton" și "ea confirmă oarecum existența bisericii de lemn cu planul simplu longitudinal din primul grup"¹⁰⁵, opinie neacceptată de Grigore Ionescu¹⁰⁶. Referindu-se la același grup de biserici care ar aparține tipului numit și "arhaizant", regretata cercetătoare Corina Nicolescu opina în acest consens cu

Virgil Vătășianu, într-un amplu studiu - **Arta în epoca lui Ștefan cel Mare** din volumul **Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare** - că aceste edificii "sunt similare ca plan și sistem de acoperire cu bisericile de lemn".

Identificând în teren biserici de lemn datând din secolele XVIII-XIX (sat Răpciuni, com. Ceahlău, jud. Neamț; Bistricioara, jud. Neamț, Călugărița, lângă comuna Horodnicul de Jos, dar și lângă Cernăuți) la care altarul și partea de vest descriu un traseu poligonal - pentagonal și, respectiv, din trei laturi - sau faptul că unele sunt prevăzute cu un pridvor deschis așezat pe latura de sud, Virgil Vătășianu le aprecia ca fiind modele din care s-au inspirat în secolul XV și meșterii constructori de la ctitoria logofătului Tăutu de la Bălinești¹⁰⁷.

În cazul nișei monumentale (înaltă de 9m, cu o deschidere de 6m și o adâncime de 2m) dinspre vest de la biserica Arbure, realizată prin prelungirea zidurilor laterale, prelungite sub forma unor ante, legate printr-un arc în plin centru, se considera că sugestia trebuie căutată în "arhitectura prispei și a pridvorului casei țărănești pe care meșterul a transfigurat-o, dezvoltând-o, în chip original, la o scară monumentală", iar că "prispa fără stâlpi a unei case din Straja (azi Muzeul Satului din București), prinsă între ante, sugerează un asemenea antecedent"¹⁰⁸. Nișa de la Arbure va constitui după același autor, germenul dezvoltării pridvorului moldovenesc deschis din arhitectura primei jumătăți a secolului al XVI-lea.

Un ultim reflex al arhitecturii tradiționale ecleziastice de lemn asupra celei de zid est-carpatic se întrevede în forma acoperișurilor. Karl A. Romstorfer a studiat forma acestora cu prilejul refacerii celor de la Sf. Gheorghe-Suceava, Solca, Putna etc. atunci când a remarcat că unele dintre ele redau întru totul imaginea celor din modelele prezentate de ctitori în tablourile votive¹⁰⁹. Reluând cercetarea, G. Balș¹¹⁰ constată și el fragmentarea acoperișurilor de la bisericile de plan triconc în mai multe părți: o învelitoare în patru ape pentru pridvor-pronaos și câte una de formă conică pentru altar, absidele laterale de nord și sud și turlă. Amândoi erau pentru originea gotică a acestor acoperișuri juguite de la bisericile moldovenești. Într-o manieră categorică G. Balș nota că "dacă meșterii care au condus construcția acestor biserici erau de școală gotică, nu e de mirare să se fi gândit la o asemenea soluție, care era cea întrebuintată în construcțiile gotice, mai cu seamă cele civile, unde fiecare parte din clădire era învelită pentru sine și unde turnulețele și cloșetoanele... dau înfățișări înrudite cu cea care o capătă bisericile moldovenești acoperite în acest fel"¹¹¹.

Ideea a făcut chiar carieră. Paul Henry a cochetat cu ea dar, vom vedea mai jos, nu mai mult¹¹²; Grigore Ionescu¹¹³ și N. Dumitru acceptând-o¹¹⁴.

Mai circumspect față de influențe străine asupra arhitecturii moldovenești, abordând și problema acoperișului din mai multe unghiuri, inclusiv al tradițiilor locale și al rolului determinant al factorului geografic (climă, precipitații, resurse materiale) savantul francez abia amintit, Paul Henry, după o largă trecere în revistă a opiniei lui G. Balș, conchidea că "noi credem chiar că dacă trebuie să caute neapărat un model, meșterul român ar fi trebuit de preferință, să-și întoarcă privirea

către biserica de lemn pe care o avea sub ochi"¹¹⁵. Mai mult decât atât autorul aprecia că până și natura materialului cu care se acopereau bisericile moldovenești - șindrila - constituie tot un reflex al arhitecturii locale de lemn - laică sau religioasă - "un procedeu original, al lor propriu, pe care nu-l oferea nici unul din modelele bizantine, sârbești sau occidentale"¹¹⁶.

La scurtă vreme ideea era acceptată și de Virgil Vătășianu, pentru a o relua convingător și argumentat într-o serie de contribuții ulterioare¹¹⁷. Dintre cei foarte mulți care susțin această sugestie a arhitecturii de lemn religioase locale asupra aceleiași arhitecturi, dar de zid, remarcăm pe arhitectul Gheorghe Curinschi-Vorona. "În cazul bisericilor moldovenești, turla obligă învelitoarea să se desfacă spre cele patru puncte cardinale în corpuri independente..." nota autorul care, conclusea: "Este o soluție de necesitate, transformată într-o caracteristică de stil, care nu trebuie confundată cu învelitorie gotice separate ale unor corpuri de înălțimi diferite, sursele sale găsindu-se în propria dezvoltare a arhitecturii moldovenești"¹¹⁸. Dacă aici găsim oarecare ambiguitate, autorul nenumind arhitectura de lemn, în schimb, influența acesteia o afirmă în cazul bazelor "stelate ale turelor "care" își au probabil originea în procedul de a prelungi bârnele de sub streășină ale absidelor poligonale ale bisericilor de lemn, de unde a rezultat forma stelată, transpusă în vechime în arhitectura de lemn"¹¹⁹. Mai mult decât atât "chiar și contraforții bisericilor moldovenești, gotici ca aspect și prin modul de lucrare a pietrei, sunt așezați adesea fără sens constructiv la îmbinarea zidurilor, amintind încheieturile acoperite cu ștenapi (babe) ale pereților din bârne"¹²⁰.

Într-un excurs istoriografic despre arhitectura ecleziastică din spațiul est-carpatic nu poate fi exclusă problema decorului plastic al fațadelor. K.A. Romstorfer și G. Balș au fost cei dintâi care au descris sistemul de ornamentare al fațadelor, realizat la început prin alternarea rândurilor orizontale de piatră cu cele de cărămidă și din arcade oarbe, care străbat pe verticală numai absidele, străjuite în partea superioară de discuri ceramice, precum la Sf. Treime- Siret. În prima jumătate a secolului XV au apărut teracotele albastru-verzui.

În vremea lui Ștefan cel Mare asistăm la o diversificare a mijloacelor de ornamentare a fațadelor. Arcadele oarbe primesc deasupra un șir sau două de ocnite, primele mai late, cele de sus mai înguste care cuprind și spațiul naosului, gropniței, pronaosului etc., de jur-împrejurul edificiului. Între acestea și sub cornișă aflăm câte un rând de discuri multicolore și, respectiv, până la trei. Suprafața bazei tamburului turlei și a acestuia reiau elementele de decor.

Încă în lucrarea **L'art roumain**, scrisă în colaborare cu N. Iorga, G. Balș¹²¹ aprecia că acest sistem de arce și arcaturi este frecvent la bisericile romanice din apus, dar îl aflăm și la clădirile bizantine din Italia și Balcani cu începere din secolul IX. Toate acestea îl determinau să conchidă: "Vedem deci o influență destul de directă a țărilor balcanice, dar mai cu seamă a Constantinopolului în ceea ce privește arcadele oarbe, iar în privința ocnitelor chestiunea e mai puțin deslușită. S-ar putea presupune și o înrâurire a bisericilor romanice transmisă prin țările

germanice, încă din vremea primelor construcții religioase din Moldova, în perioada de dinainte de 1487. Totuși, o proveniență sudică pare mult mai verosimilă"¹²².

Tot atunci savantul spaniol J. Puig i Cadafalch sesizând analogii între decorul fațadelor bisericilor romanice, care a stat însă sub influența celor orientale, opina că sub aceeași influență pare să fi stat și ornamentica de la fațadele bisericilor religioase din Moldova. El conchidea: "Nous aboutissons ainsi à cette conclusion: que cette école qui apparut dans l'Occident de l'Europe, probablement aussi en même temps en Orient et en Russie, est celle qui arrive à Ravenne dès le V-e siècle, passant comme un courant impétueux entre Syrie, l'Anatolie et Arménie... c'est l'héritière des civilisations de l'Assyrie et de la Chaldée, qui, ayant triomphé de l'art grec et de ses dérivés au début du moyen-âge, la surpassa pour créer les beautés de l'art roman"¹²³.

Paul Henry, după o lungă incursiune în plastica figurativă a fațadelor bisericilor occidentale (de stil romanic), a celor orientale și balcanice, ajunge la o concluzie întrucâtva asemănătoare lui J. Puig i Cadafalch: "Nu există nici un fel de influență ci numai identitate în ceea ce privește tradiția, dezvoltarea paralelă a unei formule bizantine, al cărui ultim exemplu ni-l oferă Moldova"¹²⁴. Remarca, însă, că arhitectura Moldovei și-a "constituit un tip propriu" de decor al fațadelor care constă "în decorarea absidelor cu arcaturi înalte și înguste, care, spre deosebire de nenumăratele biserici din Serbia sau din Bulgaria, nu trec de pe abside pe pereți, și a le încorona cu o friză, în general dublă, de mici arcaturi, adică pe ocnițe, ele fac înconjurul complet al edificiului"¹²⁵.

Virgil Vătășianu accepta că decorul fațadelor bisericii Sf. Treime-Siret este autentic bizantin în schimb "originea firidelor moldovenești trebuie însă pusă, neapărat, în legătură cu arhitectura baltică, unde firida apăruse, de altfel, tot ca un rezultat al influențelor orientale"¹²⁶, așa cum demonstrase J. Puig i Cadafalch. Tot Virgil Vătășianu era de părere că pentru arhitectura religioasă din Moldova "e caracteristică combinarea paramentului plastic, adică de firide și ocnițe, cu policromia cărămizilor smălțuite"¹²⁷.

Acest sistem de decorare a fațadelor bisericilor românești de la est de Carpați va fi treptat reorganizat și părăsit către sfârșitul domniei lui Ștefan cel Mare spre a face loc suprafețelor netede, întinse, capabile de a primi un alt decor, cel pictural¹²⁸. Edificiile de la Volovăț și Arbure sunt lipsite atât de firide, arcade oarbe și ocnițe, cât și de discuri smălțuite încât rațiunea înlăturării lor nu poate fi decât aceea că trebuia făcut loc unei noi modalități de împodobire a fațadelor.

★

★

★

B. Pictura bisericilor est-carpătice din perioada cercetată a reținut atenția specialiștilor din țară și străinătate datorită puternicei personalități manifestată de școala de aici încă de la sfârșitul secolului al XV-lea și primele decenii ale secolului

următor. Acum, în decorul interior artiștii epocii inovează și experimentează noi scheme iconografice și soluții de natură să sporească valoarea monumentală a picturii. Dar dimensiunea adevărată la care ajunsese școala de pictură moldovenească este dată de decorul exterior, de pe fațade, care prin amploarea spațială, tematică, semnificație și valoarea artistică este recunoscut ca fenomen pictural unic în arta universală. Cum însă pictura exterioară a comportat îndelungi dezbateri privitoare la începuturile și originile ei dosarul istoriografiei ar fi extrem de bogat, el singur ocupând un spațiu întins chiar pentru un studiu de sine stătător. Acesta este și motivul pentru care vom aborda doar pictura interioară a bisericilor din Moldova cu aspectele: 1. datarea diverselor ansambluri, 2. iconografia, 3. semnificația. Înainte de acestea însă se impune o scurtă privire asupra opiniilor despre începuturile picturii religioase din Moldova.

După cei dintâi cercetători ai subiectului în discuție, și-i numim pe Romstorfer¹²⁹, Milkowicz¹³⁰, E. Kozak¹³¹, Wl. Podlacha¹³², I.D. Ștefănescu¹³³, V. Grecu¹³⁴, G. Balș¹³⁵, Paul Henry¹³⁶, pentru a-i aminti doar pe cei mai de seamă de până la ultima conflagrație mondială, începuturile picturii religioase din Moldova s-ar plasa în a doua jumătate a secolului XV, deci de atunci de când se păstrează ansamblurile cercetate de ei, excepție făcând urmele de culori semnalate pe pereții gropniței de la ruinele ctitoriei lui Alexandru cel Bun de la Vatra Moldoviței¹³⁷.

Lucrările de sinteză de după cel de-al doilea război mondial coboară debutul picturii religioase est-carpătice la începuturile secolului XV. În afară de prezența frescelor deja semnalate de la biserica Vatra Moldoviței, Virgil Vătășianu își întemeiază opinia pe menționarea documentară a zugravilor Nechita și Dobre. Înzestrați de Alexandru cel Bun cu sate și mori pentru pictarea unei biserici, pe resturile de picturi provenite de la paraclisul Cetății de Scaun de la Suceava și pe icoanele raclei Sf. Ioan cel Nou atribuite ipotetic, unui meșter local¹³⁸.

Acestor argumente, V. Drăguț¹³⁹ le adaugă altele, tot de natură arheologică, culese de la cei care au efectuat cercetările, precum urmele de frescă de la Humor¹⁴⁰, Bistrița¹⁴¹ și în chip eronat și cele de la Probota¹⁴².

Deși contribuția lui Sorin Ulea este anterioară celei abia menționate a lui V. Drăguț și recente sinteze semnată de Virgil Vătășianu, întâlnim o apreciere confirmată ulterior de cercetările arheologice deși, la momentul respectiv, se întemeia doar pe logica istorică. Autorul considera atunci că "începuturile picturii moldovenești se plasează în ultimele decenii ale veacului al XIV-lea, ele confundându-se cu înseși începuturile statului moldovenesc"¹⁴³. Numai așa poate fi explicată creația miniaturistică de pe Tetraevangheliarul din 1429 a monahului Gavril de la mănăstirea Neamț. Amintind și pe zugravul Ștefan, răsplătit la 1425, de același Alexandru cel Bun, Sorin Ulea îi aprecia pe ceilalți doi, Nechita și Dobre, ca fiind sud-slavi¹⁴⁴. De altfel, referindu-se la procesul nașterii școlii de pictură est-carpătice, același autor nota, cu alt prilej, că "un rol foarte important l-au jucat, incontestabil, meșterii străini, la început sud-slavi, mai apoi greci, adică artiștii care au adus pe pământul Moldovei - și de la care localnicii au învățat - meșteșugul

picturii de tradiție bizantină^{144a}.

Cercetările arheologice de ultimă oră de la biserica vornicului Oană de la Tulova, din satul Vorniceni Mari (jud. Suceava), datată în ultimul sfert al secolului XIV¹⁴⁵, de la aceea a lui Dzula capitaneus sau Jula, cum îl aflăm în documentele timpului, de la Giulești (com. Boroaia, jud. Suceava), construită în ultimele două decenii ale aceluiași secol al întemeierii statului Moldova¹⁴⁶ și de la edificiul de plan cruciform (cruce liberă) din curtea actualei biserici Sf. Dumitru-Suceava datând, în prima sa fază, tot de atunci¹⁴⁷ au confirmat amintitele supoziții ale cercetătorului Sorin Ulea. Prudența ne obligă să observăm că dacă edificiile au fost înălțate atunci și, teoretic, tot atunci puteau fi decorate cu frescele identificate de săpăturile arheologice nu e mai puțin adevărat că decorul pictural putea fi realizat și mai târziu. Corelând însă toate datele care certifică prezența picturilor la monumentele de sfârșit de secol XIV și de la începutul celui următor, atestarea documentară a zugravilor Dobre, Nechita și Ștefan în deceniile doi și trei din secolul XV, precum și prezența școlii de miniatură de la Neamț, tot în vremea lui Alexandru cel Bun, obținem certitudinea că, într-adevăr, la sfârșitul secolului XIV în Moldova se răspândise practica înfrumusețării edificiilor de cult ortodox cu fresce interioare.

Edificiile religioase de la est de Carpați consemnate de cercetările istoriografice ca păstrătoare de picturi inițiale sau parțial retușate sunt: Lujeni, Dolheștii Mari, Pătrăuți, Bădeuți (distrusă în primul război mondial), Sf. Ilie-Suceava, Voroneț, Sf. Neculae-Dorohoi, Sf. Neculae-Popăuți, Înălțarea-Neamț, capela cetății Hotin, Sf. Neculae-Rădăuți, Sf. Gheorghe-Hârlău, Dobrovăț, Arbure, Bălinești, Părhăuți, Probota, Sf. Gheorghe-Suceava, Humor, Sf. Dumitru-Suceava, Moldovița, Coșula, paraclisul mănăstirii Bistrița, Adormirea-Baia, Râșca, unele dintre acestea având și picturi exterioare.

Picturile interioare ale acestor edificii au precedat, neîndoindu-se, decorul fațadelor, neputându-se concepe o inversare a acestei ordini. Pentru înțelegerea drumului parcurs de pictura religioasă din spațiul est-carpatic de la mijlocul secolului XIV și până la jumătatea secolului XVI, altfel spus a surselor constituirii școlii moldovenești apoi, odată constituită, a direcțiilor în care a evoluat, atât sub raport iconografic și formal, cât și al conținutului de idei este absolut necesară datarea corectă a fiecărui ansamblu pictural în parte. Or, nu întâmplător, cercetările au stăruit îndelung asupra acestui aspect încât, și astăzi, după aproape un secol de la debutul lor, nu există o unanimitate de opinii fie chiar în privința unora dintre cele mai importante ansambluri de fresce interioare, precum Arbure, Bălinești etc.

Biserica din Lujeni (azi în R.S.S. Ucraineană) era semnalată drept ctitorie a boierului Vitold la 1893¹⁴⁸. Cercetările asupra picturii efectuate în deceniul trei al secolului nostru, când încă nu erau în totalitate descoperite, le datau, cu anumite diferențe, în vremea lui Ștefan cel Mare¹⁴⁹.

Frescele de la Dolheștii Mari par să fi fost realizate anterior anului 1481, când Șendrea, ctitorul edificiului, a murit în lupta de la Râmnic, dovadă fiind tabloul votiv care-l reprezintă împreună cu soția, un fiu și o jupâniță¹⁵⁰.

Frescele interioare de la monumentele Pătrăuți, Bădeuți, Sf. Ilie-Suceava și Voroneț, au trăsături caracteristice, după Wladyslaw Podlacha, celor de la sfârșitul sec. XV și începutul celui următor, în care grup include și frescele interioare de la Arbure¹⁵¹.

În cazul picturilor de la Pătrăuți, N. Iorga, G. Balș, Virgil Vătășianu, Sorin Ulea etc. le plasează imediat după 1487¹⁵², în timp ce după Paul Henry biserica a fost "zugrăvită nu se știe când, dar în mod sigur în secolul al XVI-lea, cu excepția unor porțiuni executate mai târziu"¹⁵³. Mai confuz era I.D. Ștefănescu care aprecia că decorul interior de aici "comporte au moins deux exécutions et deux époques. Dans le naos, la plus ancienne... la seconde peinture supportée par des dessous au premier tiers du XVII^e siècle. Dans le pronaos, les saints militaires sont peints dans le style de la seconde moitié du XVI^e siècle, époque à laquelle appartiennent aussi les dessous, par leur qualité et leur composition"¹⁵⁴. Cercetările recente restrâng limitele temporale ale realizării frescelor interioare de la Pătrăuți între iulie 1496, data morții lui Alexandru, fiul mai mare al ctitorului, și 23 noiembrie 1499 ziua când a murit Ana, una dintre fiicele aceluiasi voievod¹⁵⁵.

Biserica Sf. Ilie de la Suceava a fost înălțată de arhitecții lui Ștefan cel Mare în 1488. Decorul interior a fost plasat în vremea lui Ștefan cel Mare fiindcă tabloul votiv îl reprezintă dar și că iconografia naosului se apropie de aceea a bisericii Voroneț¹⁵⁶. Pentru I.D. Ștefănescu "la présence du prince Rareș dans le tableau des fondateurs, ajoutée aux données de l'analyse stylistique, range la décoration de Saint-Elie parmi les oeuvres de ses maîtres. C'est vers 1540 qu'on a décoré les prois exterieures, c'est à cette époque qu'on a peint ou refait complètement l'intérieur"¹⁵⁷.

Cercetarea tabloului votiv, constatarea câtorva deteriorări voite a unor părți ale acestuia precum și faptul că lui Ștefan cel Mare îi succede Bogdan și nu Alexandru, dacă tabloul votiv ar fi fost executat până în iulie 1496, îl determinau pe semnatarul acestor rânduri să afirme necesitatea de a pune sub semnul întrebării însăși datarea picturii interioare de la biserica Sf. Ilie-Suceava pentru perioada 1488-1496 sau chiar pentru 1488-1504¹⁵⁸. Indoielilor noastre li s-a răspuns de curând. Reluând cercetarea tabloului votiv, semnalându-se aceleași inadvertențe pe care le remarcam și noi în articolul amintit, se conchidea că biserica Sf. Ilie "a fost pictată, în interior, în timpul domniei lui Ștefan cel Tânăr, între anii 1522 și 1526, ea alăturându-se din punct de vedere iconografic grupului Pătrăuți, Voroneț și Milișăuți"¹⁵⁹.

Îndelung discutată a fost datarea picturilor interioare de la Voroneț. Wickenhauser le atribuia, împreună cu cele exterioare, mitropolitului Grigore Roșca¹⁶⁰; Kozak, în baza inscripției de deasupra ușii de trecere din pronaos spre naos, arăta că la decorarea pronaosului a contribuit mitropolitul Teofan la 1550¹⁶¹. Mai întâi Wladyslaw Podlacha¹⁶², apoi G. Balș, Paul Henry, Virgil Vătășianu, Petru Comarnescu, Sorin Ulea au susținut că picturile cele mai vechi - altar și naos - provin cel puțin din timpul lui Ștefan cel Mare (Podlacha, G. Balș, Paul Henry)¹⁶³,

sau imediat după 1488, pronaosul în 1550 și pridvorul în 1547 (Virgil Vătășianu, Petru Comarnescu și Sorin Ulea)¹⁶⁴. I.D. Ștefănescu le data la sfârșitul sec. XVI în sinteza din 1928, opinie reluată în **Nouvelles recherches** unde preciza că "face excepție de la aceasta decorația cupolei realizată în sec. XV de meșterii lui Ștefan cel Mare"¹⁶⁵.

O restrângere a perioadei de realizare a decorului din naosul și altarul bisericii Voroneț, cuprinsă între 26 iulie 1496 și primăvara anului 1497, a propus-o Maria Ana Musicescu pe temeiul lipsei lui Alexandru și prezenței lui Bogdan în tabloul votiv, opinie acceptată de V. Drăguț și semnatarul acestor rânduri¹⁶⁶.

Picturile interioare de la Sf. Neculae-Dorohoi au fost plasate, pe considerente stilistice, în vremea lui Ștefan cel Mare dar, evident, după 1495, anul înălțării edificiului, de către G. Balș, I.D. Ștefănescu, Paul Henry, Teodora Voinescu, Ana Maria Musicescu, Virgil Vătășianu¹⁶⁷. N. Iorga observa, cu justețe, că tabloul votiv este ulterior epocii ctitorului¹⁶⁸, ceea ce pentru Sorin Ulea a constituit punctul de plecare în datarea frescelor interioare în vremea domniei lui Ștefăniță, între 1522-1525¹⁶⁹.

Deși biserica Sf. Neculae-Popăuți (Botoșani) ieșea din cadrul Bucovinei la a căror momente se referea lucrarea lui Wladyslaw Podlacha, totuși, autorul cuprinde și picturile de aici pe care le aprecia ca fiind din secolul XV¹⁷⁰, opinie reluată de N. Iorga¹⁷¹, de I.D. Ștefănescu¹⁷², argumentată de Virgil Vătășianu¹⁷³ și întâlnită apoi la Sorin Ulea¹⁷⁴, V. Drăguț etc.

Surprinzătoare rămâne opinia lui Paul Henry care, "la prima impresie" era pentru o datare a picturilor interioare în sec. XV, dar "un examen atent al iconografiei nu ne îngăduie totuși să afirmăm că ansamblul pictural este atât de vechi și ne obligă să-l plasăm, cu aproximație către perioada Humorului și a Moldovei" anume "către anii 1540 sau 1550"¹⁷⁵. Într-un întreg capitol intitulat problema bisericii din Popăuți, savantul francez își demonstrează opțiunea pentru a conchide că decorația naosului "sub forma actuală datează de pe la mijlocul veacului al XVI-lea"¹⁷⁶.

Cei care s-au pronunțat asupra picturilor interioare de la biserica Înălțarea-Neamț au remarcat refacerile târzii care împiedică cercetarea lor completă și, inclusiv, datarea corectă. În prima sinteză I.D. Ștefănescu le acorda doar o pagină, iar în cea de a doua le încadra către 1570¹⁷⁷, stăruind mai mult asupra decorului de fresce din bolta de trecere pe sub turnul-clopotniță, decor care ar data din vremea ctitorului și ar constitui sinteza unui ansamblu care a împodobit un palat domnesc sau o sală de recepție a mănăstirii¹⁷⁸. Deplângând intervențiile ulterioare asupra frescelor interioare S. Ulea le aprecia chiar și în aceste condiții ca fiind "ultimul ansamblu de pictură ce ne-a rămas din epoca lui Ștefan cel Mare"¹⁷⁹.

La capela lui Ștefan cel Mare din cetatea Hotin¹⁸⁰, asemenea la Sf. Ilie-Suceava și, ulterior, la biserica mănăstirii Tazlău, G. Balș presupunea existența unui prim decor din zugrăveli provizorii, care imitau cărămizile aparent colorate divers, sugerând parametrul policolor al cărămizilor smălțuite din fațadă.

Datarea frescelor de la biserica Sf. Neculai-Rădăuți a fost îngreunată de incertitudinea care plana asupra momentului înălțării ei, fapt clarificat abia acum un deceniu. E. Kozak remarcă "modificarea lor completă de restaurarea din 1880" și că "datează de dinainte de 1559"¹⁸¹. W. Podlacha presupunea că cele patru scene din altar, neatinse de penelul restauratorilor din 1880, ar putea fi din aceeași perioadă cu cele din bisericile Sf. Ilie, Pătrăuți, Voroneț și Bădeuți, care, după iconografie și stil, sunt cuprinse între 1487-1550 "dacă nu chiar din decenii anterioare"¹⁸². N. Iorga și G. Balș le plasau în vremea lui Alexandru Lăpușeanu, contemporane cu adosarea pridvorului¹⁸³, opinie la care a subscris și I.D. Ștefănescu¹⁸⁴.

De aceștia s-a detașat, pentru prima dată, francezul Paul Henry care s-a pronunțat că pictura altarului "e destul de veche" sesizând asemănarea izbitoare dintre Cina cea de taină de aici și aceea voronețiană, ambele prezentând particularitatea "disponerii lui Iisus în dreapta noastră, în cornu sinistro al mesei, iar apostolul Ioan se aruncă la pieptul lui Iisus cu o violență surprinzătoare, rămânând complet culcat peste el"¹⁸⁵. Picturile din naos denotă "cu toată stângăcia retușărilor... stilul celui de al XVI-lea veac"¹⁸⁶.

Tot pentru epoca lui Ștefan cel Mare a opinat și Virgil Vătășianu, restrângând perioada la anii 1480-1481, când voievodul a înfrumusețat mormintele înaintașilor săi înmormântați în necropola rădăuțeană, dar picturile din navă și vechea tindă ar fi recente¹⁸⁷. Demonstrația, în punctele principale, o regăsim apoi la Sorin Ulea¹⁸⁸, pentru ca într-un studiu ulterior să se susțină că și tabloul votiv ar aparține domniei lui Ștefan cel Mare¹⁸⁹.

În problema momentului pictării bisericii Sf. Gheorghe-Hârlău în istoriografie întâlnim două direcții: prima plasează frescele în ultima jumătate a secolului XVI¹⁹⁰, iar a doua care le atribuia domniei ctitorului, Ștefan cel Mare¹⁹¹.

Zugrăveala interioară de la Dobrovăț a fost realizată în epoca lui Petru Rareș¹⁹², într-o încadrare vagă, pentru ca mai apoi G. Balș, pe temeiul unei inscripții pictate să o reducă la perioada 1527-1531¹⁹³, iar ulterior, Sorin Ulea la 1529¹⁹⁴ datare acceptată astăzi de istoriografie.

Nu același lucru se poate afirma despre pictura interioară de la Arbure. Mai întâi, Wickenhauser aprecia că după construcție biserica a rămas fără acoperiș și abia târziu a fost pictată¹⁹⁵. La scurtă vreme E. Kozak, pe temeiul că fiii lui Arbure sunt reprezentați în tabloul votiv la vârsta copilăriei conchidea că frescele datează din perioada întemeierii bisericii¹⁹⁶, opinie la care subscrisa și W. Podlacha. "Dacă, într-adevăr, anumite porțiuni ar trebui considerate mai târziu, scria Podlacha, acestea ar putea fi, de pildă, martiriile de pe peretele vestic exterior, lucrări mărunte, executate meșteșugărește"¹⁹⁷. Problema s-a complicat la 1924 când bizantinologul V. Grecu publica inscripția zugravului Dragosin cu anul 1541¹⁹⁸. Din acest moment s-au creat în istoriografie două direcții: prima, după care picturile interioare au fost realizate de Dragosin, fiul "popii" Coman din Iași, la 1541; a doua susține că rolul zugravului Dragosin, nu Dragoș, se reduce la acela de simplu

restaurator. Celei dintâi s-au încadrat D. Dan¹⁹⁹, I.D. Ștefănescu²⁰⁰, Sorin Ulea²⁰¹, V. Drăguț²⁰², iar celei de a doua, G. Balș²⁰³, Virgil Vătășianu²⁰⁴, Petru Comarnescu²⁰⁵, I. Caproșu²⁰⁶.

Recent, într-un amplu studiu a fost reluată problema inscripției lui Dragosin de la 1541, s-a întregit lectura, s-a demonstrat că tabloul votiv actual, din naos, este o restaurare timidă de epocă, concluzionându-se că toată pictura interioară nu putea fi executată decât la scurtă vreme după construirea bisericii, poate în anii 1503-1504²⁰⁷, opinie însoțită de o parte a istoriografiei noastre²⁰⁸.

Într-o situație similară se află problema datării picturii interioare de la Bălinești. Incertitudinea care planează asupra anului de începere a construcției complică rezolvarea chestiunii. O parte a istoriografiei plasează realizarea decorului interior între 1500-1511²⁰⁹ în vreme ce o altă o datează chiar la începutul deceniului zece al secolului XV²¹⁰. Opinia acestora din urmă se justifică prin aceea că pisană indică doar anul terminării și târnosirii bisericii - 6 decembrie 1499 - iar pe pictura din altar O.Tafrali identificase câteva sgrafite în care citise anii 1494 și 1496²¹¹. Lectura acestor sgrafite fusese contestată de mai mulți cercetători, dar abia recent cercetările au demonstrat că inscripțiile zgâriate pe frescele din interiorul altarului au fost făcute cu peste o sută de ani mai târziu și indică altceva decât presupușii ani²¹². Eliminându-se confuzia semănată de O.Tafrali a dispărut argumentul material al celor care plasau pictura interioară în primii ani de după 1490. În recenta monografie despre biserica Bălinești regăsim noua lectură a sgrafitelor propusă de noi și, în consecință, datarea picturii este plasată după 1500²¹³.

Ctitoria logofătului Gavril Troțușanu, de la Părhăuți, are doar picturi interioare, semnalate de Kozak care deplângea starea deplorabilă de întreținere a acestora²¹⁴, situație remarcată și de polonezul Podlacha când nota că tencuiala de pe bolta altarului a căzut complet și "s-au păstrat mai bine frescele din pronaos și din pridvorul deschis" lăsând a înțelege că au fost realizate spre 1570, de către zugrăvi locali²¹⁵. I.D.Ștefănescu și Paul Henry le datează în 1522²¹⁶, Virgil Vătășianu în epoca lui Rareș²¹⁷, iar Sorin Ulea, refuzând opinia lui Ștefănescu și Henry, propune anii 1539-1540²¹⁸. Un studiu recent apreciază însă că picturile interioare de la Părhăuți au fost realizate în două etape: 1. altarul și naosul în vara-toamna anului 1522; 2. pronaosul și pridvorul între 1531-1537²¹⁹.

Până la descoperirea portretului funerar al lui Ion, fiul lui Petru Rareș și, probabil, al primei sale soții²²⁰ și nu al Elenei, cum susținea Sorin Ulea, portret însoțit de o inscripție pictată care indică și anul 1532²²¹, pictura interioară de la Probota, ctitorie și necropolă domnească a lui Petru Rareș și a familiei sale, era datată pentru vremea acestui voievod²²² sau, mai târziu, în a doua jumătate a secolului XVI²²³.

Biserica Sf.Gheorghe din Suceava a fost începută de Bogdan, fiul lui Ștefan cel Mare, dar continuată și terminată la 1522 de fiul său, Ștefăniță. La vreme de câteva decenii Petru Șchiopul o acoperea din nou, zidea o clopotniță și muta moaștele Sf.Ioan cel Nou din vechea biserică mitropolitană în cea nouă. Astfel se

explică opțiunile pentru datarea picturilor interioare în vremea lui Ștefăniță, Petru Șchiopul și Petru Rareș. Cea dintâi, care plasa frescele interioare în vremea lui Ștefăniță, fie imediat după sfințirea din 1522, fie până în 1527, a fost susținută, cronologic, de Simeon Fl.Marian²²⁴, E.Kozak²²⁵, D.Dan²²⁶, W.Podlacha²²⁷, G.Balș care, însă, va reveni asupra ei²²⁸, I.D.Ștefănescu²²⁹, Virgil Vătășianu care în lucrările recente își va reconsidera părerile²³⁰ și Petru Comarnescu²³¹. Față de toți aceștia Andrei Grabar va pendula pentru o perioadă mai laxă cuprinsă între domnia lui Ștefăniță și prima domnie a lui Petru Rareș²³².

Pentru vremea lui Petru Șchiopul s-au pronunțat Melchidesec²³³ și N.Iorga²³⁴.

Cea de-a treia opinie emisă de V.Grecu pe temeiul analizei stilistice²³⁵, acceptată de francezul Paul Henry²³⁶, atribuie decorul interior domniei dintâi a lui Petru Rareș, perioadă restrânsă și precizată de Sorin Ulea pe baza unei inscripții de deasupra primilor doi ctitori din tabloul votiv care ar indica anul 1534²³⁷.

Biserica mănăstirii Humor, ridicată la 1530 de logofătul Teodor Bubuiog și soția sa Anastasia, fiica logofătului Ioan Tăutul, a primit picturile interioare în timpul vieții acestora și a domniei lui Petru Rareș aprecia W.Podlacha deoarece "este greu de presupus că o biserică cu doi ctitori să nu fi fost împodobită cu fresce"²³⁸. I.D.Ștefănescu nota că "La decoration du monastère de Humor représente l'oeuvre originale exécutée vers 1530-1535"²³⁹. Paul Henry remarca analogiile cu Moldovița, încât data picturile interioare de la Humor nu la 1531, precum E.Kozak²⁴⁰, ci la "o distanță de numai câțiva ani"²⁴¹. Pentru aceeași datare, cu precizarea anului 1535, s-au pronunțat ulterior Sorin Ulea, V.Drăguț, Al.Efremov, Virgil Vătășianu²⁴².

O inscripție care indica anul 1537, descoperită la începutul secolului de către E.Kozak, data convingător, încă de atunci, decorul interior al faimoasei ctitorii rareșiene din 1532 de la Moldovița²⁴³. Cercetătorii de după Kozak, W.Podlacha, D.Balș, I.D.Ștefănescu, Paul Henry, Virgil Vătășianu, Sorin Ulea, V.Drăguț, Corina Nicolescu au acceptat și preluat datarea amintită²⁴⁴, atât pentru decorul interior cât și pentru cel exterior.

În cazul frescelor de interioare de la Sf.Dumitru-Suceava, înălțată în 1534-1535²⁴⁵, W.Podlacha nota că "sistemul de picturi din naos se abate foarte puțin de la sistemul din bisericile sec.XVI"²⁴⁶ și le include în grupul Sf.Gheorghe-Suceava, Humor și Moldovița încât concluzia se impunea de la sine, cu atât mai mult cu cât sesiza și analogiile formale cu picturile de la cea din urmă. I.D.Ștefănescu prelua ideea analogiilor²⁴⁷, pe care nu o refuza nici Paul Henry²⁴⁸.

La picturile bisericii Coșula, ctitorie din 1535 a vistiernicului Matiaș, s-au referit N.Iorga²⁴⁹ și G.Balș, ambii amintind picturile interioare repictate târziu și urme de fresce exterioare²⁵⁰. Aceste referiri sumare surprind la cercetătorii români amintiți din vreme ce profesorul W.Podlacha le data, fără a le acorda un spațiu sporit, alături de cele de la Probota, pentru a doua jumătate a secolului XVI²⁵¹. În pronaos I.D.Ștefănescu identifica între picturi "deux têtes de saints, auréolées d'or, derniers restes de la peinture de 1535"²⁵² (subl.ns.). Sorin Ulea le datează vag, între 1537-1538²⁵³ iar cei doi i-au urmat consimt pentru o perioadă imediată zidiri

monumentului²⁵⁴.

La mănăstirea Bistrița, Ștefan cel Mare a înălțat în 1498 un turn-clopotniță, pe trei nivele. Etajul de mijloc, de deasupra parterului, a fost amenajat ca paraclis și decorat apoi cu picturi, între care unele scene evocă viața Sf. Ioan cel Nou de la Suceava. Tot aici un tablou votiv care-l figurează și pe Ștefan cel Mare. Pe acest temei, cât și al analogiilor stilistice, picturile au fost atribuite ctitorului zidirii de O. Tafrali²⁵⁵, I.D. Ștefănescu²⁵⁶, Paul Henry²⁵⁷, Virgil Vătășianu²⁵⁸. Spre deosebire de aceștia G. Balș și V. Drăguț le plasează în timpul domniei lui Petru Rareș²⁵⁹, iar Sorin Ulea în cea de a doua jumătate a secolului XVI²⁶⁰.

La 1532, septembrie 12, se încheiau la Baia lucrările de înălțare a bisericii lui Petru Rareș, închinată Adormirii Maicii Domnului. Tabloul votiv reprezintă pe ctitori cu un copil încât datarea decorului în vremea acestora, la scurtă vreme după zidire, este acceptată de mai toți cercetătorii²⁶¹.

Frescele de la biserica mănăstirii Râșca, ctitorie a lui Petru Rareș din 1542, la care a supravegheat și contribuit episcopul Macarie, au fost atribuite de N. Iorga, G. Balș, I.D. Ștefănescu, Paul Henry, Leonida Gavrilăscu etc. domniei aceluiași voievod²⁶². Cu mult înainte însă, preotul cărturar C. Bobulescu identifica o inscripție în limba greacă, pictată în altarul bisericii, care ar fi indicat anul 1592, luna iulie și numele zugravului, "Stamatelu Costona din Zachint"²⁶³. Reluând cercetările, Sorin Ulea atribuie picturile domniei lui Iliaș Rareș, între 1551-1552²⁶⁴, date acceptată de istoriografia de specialitate.

Iconografia picturilor interioare a constituit subiectul de preferință al cercetătorilor preocupați să stabilească raporturile școlii moldovenești de pictură cu cele sud-dunărene, răsăritene și occidentale. O abordare exhaustivă a istoriografiei problemei ar presupune inventarierea fiecărei teme și scene majore care decorează cupola tamburului, tamburul cu pandantivii, altarul, naosul, gropnița, pronaosul și pridvorul, iar abia după aceea prezentarea opiniilor despre analiza raporturilor iconografice cu temele și scenele similare din arta bizantină, postbizantină și occidentală. Spațiul însă ne constrânge la o sinteză a principalelor aspecte ale iconografiei picturilor interioare din Moldova abordate de istoriografie.

Dacă pentru I.D. Ștefănescu și Paul Henry, Sorin Ulea lectura picturilor trebuie începută din cupola turlei de deasupra naosului, atitudine întemeiată pe sensul simbolic al diverselor părți de biserică, sens dedus din scrierile lui Denis Areopagitul, Simeon din Tesalonic la care "cupola este cerul te. estu, cerul vizibil. Ea reprezintă încarnarea Verbului sub trăsăturile Pantocratorului"²⁶⁵, pentru mai toți ceilalți: Wladyslaw Podlacha, G. Balș, Virgil Vătășianu, Vasile Drăguț etc. ordinea în care tratează decorul interior nu mai este aceeași. W. Podlacha le descrie în succesiunea compartimentelor pe axa vest-est²⁶⁶, Virgil Vătășianu în sens invers, de la altar spre pridvor, pe temeiul funcției principale, liturgice, a absidei principale²⁶⁷, iar la V. Drăguț expunerea nu urmează un anume principiu²⁶⁸.

I.D. Ștefănescu, P. Henry, Sorin Ulea continuă apoi lectura cu baza cupolei - intradosurile arcelor, timpanele cilindrice și pandantivii - apoi, cu absida altarului,

naosul (partea superioară și la urmă registrele de jos) ș.a.m.d.

Majoritatea cercetătorilor admit că efectuarea decorului interior și al bisericilor moldovenești, asemenea tuturor celor bizantine, a urmat prescripțiile unei tradiții iconografice centurate la Muntele Athos în perioada paleologă și consemnată apoi în cărțile de pictură, așa numitele Erminii. Controversate sunt însă, de la caz la caz, temeiurile și textele care au stat la căpătâiul acestor reprezentări. Cercetările iconografice vechi ale lui Didron M. (Manuel de l'iconographie chrétienne) publicate la Paris în 1845, urmate de cele ale lui N.V. Pokrovski de la sfârșitul secolului trecut și, îndeosebi, ale lui Gabriel Millet din primele decenii ale veacului XX au demonstrat rolul inspirator al liturghiei, imnelor cultice, ritualului și obiceiurilor religioase în decorul interior. Studii de amănunt au urmat acestor sinteze notificând complexitatea izvoarelor iconografice. Acestor direcții le-au subscris și W. Podlacha când nota că "poezia bisericească, împreună cu obiceiurile și cu ritualul bisericii, a definit și a normat alcătuirea picturii în biserica ortodoxă. În toate bisericile din Bucovina naosul posedă în această privință o decorație în frescă prin excelență tipică, iar din naos în primul rând absida altarului și turla cu cupola ei"²⁶⁹.

Ideea o regăsim apoi la I.D. Ștefănescu și la Paul Henry.

Din iconografia tamburului turlei de pe naos și a altarului din bisericile moldovenești două sunt temele care au reținut mai îndelung atenția istoriografiei: Divina Liturgie și Cina cea de taină. Cea dintâi, cunoscută și sub numele Dumnezeiasca Liturghie, a fost semnalată de W. Podlacha la bisericile Sf. Gheorghe-Suceava, Dragomirna și Sucevița²⁷⁰. La scurtă vreme I.D. Ștefănescu adăuga acestora și imaginea de la Dobrovăț, figurată însă în pronaos, pe peretele estic sub sinodul ecumenic de la Niceea²⁷¹ și aceea de la Sf. Dumitru-Suceava, figurată tot la baza tamburului turlei, în timp ce Sorin Ulea identifica o altă la Proboata²⁷².

La biserica Sf. Gheorghe-Suceava, Divina Liturghie urmează primelor două registre, unul cu tronurile, heruvimii și serafimii, altul cu profeții și apostolii. Tema, plasată pe cel de-al treilea registru, figurează Intrarea cea mare, reprezentată prin îngeri purtând în procesiune atributele euharistice (patena, potirul, trestia, sulita, lingurița, epitaful), și Intrarea cea mică, cu îngeri purtând Evangheliile și celelalte cărți liturgice. Prima simbolizează intrarea lui Hristos în Ierusalim, iar a doua răspândirea învățăturii acestuia în lume. Acest act liturgic are loc în naos, sub cupola turlei²⁷³. În reprezentarea de la Dobrovăț, în procesiunea Intrării Mari apar și episcopii, care în mod obișnuit nu iau parte la această procesiune în practica liturgică, fapt care o apropie de tema sârbă de la mănăstirea Marko²⁷⁴.

Grigore Nandriș, în amplul studiu publicat postum, remarcă, după Gabriel Millet, prezența temei la bisericile athonite Molivoclisia (1536), Xenofon (1544) și Stovronikita (1546), dar numai la atopedi apare într-o redacție similară celei de la Sf. Gheorghe-Suceava. Pe urmele lui Paul Henry admite interrogativ posibilitatea priorității modelului moldav față de cel athonit²⁷⁶.

W. Podlacha observa primul că Cina cea de taină din altarul bisericii Voroneț prezintă particularitatea dispunerii lui Iisus la masa în formă de sigma în partea

dreaptă a privitorului adică nu la locul de cinste ci în cornu sinistro²⁷⁷.

Aceeași specificitate a dispunerii lui Iisus în cornu sinistro o remarcă Paul Henry și la Cina cea de taină din biserica Sf.Neculae de la Rădăuți. Și, tot ca la Voroneț, "apostolul Ioan se aruncă la pieptul lui Iisus cu o violență surprinzătoare, rămânând complet culcat peste el"²⁷⁸.

Virgil Vătășianu semnală aceeași particularitate iconografică în pictura bisericii Zemen (Bulgaria)²⁷⁹, pictată în secolul XIV²⁸⁰, particularitate care o explica prin inversarea cartonului folosit de pictor, la Voroneț. O altă explicație a dispunerii lui Iisus în locul cel mai umilit, în colțul stâng al mesei, ar corespunde învățăturii creștine despre umilință²⁸¹. Autorii recentei monografii Voroneț au acceptat opinia observând că ideea smereniei este reluată de scena Spălarea picioarelor care face pendant Cinei de taină²⁸².

Firește, în afara acestor scene, întâlnim și altele notate ca rarități în iconografia religioasă a Moldovei de până la mijlocul secolului XVI. La Voroneț, Paul Henry identifică Pregătirea crucii în care pictorul a concentrat momentele Adăparea lui Iisus cu oțet și fiere și Ridicarea crucii cu baterea țărășilor la piciorul ei. Cercetătorul francez remarcă prezența momentului Ridicarea (Pregătirea) crucii la Hilandar, dar și la "Sf.Clement din Ohrida și în alte câteva biserici din Macedonia"²⁸³, în timp ce M.A.Musicescu, pe urmele lui André Grabar, o semnală și la Zemen, în Bulgaria²⁸⁴. Mai mult, Sorin Ulea o identifică și în absida de sud de la biserica Sf.Ilie-Suceava²⁸⁵. Același cercetător semnală aici singularitatea scenei, de factură apuseană, Iisus legat la stâlpul infamiei.

Cavalcada împăratului Constantin din pronaosul bisericii Pătrăuți, dar denumită uneori, inadecvat, Aflarea sfintei cruci²⁸⁶, era semnalată pentru prima dată de I.D. Ștefănescu, ale cărei semnificații le releva ulterior André Grabar²⁸⁷. Sorin Ulea identifică alte două reprezentări ale Cavalcadei la Bălinești și Arbure²⁸⁸, întrevăzând însă o posibilă origine constantinopolitană a acestei teme²⁸⁹.

Încercarea de precizare a raporturilor iconografice posibile dintre picturile interioare ale bisericilor moldovenești și cele bizantine sau de tradiție bizantină de la Athos, Salonic, Mistra, Creta, Bulgaria, Serbia, Rusia, Polonia, Țara Românească sau cu picturile apusene le datorăm, îndeosebi lui I.D.Ștefănescu, Paul Henry și Virgil Vătășianu. Cercetătorii au analizat cu pertinentță scenele mai importante, îndeosebi ale imnului cristologic din altar și naos, stabilind asemănări posibile, filiații cu teme similare de aiurea, precum și particularitățile picturilor din Moldova. Cum o inventariere a tuturor acestora depășește cadrul studiului propus reținem doar concluziile la care au ajuns autorii amintiți. Toți recunosc că începuturile picturii religioase est-carpătice trebuie să fi stat sub semnul școlilor bizantine deja existente în sudul Dunării. "Nu negăm rolul artiștilor străini, greci sau insulari" scria I.D. Ștefănescu²⁹⁰, în vreme ce Virgil Vătășianu afirma că "înflorirea picturii moldovenești din prima jumătate a secolului XV se întemeiază, cel puțin în parte, pe premisele curentului bizantin împământenit cel mai târziu în vremea lui Alexandru cel Bun. Școala macedoneană și școala monahală, inclusiv școala

cretană mai veche trebuie să fi pătruns în Moldova încă înainte de secolul XV pentru a putea explica formarea, în cursul domniei lui Ștefan cel Mare, a unei școli moldovenești cu caractere specifice, în care se recunosc premisele amintite²⁹¹.

Prezența acestora precum și a celor balcanice sunt semnalate în secolul XV și prima jumătate a lui XVI încât I.D. Ștefănescu nota că numeroase subiecte și detalii iconografice sunt comune Serbiei, Bulgariei, României, pentru a continua "L'etude que nous avons faite ne nous a pas conduit a découvrir des éléments qui aient profondément modifié la physionomie particulière de l'art moldave. Les faits nous obligent a rattacher l'art moldave a un milieu artistique qui, dans la mesure ai cela est possible, était indépendant"²⁹².

Paul Henry semnală prezența școlii macedoniene la Voroneț²⁹³, Sf. Neculae-Dorohoi²⁹⁴; multiplicarea registrelor de la Bălinești ar sta sub semnul școlii cretane²⁹⁵, după cum sursele de inspirație ale unor fresce interioare de la Voroneț, Moldovița, Humor, Sf. Dumitru-Suceava, trebuiesc căutate în Bulgaria și Serbia²⁹⁶.

Prezența școlii cretane în Moldova era semnalată de Virgil Vătășianu și la Lujeni, după o zăbovire prealabilă în capela Sf. Treimi a castelului din Lublin²⁹⁷.

Influența școlii rusești, uneori evidentă, este atribuită de I.D. Ștefănescu deplasării armenilor din Crimeia, apoi în Rusia și sudul Poloniei, răspândind astfel moștenirea Novgorodului²⁹⁸. Aceste influențe evidente ale iconografiei ruse sunt identificate de Virgil Vătășianu la Lujeni, precum reprezentările ecvestre și prezența unei Nedele²⁹⁹.

Influențe apusene sunt remarcate de toți cei trei cercetători. Pentru I.D. Ștefănescu acestea se concretizează în figurarea Mielului în locul Fiului, Emanuel veghind, Incoronarea Fecioarei, Christ cumpătimuit și de asemenea, în atitudini sau compoziții³⁰⁰. Cina cea de taină și Răstignirea din altarul bisericii Moldovița stau, după Paul Henry sub semnul Occidentului "prin gesturile pline de veridicitate și de viață ale apostolilor încât întreg tabloul (Cina cea de taină n.n.s.) ne duce cu gândul la cinele italienești"³⁰¹. Concluzionând asupra frescelor de la Moldovița și Humor autorul remarcă disponibilitatea meșterului moldav de a-și însuși "unele forme pur italienești, iar acestea să-și găsească locul firesc în scenele respective"³⁰².

Pentru Virgil Vătășianu, în frescele interioare ale bisericilor Sf. Gheorghe-Hârlău, "dramatismul sugerat de svârgolire a tâlharului nepocăit și goliciunea totală a trupului" din scena Iisus pe cruce, deși regăsit întru totul în coticlionul de la Lavra (1535), constituie un accent apusean³⁰³. Același spirit mai este prezent în friza Patirilor de la Sf. Neculae-Dorohoi³⁰⁴ și la Bălinești, detectabil în "plastica figurilor și în concepția artei apusene din Polonia"³⁰⁵.

Wladyslaw Podlacha, unul dintre pionierii cercetării frescelor religioase din Moldova de nord nota rolul avut de școlile din sud asupra stilului, iconografiei și compoziției picturilor bucovinene³⁰⁶, iar învierea activității școlilor ruse și-a exercitat influența și spre Moldova³⁰⁷.

Dincolo de toate aceste interferențe stilistice și iconografice, începând cu a doua jumătate a secolului XV și continuând cu veacul următor, în Moldova se

constituisse o școală de pictură. Chiar dacă W.Podlacha credea că datorită condițiilor "este îndeolnic să fi existat un centru permanent al artei și științei... anumite detalii extrase de cercetătorii istoriei și culturii române vorbesc în favoarea existenței unor ateliere de pictură și în Bucovina sau, în orice caz, a unor ateliere care se ocupau cu meșteșugurile artistice"³⁰⁸. Atunci încă nu se identificaseră pictorii locali, iar inscripțiile, îndeosebi în greacă și corelate cu elementele de iconografie și stilistice îndreptăteau pe Podlacha la sublinierea rolului școlilor de pictură din sud asupra celei nord-românești.

În concluziile lor, I.D. Ștefănescu și Paul Henry mărturisesc aceeași convingere a constituirii școlii de pictură moldovenești în vremea lui Ștefan cel Mare. "Putem constata, scria primul, că arta moldavă nu este una a împrumuturilor"³⁰⁹, iar cel din urmă, discutând capacitatea artistului moldav de a-și însuși unele forme străine conchidea "Nu e vorba de o imitație mecanică, ci de un sincretism, artistul luând, din modelele ce provin din școli diferite și aproape contradictorii, (cele bizantine și italiene, n.ns.) trăsăturile care exprimă cu cea mai mare forță gândirea sa riguroasă"³¹⁰.

Recentele cercetări, din ultimii 30 de ani, datorate acad. Virgil Vătășianu, M.A. Musicescu, Sorin Ulea au relevat noi argumente în favoarea școlii moldovenești de pictură de la sfârșitul secolului XV și din veacul următor. Noi înșine opinăm că numai astfel se poate explica apariția picturii exterioare, ca fenomen artistic pe deplin constituit încă în vremea lui Ștefan cel Mare³¹¹. Lui Sorin Ulea îi revine meritul relevării unor trăsături specifice școlii de pictură est-carpatică³¹².

Valoarea școlii de pictură religioasă est-carpatică și chiar capacitatea ei de a influența decorul edificiilor de cult din spațiile vecine și chiar mai îndepărtate erau remarcate de unii specialiști acum opt-nouă decenii. Kondakov, Strzygowski și N.I.Petrov atrăgeau principal atenția asupra rolului Moldovei în evoluția artei post-bizantine în raport cu Muntenia Athos³¹³ și cu Rusia³¹⁴. De altfel, după cum remarca deja mai sus, în privința unei posibile influențe a școlii de pictură moldovenești asupra Athosului s-au pronunțat ulterior Paul Henry, Virgil Vătășianu și, mai recent, Grigore Nandriș³¹⁵.

Semnificația picturilor interioare de la bisericile din Moldova este apreciată, într-o cvasiunanimitate de opinii ca fiind prin excelență teologică. După cum s-a constatat, iconografia acestor edificii este de tradiție bizantină și "izvorul din care au venit elemente iconografice izolate și întregi compoziții a fost, ca și în Occident, liturghia"³¹⁶. Alături de liturghie, izvorul de inspirație pentru decorul pictural interior l-au avut și imnele cultice, ritualul bisericesc și obiceiurile acesteia, realități pe care Wladyslaw Podlacha le releva pentru Moldova, încă la începutul secolului nostru³¹⁷. I.D. Ștefănescu³¹⁸, Paul Henry și alții au confirmat concluziile generale ale lui Podlacha.

Destinația și conținutul picturilor au determinat, în primă instanță, semnificația acestora care, lesne de dedus, nu putea fi decât teologică. Așa este

cazul întregului decor al tamburului turlei, altarului, naosului, gropniței, pronaosului și pridvorului. În naos, întâlnim însă scenele votive iar în gropniță sau, uneori, pronaos, pe cele funerare, ale căror semnificații nu mai sunt pur religioase. Scenele acestea, oricare ar fi ele, constituie invocări ale clemenței divine adresate, prin mijlocirea sfinților patroni ai lăcașurilor, de către ctitori și familiile lor. Cele votive, dispuse în naos, pentru ctitorii aflați în viață, iar scenele funerare, dispuse în spații care mărginesc locurile de veșnică odihnă a ctitorilor sau membrilor familiilor lor, figurează atât persoane trecute în neființă, cât și unele aflate încă în viață.

O scenă din pictura interioară a bisericilor moldovenești a cărei semnificație depășea sfera teologică este Cavalcada împăratului Constantin cel Mare. Imaginea celei din pronaosul bisericii Pătrăuți avea, după Andrei Grabar, un sens alegoric căci, "așa cum atunci împăratul Constantin a plecat împotriva păgânilor zdrobindu-i, tot așa Ștefan al Moldovei, un nou Constantin, va învinge pe dușmanul necredincios în numele crucii"³¹⁹. Interpretarea a fost acceptată de marea majoritate a istoricilor artei feudale românești³²⁰ și extinsă apoi scenelor identificate în pronaosurile bisericilor Bălinești și Arbure³²¹. Unele nuanțări au fost cerute de cadrul noilor încheieri ale cercetării frescelor interioare și exterioare moldovenești³²².

Un tablou complet asupra istoriografiei artei est-carpătice de la mijlocul secolului XIV și până la mijlocul secolului XVI și, implicit, al artei în evoluția sa, ar presupune extinderea investigațiilor către celelalte compartimente ale ei precum pictura exterioară (originile, începuturile, iconografia, semnificația, valoarea artistică), sculptura (iconostase, tetrapoade, mobilier etc.) artele somptuare (argintăria, broderia etc.). Un asemenea excurs istoriografic ar oferi o imagine întregită a stadiului cercetărilor privind arta est-carpatică, marcând atât realizările, deloc neglijabile, cât mai ales, lacunele. Acestea din urmă sunt însă foarte importante. Ele vor stăruii vreme cât nu va exista un colectiv de cercetători menit a studia o creație artistică atât de complexă și valoroasă care, în chip legitim, a stârnit interesul și admirația unanimă a specialiștilor de pretutindeni și din toate timpurile ființării ei.

NOTE

1. Sv. Radojcie întrebuința în 1965 expresia "artă internațională a creștinilor balcanici" (Une école de peintres de la deuxième moitié du XV^e siècle. Contribution à l'histoire de l'art chrétien des Balkans sous la domination des Turcs, în "Zbornik za likovne umetnosti", I, Novi-Sad 1965, p. 70. Manolis Chatzidakis, referindu-se la creația aceleiași zone o numea "artă balcanică fără naționalitate" (*Contributions à l'étude de la peinture post-byzantine*, Extras din Hellenisme contemporain, Athènes, 1953, p. 28) în timp ce Maria Ana Musicescu admitea existența în Țările Române a unor "școli naționale" de pictură care subliniau tocmai diversitatea de expresie artistică a sud-estului european (*Réflexions sur quelques problèmes de la peinture post-byzantine dans la sud-est de l'Europe*, în: Bulletin Associations Internationales d'Etudes du Sud-Est Européen, X, 1/1972, Bucarest, p. 102).

2. *Măturii heraldice cu privire la începuturile statului feudal independent Moldova*, în volumul: *Constituirea statelor feudale românești* (redactor coordonator Nicolae Stoicescu), București, Ed. Academiei, 1980, p. 295 și urm.

3. Mulțumim și pe această cale cercetătorului Emil I. Emandi pentru informațiile oferite.
4. Al. Artimon, *Noi considerații arheologice privind istoria așezării urbane de la Troțuș*, în "Carpica" XVI, 1984 p. 111, 126.
5. *Șantierul Suceava - raport de săpături*, în SCIV, IV (1953), nr. 1-2, pp. 354-356.
6. Pentru a economisi spațiul cităm doar, în ordine cronologică, pe cei care au referiri asupra monumentului în discuție: N. Iorga, D. Dan, Lecca Morariu, Paul Henry, Gr. Ionescu. I. G. Negură, Virgil Vătășianu, Oreste Gherasim, N. Grigoraș și I. Caproșu, Șt. S. Gorovei, Ioana Cristache și Titu Elian, Ion I. Solcanu, V. Drăguț, Gheorghe Bratiloveanu și Mihai Spănu etc.
7. Nicolae Costin, *Letopiseșul țării Moldovei de la zidirea lumii până la 1601*, ediție îngrijită de I. Șt. Petre, pp. 175-176.
8. Ion I. Solcanu, *Datarea și planul bisericii de lemn de la Putna* în SCIA, tom. 21, 1974, pp. 95-100.
9. N. Grigoraș, I. Caproșu, *Biserici și mănăstiri vechi din Moldova. Până la mijlocul secolului al XV-lea*, ed. a II-a revăzută, București, Ed. Meridiane, 1971.
10. Ion I. Solcanu, în recenzia lucrării lui N. Grigoraș și I. Caproșu, în Anuarul Institutului de istorie și arheologie "A. D. Xenopol" Iași (AIIAI), IX, 1972, pp. 538-539.
11. Idem, *Datarea și planul bisericii de lemn de la Putna*, pp. 99-100
12. Vezi supra 5 și Virgil Vătășianu, *Contribuții la stadiul tipologiei bisericilor de lemn din Țările Române*, în Anuarul Institutului de istorie din Cluj, III, 1960, p. 32.
13. Al. Artimon, *op.cit.*, *loc.cit.*
14. Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna, *O mărturie arheologică despre relațiile internaționale ale Moldovei în vremea lui Bogdan I*, în SCIVA, 4, 1983, pp. 326-333.
15. Spicuim, în ordine cronologică, M. Kogălniceanu, *Cercetări critice cu privire la istoria românilor*, în "Revista pentru istorie, arheologie și filologie", XIII, 1912, p. 103 K. A. Romstorfer, *Die Kirchenbauten in der Bukowina*, în "Mittheilungen der Kais-königl Central Comision", XXII-1896; N. Iorga-G. Balș, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922, pp. 43-45; G. Balș, *Inceputurile arhitecturii bisericești în Moldova*, București, 1925, p. 5; P. Constantinescu, Iași, *Evoluția stilului moldovenesc*, Iași, 1927, pp. 9-10; Paul Henry, *Monumentele din Moldova de Nord. De la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea*, București, 1984 (traducerea originalului publicat la Paris în 1930), pp. 48-52; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii românești*, București 1937, p. 234; Idem, *L'architecture moldave aux temps d'Etienne la Grand*, în "Biuletin Historii Sztuki; Kultury, VI, 1938, Varșovia; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, I, București, 1959, pp. 301-302; *Istoria artelor plastice în România* (sub îngrijirea lui G. Oprescu), I, București, 1968, pp. 181-182; Virgil Vătășianu, *Probleme privind arhitectura Moldovei și a Țării Românești din secolul al XVI-lea*, în BMI, 1972, nr. 2, pp. 60-62; V. Drăguț, *Arta gotică în România*, București, Ed. Meridiane, 1979, pp. 145-147; Gheorghe Curinschi-Vorona, *Istoria arhitecturii în România*, București, Ed. Tehnică, 1981, pp. 110-111; Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, București, Ed. Academiei, 1982, pp. 160-161.
16. G. Balș, *Inceputurile...*, p. 5; P. Constantinescu, Iași, *op.cit.*; Grigore Ionescu în toate cele trei lucrări citate mai sus; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 302; idem, *Probleme*, p. 60. Tot aici opinia anteriorității edificiului față de domnia lui Bogdan I: "Seducătoare pare deocamdată și ipoteza de a încerca să împingem și mai înapoi în timp datarea bisericii din Rădăuți, dar un răspuns la această întrebare l-ar putea da, eventual, numai un sondaj arheologic". În recenta d-sale contribuție - *Studii de artă veche românească și universală*, București, Ed. Meridiane, 1987, p. 42 - nota: "pentru perioada lui Bogdan I pledează prezența mormântului său ca și particularitățile sistemului bazical cistercian care, de fapt, ar cere chiar o datare mai timpurie". Tot pentru epoca lui Bogdan I se pronunțase și Dumitru Năstase (în capitolul *Arhitectura din Istoria artelor plastice*, I, București, 1968, p. 183) și V. Drăguț în *Arta gotică*, p. 147.
17. N. Iorga, G. Balș, *op.cit.*; Paul Henry, *op.cit.*, p. 49.
18. Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna, *Mărturii heraldice...*, p. 206; Idem, *O mărturie arheologică...*, SCIVA, 1983, p. 326, idee la care a subscris și Vasile Drăguț, *Creația artistică în epoca întemeietorilor de țară*, în *Constituirea statelor feudale românești* (volum coordonat de Nicolae Stoicescu), București,

Ed. Academiei, 1980, pp. 287-288 și nota 103 de la p. 288; Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna, *Lajcu vodă*, în "Magazin istoric", 1986, nr. 2, pp. 20-22.

19. Remarca privind influența cisterciană i se datorează lui Paul Henry (*op.cit.*, p. 51) reluată și amplificată de Virgil Vătășianu care nota: "acest sistem de bolți este specific și hotărâtor pentru explicarea provenienței tipologice a clădirii", în *Probleme...*, p. 60; Idem, *Studii de artă veche românească și universală* București, Ed. Meridiane, 1987, pp. 41-42, V. Drăguț, *Arta gotică*, p. 147.

20. G. Balș, *Începuturile*, p. 5.

21. P. Constantinescu-Iași, *Evoluția stilului moldovenesc*, pp. 9-10.

22. Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii românești*, 1937, p. 234; Idem, *Arhitectura pe teritoriul României*, pp. 160-161.

23. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, pp. 301-302.

24. Vezi supra 19

25. *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 183.

26. Gheorghe Curinschi-Vorona, *op.cit.*, pp. 110-111.

27. Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna Ion Vătășianu și Șt. Scorțeanu, *Ansamblul reședinței feudale de la Giulești*, județul Suceava, în "Cercetări arheologice, Muzeul de istorie al R. S. România" (CAMIRSR), VI, 1983, București, pp. 79-83.

28. Vasile Drăguț, *Arta gotică*, pp. 144-145.

29. *Ibidem*.

30. Rada Teodoru, *Vechile biserici din Baia*, în SCIA, 1973, 1. Al. Lepădatu, *Antichitățile de la Baia*, BCMI, II, 1909, pp. 53-61.

31. Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 151.

32. Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna, *Reședința feudală de la Netezi (Jud.Neamț)* în SCIVA, 1985, nr. 4, pp. 298-315.

33. F. A. Smirnov, *Archeologiceskie isledovania starago Orcheia*, în *Akademia nauk SSSR, Institut istorii, Kratkie sobščenia*, 56, Moscova, 1954, p. 27; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale* p. 629.

34. Iorga-Balș, *op. cit.*, p. 79; G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 124 și urm.; Idem, *Chenarele bisericii din Dolheștii Mari*, BCMI, XXII-1929, p. 162 și urm. I. D. Ștefănescu, *L'Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Nouvelles recherches*, Paris, 1929, p. 5; Gr. Ionescu, *L'architecture moldave aux temps d'Etienne le Grand*, Warszawa, 1938, p. 150; Idem, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p. 226; Idem, *Arhitectura pe teritoriul României*, pp. 218-219; *Istoria artelor plastice*, I, p. 303; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, pp. 625-628; Gh. Curinschi-Vorona, *op.cit.*, p. 138 și fig. 8.

35. Paul Henry, *op.cit.*, p. 127.

36. B. Grigoraș, *Date și observații asupra unui vechi monument de artă feudală din Moldova (Dolheștii Mari)*, în BMI, anul XLI, 1972, nr. 1, pp. 40-44. Ideea este acceptată de V. Drăguț, *Arta gotică*, p. 151.

37. Sorin Ulea, *Prima biserică a mănăstirii Putna*, în SCIA, 1969, nr. 1, pp. 41-44. Pentru ceilalți autori nota 34, supra.

38. Virgil Vătășianu, *op.cit.*, p. 628; Idem, *Studii de veche artă românească*, p. 42.

39. Gheorghe Curinschi-Vorona, *op.cit.*, p. 39. De remarcat însă că la biserica din Dolheștii Mari absida altarului are un traseu pentagonal atât în interior, cât și în exterior.

40. N. Ghica-Budești, *Biserica logofătului Tăutu din Bălinești*, în BCMI, IV, 1911, pp. 200-211; Iorga-Balș, *op.cit.*, p. 84; G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, pp. 133-136; Paul Henry, *op.cit.*, p. 128; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, pp. 629-632; Corina Popa, *Bălinești*, Ed. Meridiane, 1981, p. 12 și urm.; Virgil Vătășianu, *Studii*, p. 43; Gr. Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României*, pp. 219-220.

41. *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 306; V. Drăguț, *Arta gotică*, pp. 156-157 și 172-173.

42. G. Balș, *Bisericiile lui...*, p. 139 și urm. În studiul *Maica Domnului Îndurătoarea în bisericiile moldovenești din secolul al XVI-lea*, București, 1930, p. 3 și 14, G. Balș admite că sgrafitul semnalat de O. Tafrahi ar indica anul 1494. Vom reveni în cadrul prezentării opiniilor referitoare la datarea

ansamblului pictural de la Bălinești.

43. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 629; Idem, *Despre datarea bisericii Sf.Nicolae din Bălinești*, în SCIA, tom. 25, 1978, pp. 209-210; Idem, *Studii*, p. 43.

44. Lectura corectă a sgrafitelor semnalate de O. Tafrali, cerută de un anume context publicată inițial de Ion I. Solcanu, *Représentations chorégraphiques de la peinture murale de Moldavie et leur place dans l'iconographie sud-est européenne (XV^e-XVII^e siècles)* în RESE, 1976, nr. 1, p. 50-51.

45. Sorin Ulea, *Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 425 și nota 1; Carmen Bogdan, în *Datarea zidirii monumentului de la Bălinești sec.XV*, în MIA, an. XLVI, 1977, nr. 2, pp. 68-69, opina că biserica exista deja la 1491 întemeindu-și opțiunea pe piatra de mormânt a fiului lui Dragotă. Corina Popa (*op.cit.* pp. 35-37) deși acceptă lectura sgrafitelor propusă de noi consideră, totuși, că biserica a fost terminată în 1494-1495 deoarece "discurile ceramice cu decor animalier încetează să mai fie folosite la bisericile construite după 1495". Gr. Ionescu (*Arhitectura pe teritoriul României*, p. 220 și nota 100) este pentru aceeași datare ante 1494 și 1496.

46. O. Tafrali, *Biserica din Bălinești*, în *Indrumări culturale*, București, 1927, p. 26.

47. Ion I. Solcanu, *Biserica din Bălinești: datarea construcției și a picturii interioare*, în AIIAI, tom. XIX, 1982, pp. 531-537.

48. G. Balș, *Inceputurile arhitecturii bisericesti în Moldova*, București, 1925, p. 5; P. Constantinescu-Iași, *Evoluția stilului...*, pp. 13-14; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, pp. 302-304; *Istoria artelor plastice*, I, pp. 185-186; V. Drăguț, *Creația artistică în epoca întemeietorilor de țară*, în volumul *Constituirea statelor feudale românești* p. 293 și nota 2; Gr. Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României*, p. 177. Sondajele arheologice au evidențiat în interiorul navei, în fundații, urmele unor picioare de zid dispuse în flancurile absidelor laterale, Horia Teodor, *Opera lui G.Balș în lumina descoperirilor recente*, în *Ani, anuar de cultură armeană*, 1942-1943, București, 1943, pp. 20-23; Idem, *Contribuții la studiul originii și evoluției planului triconc în Moldova*, în BMI, 1930, nr. 1, p. 31. În temeiul acestor descoperiri Virgil Vătășianu socoate că "ar fi un indiciu că biserica Sf.Treime ar fi un descendent al tipului Vodița II" (*Istoria artei feudale*) p. 304, iar mai recent că "pilaștrii care însă nu au mai fost executați pun probleme încă nelămurite privind relațiile cu monumentele Olteniei" (în *Studii*, p. 42).

49. Al. Artimon, *Câteva considerații istorico-arheologice asupra bisericii din secolul alXIV-lea descoperită la Volovăț (jud.Suceava)*, SCIVA, 1981, nr. 3, pp. 383-405.

50. Mircea D. Matei, Emil I. Emandi, *Habitatul medieval rural din Valea Moldovei și din bazinul Șomuzului Mare. Secolele XI-XVII*, București, 1982, pp. 108-114; Idem, *O citorie din secolul al XIV-lea a vornicului Oană de la Tulova*, în SCIA, 1985, pp. 3-13.

51. *Ibidem*.

52. Elena Busuioc și Gh. I. Cantacuzino, *Date arheologice asupra vechii mănăstiri a Humorului*, în SCIV, 1969, I, pp. 67-82; Elena Busuioc, *Noi date arheologice asupra vechii mănăstiri a Humorului*, Suceava, "Anuarul Muzeului Județean", V, 1978, pp. 179-190.

53. Selectăm, în ordine cronologică: G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul XVI*, 1928, pp. 222-223; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 635, în legătură cu gropnița de la Putna și cea, presupusă, de la biserica veche de la Moldovița; Corina Nicolescu, *Spațiul în epoca lui Ștefan cel Mare*, București, Ed.Academiei, 1964, p. 341; Dumitru Năstase, *Despre arhitectura funerară în arhitectura moldovenească*, în SCIA, seria AP, 1967, nr. 2, pp. 201-207; Idem, *Arhitectura în istoria artelor plastice în România*, I, 1968, p. 320 despre supralărgirea pronaosului "din necesitatea de a crea un spațiu "suplimentar" cu specială destinație funerară".

54. Virgil Vătășianu, *op.cit.*, pp. 309-310.

55. Emil Lăzărescu în recenzia lucrării *Istoria artei feudale a academicianului Virgil Vătășianu*, recenzie în SCIA, 1959, nr. 2, p. 294 și nota 7; Corina Nicolescu, *Mănăstirea Moldovița*, București, Ed. Meridiane, 1965, p. 7; Horia Teodoru, *Contribuții la studiul originii și evoluției planului triconc în Moldova*, în BMI, 1970, nr. 1, pp. 33-35.

56. Gh. I. Cantacuzino, *Vechea mănăstire a Moldoviței în lumina cercetărilor arheologice*, în

BMI, 1971, nr. 3, pp. 81-83.

57. Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna, *O primă ctitorie și necropolă voievodală datorată lui Ștefan cel Mare: mănăstirea Probota*, în SCIA, seria AP, 24, 1977, p. 218 și nota 54.

58. *Ibidem*, p. 214 și 218.

59. N. N. Pușcașu, *Informarea asupra săpăturilor de cercetare arheologică efectuate la mănăstirea Putna în anii 1969-1970*, în BMI, 1973, 4, p. 71.

60. Virgil Vătășianu, *Schiță evoluției artei Țărilor Române în secolele X-XVI*, în volumul *Studii de veche artă românească...*, p. 43.

61. N. N. Pușcașu, *op.cit.*, p. 71.

62. N. Iorga, în *Contribuții la istoria bisericii noastre. I. Mănăstirea Neamțului*, p. 86, aprecia că pridvorul de la Inălțarea-Neamț s-ar datora epocii lui Alexandru Lăpușneanu, opinie reluată apoi de arh. G. Balș în *Bisericile lui Ștefan*, p. 103. În urma lucrărilor de conservare efectuate la monument în 1927, autorul revine asupra opiniei anterioare. Vezi: Gh. Balș, *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, p. 152, unde remarcă contemporaneitatea pridvorului de la Inălțarea-Neamț cu restul edificiului; Idem, *Introducerea pridvorului în planul bisericilor moldovenești*, Acad. Rom. Mem. Sect. Ist. seria a III-a, XI, 1931.

63. Karl A. Romstorfer, *Schloss Neamțu*, în "Jahrbuch der Kais-Köbigl. Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale", VII-1899, p. 27, apud Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 665; Iorga-Balș, *L'art*, p. 80 și 83; G. Balș, *Bisericile lui Ștefan*, pp. 98-105; Idem, *Introducerea pridvorului...*, p. 45 și urm.; Paul Henry, *Monumentele*, p. 119; Virgil Vătășianu, *op.cit.*, pp. 666-667 unde se lasă a înțelege că sistemul de împărțire a pronaosului în două travee, printr-un arc transversal, de la Sf.Ioan-Piatra a precedat pe cel de la pronaosul Inălțarea-Neamț; Corina Nicolescu, *op.cit.*, pp. 83-84.

64. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale; Istoria artelor plastice*, I, p. 326; Ion I. Solcanu, *Realizări artistice*, în *Petru Rareș* (sub coordonarea lui Leon Șimanschi), București, 1978, p. 294.

65. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 678 și urm.; Năstase Dumitru, *Istoria artelor plastice*, I, p. 326, opinează că denumirile de "mixt" sau "intermediar" sunt, totuși, improprii; Vasile Drăguț, *Arta gotică*, p. 169; Ion I. Solcanu, *Realizări artistice loc.cit.*

66. Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României*, p. 225, Corina Nicolescu, *op.cit.*, p. 84, îl numește simplu "dreptunghiular".

67. Gh. Curinschi-Vorona, *op.cit.*, pp. 142-143.

68. Virgil Vătășianu, *op.cit.*, p. 679.

69. Idem, *Istoria artei europene*, I, *Epoca medie*, București, Ed. Didactică și pedagogică, 1967, p. 551.

70. Dumitru Năstase, *Istoria artelor plastice*, I, p. 326.

71. Gh. Curinschi-Vorona, *loc.cit.*

72. *Bisericile de piatră de la Sf.Dimitrie din Suceava*, în SCIV, 1969, nr. 4, pp. 541-565.

73. A. Dereko, *Monumentalna i dekorativa arhitectura u srednyevkovnog Srbyi*, Beograd, 1962, p. 39, fig. 48.

74. Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna, *Contribuții arheologice la cunoașterea primului lăcaș al Mitropoliei Moldovei: biserica Mirăușilor din Suceava*, în "Cercetări arheologice. Muzeul de istorie al RSR".

75. Karl A. Romstorfer, *Die moldauisch-byzantinische Baukunst*, Wien, 1896, p. 10.

76. G. Balș, *O vizită la câteva biserici din Serbia*, *Arta românească*, București, 1911, G. Balș-N. Ghika-Budești, *Ruinele bizantine din Messembria*, în BCMI, V, 1912, pp. 20-21.

77. Louis Brehier, *Arta română*, în BCMI, an XVII, 1924, p. 4.

78. Gh. Balș, *Începuturile arhitecturii bisericești din Moldova. Discurs rostit în ședința solemnă la Giume*, 1925, București, 1925, pp. 7-9.

79. Iorga-Balș, *L'art roumain*; G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 188; Idem, *Influences du plan serbe sur le plan des églises roumaines*, în *L'art byzantin chez les Slaves*, I-2, *accueil dédié a la mémoire de Th.Uspenskij, Orient et Byzance*, IV, Paris, 1930.

80. Idem, *Influences arménienne et géorgiennes sur l'architecture roumaine*, Vălenii de Munte, 1931, p. 5.
81. Paul Henry, *Les principes de l'architecture serbe et l'école moldave*, în *Mélanges Uspenskij*, Geuthner, 1930; Idem, *Monumentele din Moldova de nord*, pp. 34-35 și 88.
82. N. Ghika-Budești, *Înrăuririle reciproce dintre arhitectura din Muntenia și cea din Moldova*, în volumul *Inchinare lui N. Iorga*, Cluj, 1931, pp. 175-178.
83. *Studii de veche artă românească*, p. 76. În același sistem decorativ al fațadelor autorul întrevădea altădată și o posibilă influență baltică, vezi: *Istoria artelor plastice*, I, p. 303.
84. Răzvan Theodorescu, *Despre planul triconc în arhitectura medievală timpurie a sud-estului european*, în SCIA, seria AP, 1973, p. 2.
85. Idem, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X-XIV)*, București, Ed. Academiei, 1974, p. 312.
86. Wladyslaw Podlacha, *Pictura murală din Bucovina*, traducerea lucrării *Malovidla scienné w cerkwiach Bukowiny* apărută la Lwow, în 1912. Trimiterile vor urma exemplarului român cu titlul de mai sus cuprins în: Wladyslaw Podlacha, Grigore Nandriș, *Umanismul picturii murale post bizantine*, București, Ed. Meridiane, 1985, vol. I, pp. 65-66.
87. G. Balș, *Sur une particularité des voûtes Moldaves*, în "Bulletin de la Section Historique", XI, 1924, pp. 9-16.
88. Karl A. Romstorfer, *op.cit.*, p. 12.
89. Iorga-Balș, *L'art roumain*, p. 321.
90. G. Balș, *Sur une particularité*, p. 16. Vezi și N. Ghika-Budești *Gh. Balș și influența artei armene asupra vechii arhitecturii din Muntenia și Moldova*, București, f.a., pp. 4-8; G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, pp. 188-189.
91. I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie du nord. Nouvelles Recherches*, Paris, 1929, p. 168.
92. Paul Henry, *Monumentele*, p. 91.
93. Virgil Vătășianu recenzia la lucrarea lui G. Balș, *Bisericile lui Ștefan...*, în "Anuarul Institutului de istorie națională" Cluj (AIINC), V, 1928-1930, Cluj, 1930, pp. 690-692.
94. Idem, *Istoria artei feudale*, pp. 639-646; *Bolțile moldovenesti. Originea și evoluția lor istorică*, în AIINC, V, 1930, pp. 415-431; Idem, *Contribuție la cunoașterea bisericilor de lemn din Moldova*, în *Inchinare d-lui Iorga la 60 de ani*, p. 413 și urm.; Idem *Istoria artei europene*, I, *Epoca medie*, pp. 548-549; Idem, *Pictura murală din nordul Moldovei*, București, 1974, p. 10; Idem, *Studii de veche artă românească*, p. 44.
95. Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii românești*, București, 1937, p. 232 și 251, nota 2. De curând autorul identifica anumite analogii și cu sistemele de tavane bolți de tip "darbazi", caracteristice arhitecturii populare georgiene" și continuă "aceeași formulă, mai simplificată și, prin aceasta, mai apropiată de tipul georgian "darbazi" ne-o prezintă bolțile din pronaos ale bisericilor din Arbore și Reuseni" (Gr. Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României*, p. 227, nota 105) unde însă boltirea nu este pe arce piezișe ci pe arce etajate. Aceeași rezervă la Dumitru Năstase care a redactat capitolul despre arhitectură a Moldovei din *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 311, atunci când nota: "Nu este de crezut că inovatorii acestui sistem... s-au putut inspira de la procedee... proprii unei arhitecturi din lemn".
96. I. D. Ștefănescu, *L'évolution...*, Paris, 1928, p. 29 și nota 5
97. Paul Henry, *op.cit.*, p. 92 care trimite la lucrarea *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien, 1918, încât, putem nota acum, opinia lui Virgil Vătășianu are punctul de plecare în teoria profesorului său J. Strzygowski pe care, de altminteri, îl citează permanent (Vezi: *Istoria artei feudale*, p. 645, nota 1 și passim).
98. *Ibidem*.
99. Apud Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 640, nota 1.
100. Gheorghe Curinschi-Vorona, *op.cit.*, pp. 149-150.
101. Virgil Vătășianu, *op.cit.*, p. 680.
102. Gheorghe Curinschi-Vorona, *op.cit.*, p. 149.

103. Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene*, I, p. 550.
104. Vezi, supra 39.
105. Virgil Vătășianu, *Despre originea arhitecturii moldovenești*, în "Junimea literară" XVI, 1927, nr.5-7; Idem, *Istoria artei feudale*, p. 625.
106. Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României*, p. 218, nota 97.
107. Virgil Vătășianu, *Contribuții la cunoașterea bisericilor de lemn din Moldova*, în *Inchinare lui N. Iorga la 60 de ani*, Cluj, 1931, pp. 402-419 și fig. 10, 12, 1. În recenzia semnată de Virgil Vătășianu, la lucrarea *Bisericile moldovenești din veacul XVI*, întâlnim reproșul îndreptățit că nici aici după cum nici în *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, G. Balș nu a pus problema raportului dintre arhitectura religioasă de zid, care s-ar întemeia doar pe influențe străine: bizantină, gotică, armenească (în Anuarul Inst. de Ist. Națională din Cluj) vol. V (1928-1930), Cluj, 1930, pp. 690-692 și 692-696.
108. Gheorghe Curinschi-Vorona, *op.cit.*, p. 145.
109. Karl A. Romstorfer, *Die moldauisch-byzantinische Baukunst*, Wien, 1896; Idem, *Die Kirchenbauten in der Bukowina*, în MCCW, n.F., XXII, 1896.
110. G. Balș, *Bisericile lui Ștefan*, pp. 190-198.
111. *Ibidem*, p. 194.
112. Paul Henry, *op.cit.* Intreaga complexitate a aspectelor privind acoperișurile bisericilor noastre moldovenești la pp. 96-100.
113. Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii românești*, București, 1937, p. 325. În ultima sa contribuție (*Arhitectura pe teritoriul României*, pp. 232-233) autorul prezintă doar forme acoperișului recunoscându-i valoarea "elementul care contribuie cel mai mult la determinarea fizionomiei globale a monumentului este acoperișul", fără a-i preciza însă originea.
114. *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 313.
115. Paul Henry, *op.cit.*, p. 98.
116. *Ibidem*, p. 100.
117. Virgil Vătășianu, *Contribuții la cunoașterea bisericilor....*, pp. 402-419 și pp. 17-18 în extras; Idem, *Istoria artei feudale*, p. 638, 646-647.
118. Gheorghe Curinschi-Vorona, *op.cit.*, p. 148.
119. *Ibidem*.
120. *Ibidem*.
121. N. Iorga, G. Balș, *L'art roumain*, pp. 387-389.
122. G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 221.
123. J. Puig i Cadafalch, *Les églises de Moldavie. Contribution a l'étude des origines de leur forme décorative. Une école parallèle pendant le XI-e siècle dans l'Europe occidentale*, în "Bulletin de la Section historique", București, 1924, tome XI, p. 85.
124. Paul Henry, *op.cit.*, p. 105.
125. *Ibidem*.
126. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 647. Ideea l-a captivat și pe distinsul cercetător Mihai Ispir într-un remarcabil studiu, vezi *Considerații asupra decorăției în arhitectura civilă din Moldova I. Epoca lui Ștefan cel Mare*, în SCIA, seria A.P. tom 29, 1982, p. 15 și nota 40.
127. *Ibidem*.
128. Dumitru Năstase, *Ideea imperială în Țările române, geneza și evoluția ei în raport cu vechea artă românească (secolele XIV-XVII)*, Fundația europeană Drăgan, Atena, 1972, p. 25 și nota 13.
129. K. A. Romstorfer, *Bildende Kunst*, în *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Bukowina, Viena, 1899, pp. 447-454.
130. W. Milkowicz, *Zwei Fresko-Kalender....*, loc.cit., p. 45.
131. E. Kozak, *Die Inschriften aus der Bukowina*, I, Viena, 1903, p. 186.
132. W. Podlacha, *op.cit.*, pp. 52-53.
133. I. D. Ștefănescu, *L'Evolution*, Paris, 1928, pp. 76-78; 85 și urm.; 111 și 208.
134. V. Grecu, *op.cit.*

135. G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 245 și urm.
136. P. Henry, *op.cit.*, p. 155 și urm.
137. E. Kozak, *op.cit.*; N. Iorga-G. Balș, *op.cit.*, p. 47; I. D. Ștefănescu, *op.cit.*, p. 111 și 208.
138. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, pp. 394-396; Idem, *Studii de artă veche românească*, 1987, p. 50.
139. Vasile Drăguț, *La peintures murales de la Moldavie XV-e-XVI-e siècle*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1983, p. 8
140. Elena Busuioc și Gh. I. Cantacuzino, *op.cit.*, pp. 67-82; Elena Busuioc, *op.cit.*, pp. 179-190.
141. Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna, *O locuință domnească din vremea lui Alexandru cel Bun* în "Revista Muzeelor și monumentelor, seria Monum. ist. și de artă" (RMM. MIS), 1975, nr. 2, pp. 72-80. Fragmentul de frescă a fost descoperit "in situ" pe peretele interior al gârliciului unei pivnițe de la casa domnească (p. 75).
142. V. Drăguț, datorită unei lecturi eronate, plasează monumentul descoperit de autori, Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna în vremea lui Alexandru cel Bun, când, de fapt, datează din a doua jumătate a secolului XV (vezi V. Drăguț, *op.cit.*, p. 9 și Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna, *Date noi cu privire la prima ctitorie datorată lui Ștefan cel Mare: mănăstirea Probota*, în M.M.S., 1977, nr. 7-9, pp. 586-599; Idem, *O primă ctitorie și necropolă voievodală datorată lui Ștefan cel Mare: mănăstirea Probota*, în SCIA, tom 24, 1977, pp. 223-226).
143. Sorin Ulea, *Pictura*, capitol în *Istoria artelor plastice*, I, București, Ed. Meridiane, 1968, p. 189, sub redacția lui G. Oprescu. V. Drăguț reia ideea lui Sorin Ulea (vezi *op.cit.*, p. 8) fără a-l cita.
144. *Ibidem*, p. 190 și 194.
- 144a. Idem, *Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești* în volumul *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 449.
145. Mircea D. Matei, Emil I. Emandi, *Habitatul medieval rural din Valea Moldovei*, pp. 108-114; Idem, *O ctitorie a voievodului Oană*, SCIA, 1985, pp. 3-13.
146. Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna și Șt. Scorțanu, *Ansamblul reședinței feudale de la Giulești*, pp. 79-83.
147. Mircea D. Matei, Al. Rădulescu, Al. Artimon, *Bisericile de piatră de la Sf. Dumitru din Suceava*, pp. 545-565.
148. Dimitrie Dan, *Lugeni*, Cernăuți, 1893.
149. Astfel le data I. D. Ștefănescu întemeiat pe "la composition des dessous, l'aspect des tons, le modèle des draperies, le dessin monumental des portraits des diacres, ainci que le caractère des figures, rattachent ces peintures, d'une belle exécution, aux fragments de décoration originale que nous avons découverts dans des églises de la seconde moitié du XV-e siècle" (chapelle de Bistrița, Popăuți, Saint Nicolas de Dorohoi) vezi, *L'Evolution*, I, Paris, 1928, p. 91; Paul Henry le data larg "în vremea lui Ștefan cel Mare", *Monumentele*, p. 168. La fel și G. Balș (*Biserica din Lujeni*), în AAR, Mem. Secț. Ist., S III, tom. XI, 1931, pp. 35-39. La aceeași opinie rămânea I. D. Ștefănescu și după aproape două decenii (Vezi: *L'église de Lujeni. Les peintures murales*, în "Analecta", tom. III, 1946, pp. 3-16). Tot aici referiri despre scena *Judecării de apoi* de pe peretele nordic al pronaosului, cea mai veche prezență în Moldova. Pentru aceeași datare: Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 349, opinie regăsită și în sintezele datorate lui Vasile Drăguț.
150. G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, pp. 125-127, nu precizează data decât prin prezența ipotetică a lui Șendra din tabloul votiv; I. D. Ștefănescu, *Nouvelles recherches*, pp. 6-11; Virgil Vătășianu (*op.cit.*) pp. 804-805 le datează spre sfârșitul sec. XV, indirect, discutând costumele ctitorilor pentru ca în recenta sa contribuție (*Studii*, p. 50) să opineze că "sunt anterioare anului 1481, decesul ctitorului". Sorin Ulea este pentru o perioadă ante 1481 (vezi *op.cit.*, p. 348). Singur N. Grigoraș opina că personajele tabloului votiv ar reprezenta pe vistiernicul Isac, care a intrat în posesia satului și bisericii în 1502 și "nu este exclus ca să fi distrus vechiul tablou votiv înlocuindu-l cu altul, în care să fie pictat el și membrii familiei sale" N. Grigoraș, *Date și observații asupra unui vechi monument de artă feudală din Moldova (Dolhești Mari)*, în BMI, anul XLI, 1972, I, p. 44.
151. Wladyslaw Podlacha, *op.cit.*, p. 278, 280, 288. Cele de la Pătrăuți ar fi din secolul XVI,

ibidem, p. 283.

152. N. Iorga, G. Balș, *op.cit.*, p. 44; G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, pp. 22-23; Virgil Vătășianu, *op.cit.*, p. 805; Sorin Ulea, *op.cit.*, p. 350.

153. Paul Henry, *op.cit.*, p. 187.

154. I. D. Ștefănescu, *L'Évolution*, Paris, 1928, p. 144.

155. M. A. Musicescu, *Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voronețului*, în *Cultura moldovenească în vremea lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 368.

156. Wl. Podlacha, *op.cit.*, p. 280; G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 29 și 250; Teodora Voinescu, *Portretele lui Ștefan cel Mare în arta epocii sale în Cultura moldovenească*, p. 469; Ion I. Solcanu, *Portretul lui Ștefan cel Mare în pictura epocii sale*, în "Cercetări istorice", serie nouă, Iași, XVI (1975), p. 86.

157. I. D. Ștefănescu, *L'Évolution*, p. 124.

158. Ion I. Solcanu, *Precizări privind compoziția votivă din pictura bisericii Sf. Ilie Suceava*, în M.M.S., anul LI, 1975, nr.9-12, p. 765.

159. Gh. Bratiloveanu și Pavel Blaj, *Biserica Sfântul Ilie Suceava*, Iași, 1988, p. 38.

160. F. A. Wickenhauser, *Molda oder Beiträge...*, *Geschichte der Klöster Woronez und Putna*, 1886, p. 13 și urm.

161. E. Kozak, *Die Inschriften*, I, p. 210. În studiul nostru *Biserica Voroneț la 500 de ani*. Excurs istoriografic apărut în "Mitropolia Moldovei și Sucevei", anul LXIV, 1988, nr. 5, p. 82, arătăm în chip eronat că E. Kozak ar fi susținut pictarea interiorului la 1547, deși la pagina următoare există o revenire.

162. Wladyslaw Podlacha, *op.cit.*, p. 288.

163. G. Balș, *Bisericile*, p. 34; Paul Henry, *op.cit.*, p. 159. Tot Balș, pe temeiul inscripțiilor descoperite de Kozak, opinează că picturile pronaosului au fost realizate la 1550, iar ale exonartexului la 1547, odată cu cele exterioare (*op.cit.*, p. 35). Într-o recenzie la *L'Évolution*, Paris, 1928, G. Balș susține aceași teorie a realizării picturilor din naos în vremea lui Ștefan cel Mare, în vreme ce I. D. Ștefănescu le-ar plasa la sfârșitul sec. XVI, vezi G. Balș, *Un ouvrage sur la peinture dans les monuments de l'art roumain ancien*, în "Revue Historique du sud-est européen", an IV, 1929, 1-3, pp. 19-34 și extras, Vălenii de Munte, 1929, p. 26.

164. Virgil Vătășianu, *op.cit.*, p. 808; Petru Comarnescu, *Indreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei*, p. 172 și urm.; Sorin Ulea, *op.cit.*, p. 350.

165. I. D. Ștefănescu, *L'Évolution*, pp. 134-135; Idem, *Nouvelles recherches*, pp. 49-50.

166. M. A. Musicescu, *op.cit.*, pp. 367-370; Vasile Drăguț, *La peinture murale de la Moldavie XV-e - XVI-e siècle*, 1983, pp. 17-19 și nota 50 de la p.46; Ion I. Solcanu, Pr. C. Buzdugan, *op.cit.*, pp. 15-16.

167. Bibliografia la Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Neculaie-Dorohoi*, în SCIA, tom 11, 1964, nr. 1, pp. 69-70.

168. N. Iorga, *Portretele domnilor români*, Sibiu, 1930, p. V-VII.

169. Sorin Ulea, *op.cit.*, pp. 69-79.

170. Wladyslaw Podlacha, *op.cit.*, p. 279.

171. N. Iorga-G. Balș, *op.cit.*, p. 61.

172. I. D. Ștefănescu observa că cel puțin două restaurări ale picturilor interioare: prima, în sec. XVI, a doua în vremea lui Mihai Racoviță, pentru a conchide că părțile originale datează din sec. XV. Vezi *L'Évolution*, Paris, 1928, p. 95. Revenind cu noi precizări în *Nouvelles recherches*, pp. 19-28, data în vremea lui Ștefan cel Mare o parte din fresce, pentru ca la p. 27 să se afirme că "studiul iconografic indică prima și a doua treime a sec. XVI", decorația "Dobrovățului și cea de la Sf. Ilie încadrându-le de o manieră precisă".

173. Virgil Vătășianu, *op.cit.*, p. 819; Idem, *Studii*, pp. 50-51.

174. Sorin Ulea, *op.cit.*, p. 356 și 358-359, indică anul 1497.

175. Paul Henry, *op.cit.*, p. 156.

176. *Ibidem*, p. 208.

177. I. D. Ștefănescu, *L'évolution*, pp. 166-167; Idem, *Nouvelles recherches*, p. 173.
178. Idem, *Le roman de Barlaam et Ioasaph, illustré en peinture*, în "Byzantion", t.VII (1932), pp. 347-369; Idem, *Monastère de Neamțu. L'église de l'Ascension*, în *Inalt Preasfințitul Arhiepiscop și Mitropolit Nicodim, Patriarhul României, Prinso la sărbătorirea a 80 de ani*, București, 1946, pp. 244-271. Vezi și Corina Nicolescu, *Mănăstirea Neamțu*, București.
179. Sorin Ulea, *op.cit.*, p. 359.
180. G. Balș, *Bisericile moldovenești din veacul XVI*, p. 87. Vezi și Virgil Vătășianu, *op.cit.*, pp. 824-825; Idem, *Studii*, p. 51.
181. E. Kozak, *op.cit.*, 37 și 100.
182. W. Podlacha, *op.cit.*, p. 278 și 308.
183. N. Iorga-G. Balș, *op.cit.*, p. 61; N. Iorga, *Domni români după portrete și fresce contemporane*, p. V și p. 28; G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, pp. 158-159; Idem, *Bisericile din sec.XVI*, p. 132 și 279.
184. I. D. Ștefănescu, *L'évolution*, p. 170; "Les peintures de Rădăuți, datées par des documents de la seconde moitié du XVI-e siècle".
185. Paul Henry, *op.cit.*, pp. 166-167.
186. *Ibidem*, p. 191.
187. Virgil Vătășianu, *op.cit.*, pp. 814-815; Idem, *Studii*, p. 50.
188. Sorin Ulea, *op.cit.*, p. 349.
189. Ion I. Solcanu, *Portretul lui Ștefan cel Mare în pictura epocii sale*, în "Cercetări istorice", serie nouă, Iași, tom VI, 1975, pp. 91-92.
190. I. D. Ștefănescu afirmă că "les peintures des deux conques du naos nous ramènent a Saint-Georges de Suceava et a la seconde moitié du XVI-e siècle, époque a laquelle on a peint l'abside, le naos et une partie du pronaos", în *L'évolution*, p. 139; Idem *Nouvelles recherches*, pp. 55-56. Pentru Paul Henry "frescele din biserica Hârlău (Sf. Gheorghe, n.ns.) sunt anterioare, de altfel, celor de la Moldovița, cel puțin o parte din ele", în *Monumentele*, pp. 186-187. Sorin Ulea datează ansamblul pictural de aici, atât cel interior, cât și exterior la 1530, vezi *Istoria artelor plastice*, I, 1968, p. 363.
191. Virgil Vătășianu nota că "zugrăveala originală va fi fost executată curând după 1492". Vezi *Istoria artei feudale*, pp. 815-816.
192. N. Iorga-G. Balș, *op.cit.*, p. 61.
193. G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 124, opinia acceptată și de I. D. Ștefănescu, *L'évolution*, p. 168, pentru ca ulterior, (*Nouvelles recherches*, pp. 16-19, Idem, *Les peintures du monastère de Dobrovăț în Mélanges offerts a Charles Dihl*, II, Paris, 1930, pp. 181-196) să opineze că "les peintures du monastère de Dobrovăț, exécutées avant 1538".
194. Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț*, în SCIA, 1961, 2, pp. 483-485; Idem, *Istoria artelor plastice*, I, pp. 356-357, opinie îmbrățișată de V. Drăguț, *Dobrovăț*, Ed. Meridiane, 1984, p. 13.
195. F. A. Wickenhauser, *Geschichte und Urkunden des Klosters Solka*, în vol. *Moldova*, partea II, Cernăuți, 1877, p. 12 apud W. Podlacha.
196. E. Kozak, *Die Inschriften*, partea I, pp. 7-8, apud Wl. Podlacha.
197. Wl. Podlacha, *op.cit.*, p. 309.
198. V. Grecu, *Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchen Malerei*, în "Byzantion", I, 1924, p. 282.
199. D. Dan, *Cătoria hatmanului Luca Arbure*, în BCMI, 1926, p. 45.
200. I. D. Ștefănescu, *L'évolution*, p. 124 și urm.
201. S. Ulea, *Portretul funerar al lui Ion, un fiu recunoscut al lui Petru Rareș și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în SCIA, 1959, p. 63, nota 3. Vezi și capitolul din *Istoria artelor plastice*, I, p. 356.
202. V. Drăguț, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbure*, București, 1969, p. 30. Autorul și-a menținut opinia și în sintezele despre arta feudală sau pictura murală din Moldova.
203. G. Balș, *Bisericile sec.XVI*, pp. 275-276. Aceeași opinie în *Un ouvrage...*, în "Revue

historique", an IV, 1929, 1-3, pp. 24-25, recenzie la lucrarea *L'évolution* a lui I. D. Ștefănescu unde preciza anul 1511 ca dată a pictării interiorului de la Arbure.

204. Virgil Vătășianu nota: "Date fiind condițiile rele în care se păstrează zugrăveala din interior pare zădarnică orice pledoarie, fie în favoarea tezei care îi atribuie lui Dragoș prima zugrăvire fie în sensul că a fost un simplu restaurator", *Istoria artei feudale*, p. 831. Circumspect aici, în sinteza *Istoria artei europene. Artă din perioada Renașterii*, București, 1972, p. 202, considera că biserica a primit în interior un strat de picturi imediat după zidire încadrând acestora și tabloul funerar din pronaos.

205. Petru Comarnescu, *Indreptar artistic*, pp. 326-327.

206. I. Caproșu, *Biserica Arbure*, 1967, pp. 16-18; Idem, *Biserica Arbure* în M.M.S., an L, 1974, 5-6, pp. 409-410, unde, remarcând lipsa celor cinci fete ale ctitorului din ambele compoziții, opina că "zugrăveala interiorului a fost isprăvită cu mulți ani înainte de moartea lui Arbure (1523)".

207. Ion I. Solcanu, *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure*, (I). *Pictura interioară*, în AIIAI, XII, 1975, pp. 35-53.

208. Virgil Vătășianu, *Studii*, p. 64.

209. Paul Henry opina: "putem admite că pictura de la Bălinești a fost efectuată în prima treime a sec. al XVI-lea", *Monumentele*, p. 170; G. Balș a fost cel care limita pictura motivă la anii 1500-1511 "urmând cu foarte puțini ani zidirea bisericii", 1499, vezi *Bisericile lui Ștefan*, p. 138. Tot în prima treime precum P.N., data picturile interioare de la Bălinești și I. D. Ștefănescu, *L'évolution*, pp. 100-101, în *Nouvelles recherches*, p. 16 și urm., precum și într-un studiu ulterior (*Eglise de Bălinești*, în BCMI 1944, p. 39) autorul revine, admitând că o parte a picturilor se realizează artei sec.XV. Încadrându-le aici pe cele din altar, tabloul ctitorilor, friza *Patimilor lui Iisus*, în vreme ce altele, tot din naos, nu pot fi raportate nici artei sec. XV și nici primei jumătăți a celui următor. Virgil Vătășianu le plasează ant- 1511 în *Istoria artei feudale*, p. 825; Idem, *Despre datarea bisericii Sf.Neculăe din Bălinești*, în SCIA 1978, pp. 209-210; Idem, *Studii*, p. 64.

210. Sorin Ulea, *Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 425 și nota 1; Carmen Bogdan, *Datarea zidirii monumentului de la Bălinești. Opinii*, în MIA, XLVI, 1977, nr. 2; Ștefan S.Gorovei aprecia, pe alte considerente, că pe la 1490 construcția bisericii era "realmente începută", vezi *Activitatea diplomatică a marelui logofăt Ioan Tăutu*, în "Suceava, Anuarul Muzeului Județean", V, 1978, p. 242; Idem, *Autour de la paix moldave de 1489*, în RRH, 1974, nr. 3, p. 541; Idem, *Biserica din Bălinești*, în M.M.S., an XLIX, 1975, nr. 1-2, pp. 108-109.

211. O. Tafrali, *Biserica din Bălinești*, în "Îndrumări culturale", București, 1927, p. 26.

212. Cerută de un anume context lectura sgrafitelor în cauză o aflăm mai întâi la Ion I.Solcanu. *Représentations chorégraphiques de la peinture murale de Moldavie et leur place dans l'iconographie sud-est européenne (XV-e - XVII-e siècles)* în RESE, 1976, nr.1, pp. 50-51. Aspectul a fost reluat într-un articol de sine stătător, Ion I. Solcanu, *Biserica din Bălinești: datarea construcției și a picturii interioare*, în AIIAI, XIX, 1982, pp. 531-537.

213. Corina Popa, *Bălinești*, București, 1981, p. 37 și nota 62. Recenzia semnată de Ion I. Solcanu în AIIAI, tom. XIX, 1982, pp. 706-707. Într-un anume sens și V. Drăguț a acceptat o lectură a sgrafitelor de vreme ce aprecia că frescele interioare au fost realizate în vara sau toamna anului 1499, vezi: *Le peinture murale de la Moldavie*, 1983, p. 47 și nota 58.

214. E. Kozak, *Die Inschriften*, partea I, p. 51.

215. Wl. Podlacha, *op.cit.*, p. 312.

216. I. D. Ștefănescu, *L'évolution*, p. 86 și 101-103 și Paul Henry, *op.cit.*, p. 171.

217. Virgil Vătășianu, *op.cit.*, p. 838.

218. Sorin Ulea, *op.cit.*, p. 365.

219. Bogdana Irimia, *Datarea picturilor murale de la Părâuțu*, în "Rev. Muz. și mon.", seria "Mon. ist. și de artă", 1974, nr. 2, pp. 66-72.

220. Lia Bătrâna și Adrian Bătrâna, *O primă ctitorie și necropolă voievodală datorată lui Ștefan cel Mare: mănăstirea Probota*, în SCIA, seria AP, tom 24, 1977, p. 227, nota 97.

221. Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion, un fiu necunoscut al lui Petru Rareș și datarea*

ansamblului de pictură de la Probota, în SCIA, an VI, 1959, nr. 1.

222. I. D. Ștefănescu, (*L'évolution*, p. 106) opina că pictura pridvorului și, prin extensie a întregului interior "a le dater du premier quart du XVI-e siècle", deși pisană indică anul 1530 ca termen al zidirii edificiului. Paul Henry, *op.cit.*, p. 171; Virgil Vătășianu (*Istoria artei europene* București, 1972, p. 198) acceptă propunerea lui Sorin Ulea.

223. Wl. Podlacha, *op.cit.*, p. 279.

224. Sim. Fl. Marian, *Sf. Ioan cel Nou de la Suceava*, București, 1985, pp. 54-57.

225. E. Kozak, *op.cit.*, pp. 134-135.

226. D. Dan, *Biserica Sf. Gheorghe din Suceava*, în BCMI, 1910, pp. 134-139.

227. Wl. Podlacha, *op.cit.*, pp. 315-316.

228. G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, p. 174, dar îl citează pe Kozak. În lucrarea ulterioară, *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1928, p. 157, autorul constatând că "zugrăvelile interioare se continuă pe zidul pridvorului și pe cel al pronaosului fără întrerupere" conchide că "ar trebui admis că pe această parte cel puțin, pictura este făcută după 1579".

229. I. D. Ștefănescu, *op.cit.*, p. 139.

230. Virgil Vătășianu a optat întâi pentru domnia lui Ștefăniță *Istoria artei feudale*, p. 836) pentru ca în *Istoria artei europene*, vol. II, p. 298, să accepte datarea în 1534, propusă de Sorin Ulea.

231. Petre Comănescu, *Îndrumar artistic...*, 238-241.

232. Andrei Grabar, *L'origine des facades peintes des églises moldaves*, în *Mélanges offerts a M. Nicolas Iorga*, Paris, 1935, p. 366.

233. Melchisedec, *O vizită...*, extras din "Revista pentru istorie, arheologie și filologie", I, 1883, p. 296.

234. N. Iorga, *Neamul românesc în Bucovina*, București, 1905, p. 21.

235. V. Grecu, *Eine Belagerung Konstantinopels in der...*, în *Byzantion*, 1984, p. 281, nota 2.

236. P. Henry, *op.cit.*, pp. 187-189.

237. Sorin Ulea, *Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sf. Gheorghe din Suceava*, în SCIA, seria Arte plastice, tom 13, 1966, nr. 2, p. 219 și urm.

238. Wl. Podlacha, *op.cit.*, p. 328.

239. I. D. Ștefănescu, *op.cit.*, p. 109.

240. E. Kozak, *op.cit.*, p. 188, apud P. Henry.

241. P. Henry, *op.cit.*, p. 210.

242. Sorin Ulea, *Pictura, în Istoria artelor plastice în România*, I, p. 364; V. Drăguț, *Humor*, București, Ed. Meridiane, 1973, p. 11; Virgil Vătășianu, *StudII*, p. 66.

243. E. Kozak, *op.cit.*, pp. 187-188.

244. Wl. Podlacha, *op.cit.*, p. 322; G. Balș, *Bisericile sec.XVI*, p. 36; Paul Henry, *op.cit.*, p. 173, 210-211.

245. E. Kozak, *op.cit.*, p. 138.

246. Wl. Podlacha, *op.cit.*, p. 322.

247. I. D. Ștefănescu, *op.cit.*, p. 169.

248. Paul Henry, *op.cit.*, p. 190.

249. N. Iorga, *Coșula*, în BCMI, 1926.

250. G. Balș, *Bisericile sec.XVI*, p. 61.

251. Wl. Podlacha, *op.cit.*, p. 279.

252. I. D. Ștefănescu, *op.cit.*, p. 111.

253. Sorin Ulea, *loc.cit.*

254. Virgil Vătășianu, (*Istoria artei europene*, II, p. 202) plasează decorul interior între 1536-1538; V. Drăguț, *La peinture murale de la Moldavie, XV-e - XVI-e siècle*, 1983, p. 35.

255. O. Tafrali, *Îndrumări culturale*, București, 1927, p. 28.

256. I. D. Ștefănescu, *L'évolution*, p. 97; Idem, *Nouvelles recherches*, p. 273.

257. Paul Henry, *op.cit.*, pp. 156-157.

258. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 822.

259. G. Balș, *Bisericile secolului XVI*, p. 277; V. Drăguț, *op.cit.*, p. 35. Tatiana Pogonat care a restaurat picturile este de aceeași părere, vezi, *Restaurarea picturilor murale din paraclisul mănăstirii Bistrița-Neamț*, în BCMI, 1976, 1, p. 86.

260. Sorin Ulea, *Originea și semnificația*, în SCIA, 1963, nr. 1, p. 87, nota 2.

261. G. Balș, *Bisericile secolului XVI*, p. 42 și urm.; Sorin Ulea, *Pictură*, în *Istoria artelor plastice*, p. 365.

262. N. Iorga și G. Balș, *L'art roumain*, Paris, 1922, p. 117. G. Balș *Bisericile secolului*, p. 79) semnalează tabloul votiv; I. D. Ștefănescu, *L'évolution*, p. 87 și 169, atribuie sec. XVI pictura exterioară prin analogie cu dispunerea *Judecării de apoi de la Arbure*, tot pe perețele de sud; Idem, *Le monastere de Râșca. Le trésor de Văleni*, în "Byzantion", an X, 1935; P. Henry *op.cit.*, p. 211 se referă la pictura exterioară; Leonida Gavrilăscu, *Mănăstirea Râșca*, în M.M.S., 1960, nr. 1-2, pp. 70-77.

263. C. Bobulescu, *Poate fi vorba de o nouă pictură a mănăstirii Râșca în secolul al XVI-lea*, în BCMI, anul VIII, 1915, pp. 190-191.

264. Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Râșca*, în SCIA, 1963, nr. 2, pp. 433-437; Idem, *Un peintre grec en Moldavie au XVI-e siècle: Stamatelos Kotronas*, în "Revue roumaine d'Histoire de l'art", VII, 1970, pp. 13-26.

265. I. D. Ștefănescu, *Nouvelles recherches*, pp. 68-69; Idem, *Iconografia și studiile de artă religioasă*, în "Rev. Ist. română", vol. XV, fasc. II, pp. 133-137; Idem, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, Ed. Meridiane, 1973, p. 55 și urm.; Paul Henry, *Monumentele în cazul mai tuturor bisericilor a căror pictură în calota turlei este lizibilă*.

266. Wl. Podlacha nota "Când descriem în amănunt sistemul picturilor se impune de la sine împărțirea lor după locul unde se găsesc. Ținându-ne de această împărțire ne vom ocupa mai întâi de picturile de pe pereții exteriori, apoi de picturile care se găsesc în interiorul bisericii, adică de cele din pridvor și din pronaos, de picturile din absida altarului, de cele din pronaos, de picturile din absida altarului, de cele de pe pereții naosului și de cei din turlă", în *Pictura murală din Bucovina*, p. 70.

267. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 806 unde începe tratarea picturilor de la Pătrăuți la p. 807 pe cele de la Milișăuți etc.

268. V. Drăguț (*La peinture murale de la Moldavie*) aplică pentru unele biserici principiul folosit de I. D. Ștefănescu dar pentru frescele de la Dobrovăț, Probota, Moldovița etc. utilizează maniera anunțată de Podlacha.

269. Wl. Podlacha, *op.cit.*, p. 59.

270. Idem, *Die göttliche. Liturge in den Wandmalereien der Bukowiner Klosterkirchen*, în "Zeitschrift für christliche Kunst", Düseldorf, XXIII, 1910, pp. 259-268; Idem, *Pictura murală*, pp. 130-132.

271. I. D. Ștefănescu, *Nouvelles recherches*, p. 18; Idem, *Les peintures du monastere de Dobrovăț*, în *Mélanges Charles Diehl*, II, Art, p. 189; Idem, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936, p. 73, 76-77, 189-191.

272. Sorin Ulea, *Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sf. Gheorghe din Suceava*, p. 229 și nota 70.

273. Grigore Nandriș, *Umanismul picturii murale postbizantine din estul Europei*, în Wl. Podlacha, Grigore Nandriș, *Umanismul picturii murale postbizantine*, București, Ed. Meridiane, 1985, vol. II, p. 109. Wl. Podlacha mai numește *Liturgia Domnului și Cântecul îngerilor*, deși pare, la prima vedere ceva simbolic, în fond nu este nimic altceva decât *Îșirea mare* (subl. ns.) a preotului și a diaconului în timpul serviciului divin", *op.cit.*, p. 335; la Paul Henry numite tot *Intrarea cea mare și Intrarea cea mică*, vezi *Monumentele*, p. 188; V. Drăguț, în *Dobrovăț*, prezintă tema în baza bibliografiei cercetate fără a o aminti încă.

274. Grigore Nandriș, *op.cit.*, p. 111.

275. Paul Henry, *op.cit.*, p. 188.

276. Grigore Nandriș, *op.cit.*, p. 110, deși la Poganovo (Bulgaria), pictată la 1500, pe tamburul turlei André Grabar identifica aceeași temă, fără a preciza însă raportul iconografic cu cele moldovenești.

277. Wl. Podlacha, *op.cit.*, p. 189.
278. Paul Henry, *op.cit.*, pp. 166-167.
279. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 809; M. A. Musicescu, *Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voronețului*, în *Cultura moldovenească*, p. 374 și nota 1.
280. Dora Panaiotova, *Bolgarskaia monumentalinaia jipopisi XIV veka*, Sofia, 1966, pp. 117-118.
281. Pr. Erast Costea, *Mănăstirea Voroneț*, Cernăuți, 1943.
282. Ion I. Solcanu, Pr. Costache Buzdugan, *Biserica Voroneț*, Iași, 1984, p. 19.
283. Paul Henry, *op.cit.*, p. 163.
284. M. A. Musicescu, *op.cit.*, p. 392 și nota nr. 1.
285. Sorin Ulea, *Gavril ieromonahul*, în volumul *Cultura moldovenească*, p. 432, nota 3.
286. I. D. Ștefănescu, *Nouvelles recherches*, p. 173.
287. André Grabar, *Les croisades de l'Europa orientale dans l'art*, în *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, pp. 19-27.
288. Sorin Ulea, în capitolul *Pictura interioară* din volumul *Istoria artei plastice în România*, I, 1968, p. 357 și 365.
289. Idem, *L'origine iconographique du thème de la cavalcade de l'empereur Konstantin*, în "XIV-e Congrès international des études Byzantines", Bucarest, 6-12 sept. 1971, pp. 163-164, *Résumés-Communications*.
290. I. D. Ștefănescu, *Nouvelles recherches*, p. 165 și urm.
291. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 802.
292. I. D. Ștefănescu, *loc.cit.*
293. Paul Henry, *op.cit.*, p. 162. De aceeași opinie Virgil Vătășianu *op.cit.*, p. 811 și 813.
294. Paul Henry, *op.cit.*, p. 158.
295. *Ibidem*, p. 170.
296. *Ibidem*, p. 165, 182, 190; Virgil Vătășianu întrevide același spirit sârbesc în ciclul *Patimilor* precum Paul Henry vezi *Istoria artei feudale*, p. 834.
297. Virgil Vătășianu, *op.cit.*, p. 804.
298. I. D. Ștefănescu, *op.cit.*, p. 168.
299. Virgil Vătășianu, *op.cit.*, p. 804.
300. I. D. Ștefănescu, *op.cit.*, p. 167.
301. Paul Henry, *op.cit.*, p. 173 și urm.
302. *Ibidem*, p. 185.
303. Virgil Vătășianu, *op.cit.*, p. 816.
304. *Ibidem*, p. 822.
305. *Ibidem*, p. 830.
306. Wl. Podlacha, *op.cit.*, p. 353 și urm.
307. *Ibidem*, p. 349.
308. *Ibidem*, p. 351.
309. I. D. Ștefănescu, *op.cit.*, p. 165.
310. Paul Henry, *op.cit.*, p. 185.
311. Ion I. Solcanu, *Datarea ansamblului... de la Arbure*, II, *Pictura exterioară*, în AIIAI, XVIII, 1981, pp. 167-181; Idem *Beginnings of exterior painting in Moldavia*, în "Nouvelles études d'histoire", tome VI, 1980, nr. 1, pp. 175-190.
312. Sorin Ulea, *loc.cit.*; Idem, *Originea și semnificația*, I, SCIA, 1/1963 și II, SCIA, 1972; Idem, *La peinture exterieur moldave: on, quand et comment est-elle apparue*, în *Revue Roumaine d'Histoire*, 4, 1984, studiu asupra căruia ne rezervăm dreptul să nu fim însă de acord chiar cu concluziile privitoare la locul și data debutului picturii exterioare. Despre aceasta însă într-un studiu viitor.
313. N. P. Kandakov, *Pamiatnichi hristianscogo iscustva na Afone*, Petersburg, 1902, p. 130, apud Virgil Vătășianu, *op.cit.*, p. 802. J. Strzygowski, *Comori de artă în Bucovina*, BCMI, VI, 1913.
314. N. I. Petrov, *Ruminschie hudojestvennie pamiatnichi v Rosii u vozmojnosti vliania in na russcoe iscustvo* (în *Trudî XIV-ogo arheologhicescogo siezda v Cernigove; II*), 1908, p.89, apud Virgil

Vătășianu, *op.cit.*, p. 802.

315. Vezi supra: 275, 276 și 296.

316. Wl. Podlacha, *op.cit.*, p. 39 și urm.

317. Supra 270.

318. I. D. Ștefănescu, *Nouvelles recherches*, p. 67 și urm.

319. Supra 287.

320. Virgil Vătășianu, V. Drăguț, Sorin Ulea.

321. Sorin Ulea, în *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 357 și 365.

322. Ion I. Solcanu, *Reflectarea luptei pentru independență în pictura murală din nordul Moldovei (Noi contribuții)*, în "Anuarul Muz. Jud. Suceava", VI-VII, 1979-1980, p. 280.

THE HISTORIOGRAPHY OF CLERICAL ART IN MOLDAVIA DURING THE 14TH-16TH CENTURIES THE ARCHITECTURE AND THE INTERIOR PAINTING

SUMMARY

The author intends to analyze and to synthesize the Romanian and foreign historiography concerning the clerical art in Moldavia during the 14th-16th centuries. The defining elements of the wooden and wall architecture are individualized from looks, studies and scientific communications dealing with the above - mentioned topic. Concerning the wall architecture, the clerical aims are analyzed chronologically and typologically (the late Roman style, the Gothic architecture).

Furthermore Ion Solcanu also analyzes the historiography concerning the interior painting and the iconography of the same period, emphasizing the interest with which the monuments of Medieval art have been treated for their singular value and their originality.