

aparținând mai degrabă, se pare, lui Didim cel Orb din Alexandria⁵⁰. Autorul acestui text consemna că

„icoana făcută de mână, transpusă după prototip, a primit asemănarea în materie și participă la figura aceluia, prin mintea meșteșugarului și apăsarea mâinii. Astfel pictorul, sculptorul în piatră și cel ce toarnă statui din aur și bronz, a luat materie, a privit la prototip, a primit în sine impresia lucrului văzut și a reimprimat-o apoi în materie”⁵¹.

Pe lângă ideea existenței unei icoane mentale, ca imagine tranziatorie ce se creează în mintea meșteșugarului între momentul vederii prototipului și cel al transpunerii în materie, în acest text este extrem de importantă afirmația potrivit căreia icoana, transpusă fiind după prototipul a cărui asemănare o primește, participă la chipul prototipului. Asta înseamnă că, participând la chipul Mântuitorului Iisus Hristos sau al sfântului pe care-l reprezintă, icoana participă și la slava și sfințenia prototipului și, prin urmare, împărtășește harul sfințitor al prototipului cinstitorilor acestuia.

Din perspectiva demersului iconologic nu trebuie neglijată nici aserțiunea potrivit căreia pictorul reproduce asemănarea chipului privind la prototip, afirmație pe care o regăsim și într-o altă scriere, autentică de această dată, a Sfântului Vasile, care îi scria Sfântului Grigorie de Nazianz că,

„așa cum pictorii, care zugrăvesc icoanele după model, își îndreaptă încontinuu privirile spre original ca să-i poată prinde aida trăsăturile, tot așa și cel ce vrea să se desăvârșească în toate felurile trebuie să privească la viețile acestor sfinți ca la niște statui vii și lucrătoare...”⁵².

50. Bernard SESBOÛÉ, „Introduction”, în: BASILE DE CÉSARÉE, *Contre Eunome*, introduction, traduction et notes de Bernard SESBOÛÉ, Georges-Matthieu de DURAND et Louis DURAND, col. *Sources Chrétiennes*, Les éditions du Cerf, Paris, 1982, pp. 61-63.

51. S. BASILIUS MAGNUS, *Adversus Eunomium*, V, PG 29:723-724BC; Sf. VASILE CEL MARE, *Împotriva lui Eunomiu, Expunere a credinței niceene*, V, traducere și note de ierom. Lavrentie Carp, Ed. Crigarux, Piatra Neamț, 2007, p. 176.

52. S. BASILIUS MAGNUS, *Epistola II, Gregorio*, PG 32:229-230A; ST. BASIL OF CAESAREA, „Letters, 2, To Gregory”, in: *Letters*, vol. I, translated by Agnes Clare Way, notes by Roy Deferrari, coll. *The Fathers of The Church, A New Translation*, vol. 13, New York, 1951, pp. 8-9; Sf. VASILE CEL MARE, „Epistola 2, Către prietenul

Aceste afirmații sunt importante din perspectiva identificării chipului prototip al Mântuitorului Iisus Hristos și al celui al Maicii Domnului, care să asigure asemănarea reală cu Hristos Domnul și cu Fecioara Maria, fără de care nu se poate vorbi nici de omonimie și nici de participarea reprezentării la prototip, și, deci, la slava prototipului pe care să o împărtășească cinstitorilor.

Zugrăvirea icoanei după model conduce implicit la surprinderea unor trăsături specifice persoanei reprezentate, care-i individualizează chipul, astfel încât, de oricât de mulți pictori ar fi reprezentată persoana în cauză și în oricât de multe exemplare, toate reprezentările să semene între ele și cu prototipul, idee subliniată de Sfântul Vasile cel Mare, care spunea „mulți pictori pictează caracteristicile unei figuri și toate chipurile se aseamănă între ele, fiindcă le-au făcut asemenea cu o singură figură”⁵³.

Această afirmare a teologiei icoanei era necesară întrucât în acea perioadă încă existau voci care aveau rezerve față de cinstirea sfințelor icoane, mergând pe linia lui Tertulian și a lui Clement Alexandrinul.

În secolul al IV-lea Sfântul Epifanie al Salaminei se pare că a scris chiar un *Tratat împotriva cinstirii icoanelor* și a adresat o *Epistolă către împăratul Teodosie*, pe aceeași temă⁵⁴. Mai mult, într-un *Testament*

Grigorie (Teologul)“, III, în *Epistole*, traducere din limba greacă, introducere și note de Pr. Teodor Bodogae, ediție revizuită de Tudor Teoteoi, col. *Părinți și Scriitori Bisericești*, serie nouă, 3, Editura Basilica a Patriarhiei Române, București, 2010, p. 34.

53. S. BASILIUS MAGNUS, *Sermo Asceticus*, 2, PG 31:883-884B; ST. BASIL THE GREAT, *An Ascetical Discourse*, in: *Ascetical Works*, vol. I, translated by Monica Wagner, coll. *The Fathers of The Church, A New Translation*, vol. 9, The Catholic University of America Press, Washington, 1962, p. 218; SF. VASILE CEL MARE, *Cuvânt ascetic*, III, 2, în: *Scrieri*, II, traducere, introducere, note și indici Iorgu D. Ivan, col. *Părinți și Scriitori Bisericești*, 18, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1989, p. 206.

54. Pr. Nicolae CHIFĂR, *Icoană, iconologie, iconomahie*, Ed. Basilica, București, 2018, pp. 36-55 prezintă pozițiile principalilor cercetători ai operei Sfântului Epifanie privind autenticitatea acestor scrieri ale sale, conchizând că „atât timp cât nu posedăm argumente convingătoare despre autenticitatea acestor scrieri, părerea lui Ostrogorsky este corectă, iar aceste scrieri sunt falsificări iconoclaste din secolul al VIII-lea. [...] Totuși, nu-l putem absolvi pe Sfântul Epifanie de manifestări

către comunitatea sa, el ar fi aruncat anatema asupra oricui ar fi îndrăznit să reprezinte iconic chipul Mântuitorului Iisus Hristos⁵⁵, iar în timpul unei vizite în Palestina, desfășurată între 387-393, a rupt dvera bisericii din satul Anablata, pe care era reprezentat chipul Mântuitorului⁵⁶.

Atitudinea aniconică l-a caracterizat și pe episcopul Eusebiu al Cezareei Palestinei, care afirma că nu poate fi îngăduită reprezentarea chipului Mântuitorului Iisus Hristos cu linii și culori lipsite de viață. În *Epistola către Constantia Augusta* Eusebiu afirma:

„Cine ar fi în stare să reprezinte cu ajutorul culorilor moarte și al liniilor neînsuflețite strălucirea fulgerătoare a unei asemenea vrednicii și slave, când chiar minunații săi ucenici nu au putut suporta să-L vadă pe El în această înfățișare și și-au acoperit fețele, vădind astfel că ei nu au putut răbda priverile?”⁵⁷.

Același Eusebiu al Cezareei consemna însă în *Istoria Bisericească* faptul că femeia care avusese curgere de sânge timp de doisprezece ani și se vindecase prin atingerea de poala hainei Mântuitorului îi ridica Acestuia o statuie în fața casei sale⁵⁸, conchizând că

„nu-i nimic de mirare că păgânii de altădată, pe care Mântuitorul I-a dăruit cu atâtea binefaceri, să-I fi ridicat astfel de monumente după ce știm că chipurile apostolilor Petru și Pavel și chiar chipul lui Hristos s-au păs-

dușmănoase față de icoane, însă poziția lui trebuie analizată din perspectiva celui care se împotrivesc cultului idolatric și vede în cultul icoanelor o posibilă revenire la vechile practici păgâne. La aceasta se adaugă și originea lui iudaică. Prin urmare, el nu a fost un iconodul, dar nici nu poate fi considerat un promotor al iconoclasmului”, pp. 54-55.

55. P. NAUTIN, “Épiphanie (Saint) de Salamine”, în R. AUBERT et É. VAN CAUWENBERGH, *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastiques*, t. XV, Paris, 1963, col. 628; C. MANGO, *The art of the Byzantine Empire, 312-1453*, p. 41.

56. P. NAUTIN, “Épiphanie (Saint) de Salamine”, col. 622; C. MANGO, *The art of the Byzantine Empire, 312-1453*, p. 42-43.

57. EUSEBIUS PAMPHILI, *Epistola ad Constantiam Augustam*, PG 20:545-1546C; MANSI, *Sacrorum conciliorum...*, vol. XIII, col. 313-314; C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, p. 17.

58. Acest fapt a fost consemnat și de Antipater de Bostra, relatarea acestuia fiind citată în ședința a IV-a a Sinodului al VII-lea Ecumenic, nu cea a lui Eusebiu de Cezareea, cf. MANSI, *Sacrorum conciliorum...*, vol. XIII, col. 14, 575; C. J. HEFELE, *Histoire des conciles...*, I. XVIII, 351, p. 766.

trat pictate în culori, căci era de așteptat ca, potrivit obiceiului lor, cei vechi să-i cinstească în felul acesta pe salvatori⁵⁹.

Mărturia din *Istoria Bisericească* a lui Eusebiu de Cezareea este extrem de importantă întrucât confirmă, o dată în plus, că la începutul secolului al IV-lea existau deja reprezentări ale chipului Mântuitorului Iisus Hristos și ale Sfinților Apostoli Petru și Pavel. Cu alte cuvinte, la începutul secolului al IV-lea procesul evolutiv al iconografiei creștine consemnează trecerea de la simbolurile și reprezentările anecdotice din catacombe la reprezentările chipurilor Mântuitorului Iisus Hristos, ale Fecioarei Maria, ale Sfinților Apostoli Petru și Pavel, dar și ale celorlalți sfinți, îndeosebi ale sfinților mucenici, atingând ultima fază, cea a portretului.

Reprezentarea chipului Mântuitorului Iisus Hristos – achiopiitele

Începând din secolul al IV-lea, Mântuitorul Iisus Hristos nu a mai fost reprezentat analogic, precum în perioada precedentă, ca Hristos-Apollo, Hristos-Orfeu sau Hristos-Helios⁶⁰, ci cu propriul Său chip, identificându-se prin el însuși. Analizând chipul Mântuitorului Iisus Hristos, așa cum a ajuns până la noi, „emaciat (slăbit peste măsură), ochi negri și gravi adânciți în orbite, păr lung și drept căzând pe umeri, barbă neîngrijită”⁶¹, F. Tristan este de părere că în acest chip sunt îngemănate elemente de influență romană, elenă, sirio-palestiniană și egipteană. Sau, altfel spus, asocierea imaginii păstorului-filosof, cu părul lung și barbă, de origine eleno-romană, cu chipul supt peste măsură, de influență siro-palestiniană, peste care s-a suprapus cea a ochilor negri și gravi, de influență egipteană, asemănători cu cei din portretele defuncților de la El Fayoum, au constituit în final chipul Mântuitorului⁶².

59. EUSEBIUS PAMPHILI, *Historia Ecclesiastica*, VII.XVIII, PG 20:679-680C; EUSEBIUS PAMPHILUS, *The Church History*, VII.XVIII, p. 304; EUSEBIU de Cezareea, *Istoria bisericească*, VII.XVIII, p. 288.

60. F. TRISTAN, *Primele imagini creștine...*, pp. 307-317.

61. F. TRISTAN, *Primele imagini creștine...*, p. 355.

62. F. TRISTAN, *Primele imagini creștine...*, pp. 355-359.

Totuși, dincolo de această analiză iconologică a chipului Mântuitorului Iisus Hristos, iconologul nu poate face abstracție de credința Bisericii referitoare la existența unui model arhetipal al tuturor icoanelor Mântuitorului Iisus Hristos, prototip imprimat în chip minunat de El Însuși, și nici de tradiția care argumentează și fundamentează această credință.

Cele dintâi atestări documentare ale acestor tradiții privitoare la existența unor icoane arhetipale ale Mântuitorului Iisus Hristos îi aparțin lui Eusebiu de Cezareea.

În *Istoria Bisericească* acesta consemna, în baza unui text în siriacă, descoperit, protrivit propriei mărturii, într-o arhivă din Edessa, episodul venirii la Mântuitorul Iisus Hristos a unui trimis al regelui Abgar al V-lea al Edessei, care-L ruga să meargă să-l vindece pe toparhul regatului Osroene de o boală căreia medicinei nu i-au aflat leacul. Relatarea lui Eusebiu⁶³, potrivit căreia Mântuitorul Iisus Hristos i-a răspuns solului că nu poate să-și întrerupă activitatea pentru a merge la Abgar, dar că, pentru credința aceuia în El, după învierea și înălțarea Sa la cer, îi va trimite un ucenic să-l vindece, fapt împlinit prin venirea la Edessa a ucenicului Sfântului Apostol Iuda Tadeul, Tadeu⁶⁴, este completată și îmbogățită cu amănunte foarte importante pentru tema noastră de alte două surse, *Doctrina lui Addai* și *Actele lui Mari*.

Potrivit scrierii *Doctrina lui Addai*⁶⁵, ce datează de la începutul secolului al V-lea, trimisul lui Abgar, Hannah, era și pictor regal și acesta a pictat chipul Mântuitorului Iisus Hristos pe o pânză pe care a dus-o apoi toparhului de Osroene, care s-a tămăduit prin atingerea de pânza cu chipul Domnului. *Actele lui Mari*, datând de la sfârșitul secolului al VI-lea, adaugă un nou element extrem de important, prin afirmarea

63. EUSEBIUS PAMPHILI, *Historia Ecclesiastica*, I.XIII, PG 20:119-130; EUSEBIUS PAMPHILUS, *The Church History*, I.XIII, pp. 100-102; EUSEBIU de Cezareea, *Istoria bisericească*, I.XIII, pp. 59-63.

64. Potrivit altor surse Tadeu ar fi fost ucenic al Sfântului Apostol Toma, cf. Ștefan IONESCU-BERECHET, „Το αγιον μανδηλιον: istoria unei tradiții”, în: *Studii Teologice*, seria a III-a, VI, 2/2010, p. 117, nota 32.

65. ****The Doctrine of Addai, the Apostle*, first edited in a complete form in the original syriac, with an english translation and notes by George Phillips, London, 1876.

întipăririi miraculoase a chipului Mântuitorului Iisus Hristos pe pânză. Autorul acestei scrieri relatează că, neputând să prindă Hannah în forme și culori chipul Mântuitorului datorită slavei Sale de negrit, Domnul însuși, cunoscând, ca un Atoateștiutor, impasul pictorului, și-a întipărit chipul pe pânză, așezându-o pe sfânta Sa Față⁶⁶.



Fig. 4

Această pânză, numită *Mandyllion*⁶⁷ (fig. 4), pe care Evagrie Scolasticul a numit-o cel dintâi „făcută de Dumnezeu” sau „nefăcută de mână”, adică *acheiropoietos*⁶⁸, a fost păstrată cu toată cinstea în cetatea Edessa, iar în anul 944 a fost răscumpărată de la arabi de împăratul Roman I Lecapenus, adusă cu mare cinste la Constantinopol și

așezată în biserica Sfânta Maria din Blacherne⁶⁹. Icoana Sfântului Chip al Mântuitorului de pe *Mandyllion* este una din cele două icoane prototip pentru reprezentarea Mântuitorului Iisus Hristos.

O a doua icoană „nefăcută de mână” apare în Apus, începutul tradiției acesteia fiind legat tot de o mențiune a lui Eusebiu de Cezareea, potrivit căruia în orașul Panea (Cezareea lui Filip) exista o statuie a Mântuitorului Iisus Hristos, ridicată de femeia ce suferise doisprezece ani de curgerea sângelui și care se tămăduise prin atingerea de poala hainei Sale (Mt 9:20-22; Mc 5:25-34; Lc. 8:43-48)⁷⁰.

66. ****The Acts of Mār Mārī the Apostle*, translated with an Introduction and Notes by Amir Harrak, Atalanta, 2005, pp. 5-7.

67. Pentru istoria completă a tradiției acestei pânze, a se vedea studiul lui Ștefan IONESCU-BERECHET, „Το αγιον μανδηλιον: istoria unei tradiții”, pp. 109-150.

68. MANSI, *Sacrorum conciliorum...*, vol. XIII, col. 191.

69. F. TRISTAN, *Primele imagini creștine...*, p. 360.

70. EUSEBIUS PAMPHILI, *Historia Ecclesiastica*, VII.XVIII, PG 20:679-680; EUSEBIUS PAMPHILUS, *The Church History*, VII.XVIII, p. 304; EUSEBIU de Cezareea, *Istoria bisericească*, VII.XVIII, pp. 287-288; această informație este prezentată și în *The Acts of Mār Mārī the Apostle*, p. 5; PHILOSTORGIUS, *Historia Ecclesiastica*, VII, 3, P G 65:538-542; PHILOSTORGIUS, *Church History*, VII, 3-3a, Translated with an Intro-

Ca și tradiția răsăriteană a *mandylion*-ului, și cea apuseană a *sudarium*-ului avea să se contureze prin apariția unor apocrife care au adăugat noi elemente relatării lui Eusebiu, îmbogățind-o⁷¹. Mai întâi, *Acta Pilati*, o apocrifă din secolul al IV-lea, o numește pe femeia tămăduită de curgerea sângelui Berenike sau Berenice. Veronica, forma latină a numelui, este derivată de la expresia *vera icon*, însemnând că această femeie a deținut adevărata icoană cu chipul Mântuitorului.

Legătura dintre Veronica și această *vera icon* a Mântuitorului, de asemenea *acheiropoietos*, avea să fie făcută de o altă apocrifă, *Mors Pilati*⁷², apărută în secolul al VII-lea, cam în aceeași perioadă cu *Actele lui Mari*. Autorul acestei apocrife menționează că împăratul roman Tiberius, care suferea de lepră, l-a trimis pe Volusianus în Palestina pentru a-l aduce la Roma pe Mântuitorul, despre care se auzise că face minuni, tămăduind orice boală. Volusianus a ajuns în Ierusalim după momentul răstignirii, dar s-a întâlnit cu Veronica, aceasta dezvăluindu-i că Hristos a fost răstignit dar că ea deține portretul Lui, pe care El Însuși l-a întipărit în mod minunat pe un ștergar. Veronica l-a însoțit pe Volusianus la Roma, unde l-a tămăduit pe Tiberius cu pânza pe care era întipărit chipul nefăcut de mână al Mântuitorului Iisus Hristos.

duction and Notes by Philip R. Amidon, coll. *Writings from the Greco-Roman world*, v. 23, Society of Biblical Literature, Atlanta, 2007, pp. 89-91; FILOSTORGIU, *Istoria Bisericească*, VII, 3-3a, ediție bilingvă, traducere de Dorin Garofeanu, studiu introductiv, tabel cronologic și note explicative de Dragoș Mîrșanu, Polirom, Iași, 2012, pp.195-199; S. THEOPHANES CONFESSOR, *Chronographia*, A. M. 5854 / A. C. 354, PG 108:158D-159A; *The Chronicle of Theophanes Confessor: Byzantine and Near Eastern History, AD 284-813*, A M 5854 / A D 361/2, Translated with Introduction and Commentary by Cyril Mango and Roger Scott with the assistance of Geoffrey Greatrex, Clarendon Press, Oxford, 1997, p. 59; SF. TEOFAN MĂRTURISITORUL, *Cronografia*, traducere, introducere și note de Mihai Țipău, Ed. Basilica, București, 2012, p. 71; unii cercetători consideră că statuia ar reprezenta un împărat roman și că a fost atribuită în mod greșit Mântuitorului – John C. L. GIESELER, *A Text-Book of a Church History*, I, a new american edition, revised and edited by Henry B. Smith, New-York, Harper and Brothers, 1868, note 4, pp. 70-71.

71. Pentru istoria amănunțită a sudarium-ului, a se vedea Ștefan IONESCU-BERECHEȚ, „Το ἅγιον μανδύλιον: istoria unei tradiții”, pp. 150-185.

72. *Evangelia apocrypha*; adhibitis plurimis codicibus graecis et latinis maximam partem nunc primum consultis atque INEDITORUM COPIA INSIGNIBUS, COLLEGIT ATQUE RECENSUIT CONSTANTIN VON Tischendorf, Lipsiae, 1876, pp. 456-458.

Tradiția creștină răsăriteană mai cunoaște achiropiitele de la Memphis, din Egipt, și de la Camoulia, din Capadocia, acestea putând fi autoreplicări minunate ale uneia din cele două amintite mai sus⁷³.

***Noi teme iconografice,
care reflectă hotărârile dogmatice
ale sinoadelor ecumenice***

Din punct de vedere iconografic, arta sacră din epoca constantiniană avea să consemneze nu doar definitivarea tipului de reprezentare a chipului Mântuitorului Iisus Hristos, a celui al Sfintei Fecioare, a chipurilor Sfinților Apostoli Petru și Pavel, ale martirilor și a temei martirajului, ci și apariția unor teme iconografice noi, inspirate fie din ceremonialul Curții imperiale, fie chiar din imaginarul păgân. Din punct de vedere iconologic, aceste noi teme iconografice urmăreau să transmită principalele învățături de credință afirmate de Biserică în cadrul sinoadelor ecumenice de la Niceea (325), Constantinopol (381), Efes (431) și Calcedon (451).

Trecerea de la simbolurile și reprezentările anecdotice din catacombe la reprezentările chipurilor persoanelor sfinte din istoria mântuirii nu a însemnat renunțarea totală la simboluri. Dimpotrivă, se poate observa că în secolele IV-V au apărut noi simboluri, care au fost utilizate în iconografia creștină în paralel cu unele din perioada precedentă, precum mielul, peștele sau pâinea. Astfel, pentru a evidenția demnitatea Împărătească a Dumnezeu-Omului Iisus Hristos, zugravii creștini au împrumutat din universul simbolisticii imperiale romane unele elemente specifice manifestării autorității și a triumfului împăratului.

Un prim element de influență imperială este tronul, care în secolul al IV-lea înlocuia jilțul în care era reprezentat Mântuitorul în catacombe, în secolul precedent. *Traditio legis*, compoziția în care Mântuitorul Hristos, șezând în tronul sub care se află Caelus, ca simbol al cerului, înmânează Sfinților Apostoli Petru și Pavel rotulus-ul Legii celei noi⁷⁴,

73. Ștefan IONESCU-BERECHET, „Το αγιον μανδηλιον: istoria unei tradiții”, pp. 112-113.

74. Viktor LAZAREV, *Istoria picturii byzantine*, I, traducere de Florin Chirițescu, prefată de Vasile Drăguț, Editura Meridiane, București, 1980, p. 97; Jaś ELSNER, “In-

ori cea în care, flancat de cei doi Apostoli, ține în mâini sceptrul și globul imperial, sunt reflexe ale unor imagini specifice „triumfului” imperial, ca și Hristos în picioare, ținând în dreapta crucea slavei, după modelul împăratului ce ținea lancea, în aceeași atitudine⁷⁵. Din tema „triumfului” imperial s-au inspirat iconarii creștini, se pare, și pentru *Intrarea Mântuitorului în Ierusalim*⁷⁶. Există opinia potrivit căreia și alte teme creștine, precum *Închinarea magilor* ori *Hristos în mijlocul Apostolilor*, ar fi fost inspirate din adorarea ori din aclamarea împăraților romani de către mulțimi⁷⁷.

Un al doilea element împrumutat din recuzita imperială este pur-

pura în care apare reprezentat Hristos, știut fiind faptul că purpura era atributul exclusiv al împăratului.

Unul din simbolurile nou apărute în iconografia creștină a secolului al V-lea este cel al *hetimasiei*⁷⁸ (fig. 5). Inițial a fost un simbol de origine imperială, desemnând tronul imperial pe a cărui pernă erau așezate celelalte însemne ale puterii

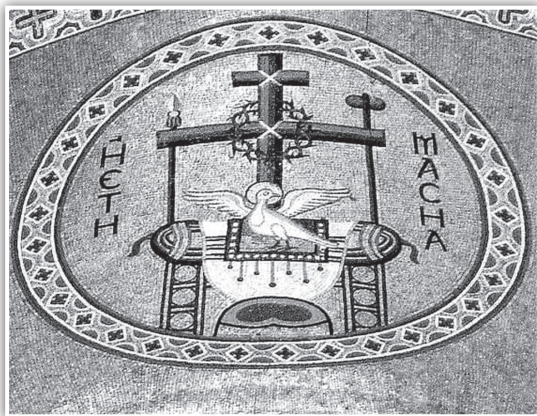


Fig. 5

venting Christian Rome: the role of Early Christian Art”, in: Catharine EDWARDS and Greg WOOLF (eds), *Rome the Cosmopolis*, Cambridge University Press, 2003, p. 83; Jaś ELSNER, “Art and Architecture”, in: Averil Cameron and Peter Garnsey (eds), *The Cambridge Ancient History, XIII, The Late Empire A.D. 337-425*, Cambridge University Press, 1997, p. 759.

75. F. TRISTAN, *Primele imagini creștine...*, pp. 348-350.

76. V. LAZAREV, *Istoria picturii byzantine*, I, p. 97; J. ELSNER, “Art and Architecture”, p. 759.

77. V. LAZAREV, *Istoria picturii byzantine*, I, p. 97.

78. A se vedea, pentru tema Hetimasiei, studiul: Ștefan MERA, “Hetimasia’s Throne”, în: *Anastasis, Research in Medieval Culture and Art*, vol. I, nr. 1/November 2014, Artes 2014, pp. 134-160; O imagine a Hetimasiei din secolul al V-lea se păstrează la Roma, în biserica Santa Maria Maggiore: *** *Papal Basilica of Santa Maria Maggiore, Rome*, ed. Schnell & Steiner GmbH, Regensburg, 2023, pp. 10-11.

ca manifestare a autorității împăratului în lipsa acestuia. În simbolică imperială grecescul *hetoimasia* a fost folosit cu sensul de „fundament”, majestatea tronului și a însemnelor imperiale fiind fundamentul pe care se întemeia venerarea împăratului în lipsa sa de către supușii săi⁷⁹.

Schimbând sensul folosit la Curte cu un alt sens al termenului, cel de „pregătire”, creștinii au preluat simbolul și l-au folosit pentru a desemna prezența Împăratului Hristos prin reprezentarea pe perna tronului imperial a unei pânze peste care este așezată Sfânta Evanghelie. În unele reprezentări, pe Sfânta Evanghelie odihnește Porumbelul sau coroana de spini, iar în spatele tronului se află Sfânta Cruce în slavă, ornată cu pietre prețioase, încadrată de sulita cu care a fost împunsă coasta Mântuitorului și de trestia cu buretele din care I s-a dat să bea vin amestecat cu fiere. Pe treapta de la picioarele tronului se află reprezentate cuiele răstignirii.

Din punct de vedere iconologic, prezența porumbelului, ca simbol al Sfântului Duh, pe Sfânta Evanghelie arată că înțelegerea autentică a Cuvântului este condiționată de luminarea Sfântului Duh, Cel care a inspirat și scrierea ei.

Pânza de pe tron amintește, potrivit lui F. Tristan, de giulgiul rămas în mormânt după Înviere, martor tăcut, dar indubitabil, al învierii, care-L simbolizează pe Hristos Înviat întru slavă. Către același simbolism trimit crucea împodobită cu pietre scumpe și obiectele care o flanchează⁸⁰.

Întrucât slava este legată de cea de a doua venire a Mântuitorului Iisus Hristos, *Hetimasia* simbolizează deopotrivă și tronul Judecății de Apoi. Începând din secolul al XI-lea, când numele *Hetimasia* a început să fie inscripționat lângă imaginea tronului, acest simbolism pare să fi devenit prevalent.

Hetimasia a fost folosită și pentru a simboliza Sfânta Treime, tronul fiind simbolul lui Dumnezeu-Tatăl, Evanghelia și Crucea simbolurile lui Dumnezeu-Fiul, iar porumbelul simbolul lui Dumnezeu-Duhul Sfânt. Această înțelegere este susținută și de faptul că, în unele reprezentări

79. F. TRISTAN, *Primele imagini creștine...*, p. 352.

80. F. TRISTAN, *Primele imagini creștine...*, p. 354.

ale *Hetimasiei*, de o parte și de cealaltă a tronului sunt reprezentați îngeri purtând un labarum pe care este inscripționată cântarea întreit sfântă „Sfânt, Sfânt, Sfânt“.

Un alt simbol care în această perioadă se impune cu un sens nou față de utilizările din epoca anterioară este cel al mâinii drepte binecuvântând, care apare inclusiv în unele reprezentări ale *Hetimasiei*.

Gestul mâinii drepte ridicate, care nu a fost specific creștinismului, fiind destul de comun în arta antichității păgâne, a avut diferite înțelesuri simbolice, de la marcarea atitudinii suverane a împăratului ori a maiestății acestuia, la cea a învățătorului care vestește sau instruește. Această atitudine a împăratului suveran, în slavă, vestind și învățând, potrivitându-se și Mântuitorului Iisus Hristos, a fost preluată de pictorii creștini. Abia din secolul al VII-lea însă mâna dreaptă a fost reprezentată în semn de binecuvântare cu degetele însemnând semnul Sfintei Cruci, dar simbolizând, prin poziția degetelor, atât dogma Sfintei Treimi, cât și dogma Întrupării⁸¹.

Mâna dreaptă ce apare din nori simbolizează pe Dumnezeu-Tatăl și are diferite sensuri, în funcție de epoca la care ne referim. În perioada secolelor IV-VI mâna astfel reprezentată pare a simboliza mai curând ideea că Dumnezeu se exprimă, ca în cazul *Botezului Mântuitorului*, în care mâna exprimă cuvintele rostite de Dumnezeu-Tatăl. De asemenea, mâna simbolizează lucrarea lui Dumnezeu⁸².

În această perioadă se impune în iconografia creștină figurarea slavei lui Dumnezeu prin intermediul a trei simboluri, inspirate din arta păgână, în arta creștină fiecare dintre acestea având funcția sa proprie, extrem de precisă.

Cel dintâi, *nimbul luminos*, reprezentat sub forma a trei cercuri concentrice, este folosit exclusiv pentru epifanii, fiind, potrivit lui Sorin Dumitrescu, echivalentul norului luminos din Sfânta Scriptură. Îl regăsim în icoanele *Înălțare Domnului*, *Fecioara în slavă* și *Parusia*. Foarte adesea nimbul apare în icoane fragmentar, fie ca arc de cerc în partea dreaptă sus a icoanei, fie ca semicerc în mijlocul laturii superioare a icoanei, niciodată în stânga, întrucât harul este împărțit

81. F. TRISTAN, *Primele imagini creștine...*, pp. 421-424.

82. F. TRISTAN, *Primele imagini creștine...*, pp. 399-402.

de Sfântul Duh de la dreapta spre stânga sau perpendicular de sus în jos⁸³.

Al doilea simbol, *raza întreită*, este folosit pentru a simboliza acțiunea lui Dumnezeu în lume prin lucrarea energiilor Sale necreate. *Raza întreită* este figurată întotdeauna irumpând din *nimbul luminos* simbolizat prin arcul de cerc sau semicercul din partea superioară a icoanei. Este folosit în icoanele *Buna Vestire*, *Nașterea Domnului*, *Botezul Domnului*, *Pogorârea Sfântului Duh*⁸⁴.

Cel de-al treilea, *mandorla*, este simbolul folosit doar în trei icoane, *Schimbarea la Față*, *Învierea* și *Adormirea Maicii Domnului*. Potrivit dicționarului de simboluri mandorla este figura geometrică de forma migdalei, de la care își trage numele (lat. *amandula* – migdală).

„În iconografia tradițională, pictată sau sculptată, ea este ovalul în care se înscriu personajele sfinte, Hristos, Fecioara Maria, sfinții, precum într-o glorie nemuritoare. Prin forma sa geometrică, mandorla se leagă de simbolistica rombului, căci apare ca un romb cu unghiurile laterale rotunjite. Semnifică și ea, ca și romb, unirea cerului și a pământului, a lumilor inferioare și superioare, și, de n-ar fi decât din această cauză, convine perfect încadrării ființelor omenești sanctificate. Simbolizează depășirea dualismului materie-spirit, apă-foc, cer-pământ într-o unitate armonios realizată”⁸⁵.

Interpretând modul de figurare a mandorlei în iconografia creștină, în mod special în icoana *Adormirea Maicii Domnului*, Sorin Dumitrescu observă că din mandorlă este figurată doar jumătatea superioară, motiv pentru care o asociază cu *ogiva*, astfel încât „citește” mandorla ca pe două ogive, orientate una în sus, către Împărăția lui Dumnezeu, și cealaltă în jos, înfiptă în adâncul iadului, ca în icoana *Pogorârea la iad – Învierea Domnului*. Același autor opinează că mandorla-ogivă semnifică *pragul* sau *poarta Împărăției*, în care este figurat Hristos *ieșit în prag*⁸⁶.

Cele mai vechi imagini creștine în care apare mandorla ca simbol al slavei dumnezeiești aparțin sfârșitului secolului al IV-lea și începu-

83. Sorin DUMITRESCU, *Noi și Icoana*, Ed. Anastasia, 2010, p. 203.

84. S. DUMITRESCU, *Noi și Icoana*, p. 203.

85. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicționar de simboluri*, 2, E-O, Ed. Artemis, București, p. 267.

86. S. DUMITRESCU, *Noi și Icoana*, pp. 204-209.

tului secolului al V-lea, una fiind zugrăvită în catacomba Domitillei, iar cealaltă în biserica „Santa Pudenziana“, ambele imagini înfățișând tema *Hristos în maiestate*⁸⁷.

Având în vedere perioada în care s-a apelat prima dată la mandorlă pentru figurarea slavei dumnezeiești a Fiului lui Dumnezeu întrupat și tema în care a fost folosită, *Hristos în maiestate*, este foarte probabil ca intenția pictorilor să fi fost aceea de a mărturisi iconografic învățătura despre dumnezeirea Fiului, așa cum a fost stabilită la Sinodul I Ecumenic de la Niceea. Foarte probabil aceeași va fi fost și intenția autorului *Filoxenia lui Avraam*, tip iconologic aparținând temei *Treimea triandrică*, executată în catacomba de pe Via Latina în prima jumătate a secolului al IV-lea, în perioada disputelor teologice cauzate de erezia ariană. În această compoziție, Cei Trei Tineri, ca typoi ai Persoanelor Sfintei Treimi, sunt de aceeași mărime, au aceeași gestică și aceeași îmbrăcăminte, fapt ce sugerează că sunt egali în cinste și în slavă. Este, așadar, o transpunere vizuală a mărturisirii de credință despre egalitatea în slavă și în cinste a Fiului cu Tatăl, așa cum a fost consemnat în hotărârea dogmatică a Sinodului I Ecumenic de la Niceea.

O mărturie asemănătoare se găsește și pe friza sarcofagului păstrat în Muzeul Pio Cristiano din Vatican⁸⁸, pe care este figurată *Treimea Creatoare*, un alt tip iconologic al temei *Treimea triandrică*. În scena de pe acest sarcofag Persoanele Sfintei Treimi sunt reprezentate în chipul a trei bărbați identici, având aceeași mărime și fizionomie, evidențiindu-se astfel egalitatea în cinste și în slavă, deci și consubstanțialitatea Persoanelor Treimice.

Perioada subsecventă Sinodului al III-lea Ecumenic de la Efes avea să consemneze dezvoltarea iconografiei Fecioarei Maria ca Theotokos. Pe de o parte, în această perioadă se dezvoltă vechile reprezentări de tipul *Fecioara cu Pruncul*, al cărei prototip pare a fi fresca de

87. Rostislava TODOROVA, "The Aureole and the Mandorla: Aspects of the Symbol of the Sacral from Ancient Cultures to Christianity", in: *Studia Academica Șumenensia*, 3, 2016, p. 215.

88. Robin M. JENSEN, "The economy of the Trinity at the Creation of Adam and Eve", in: *Journal of Early Christian Studies*, 7:4, 1999, p. 530; Adelheid HEIMANN, "Trinitas creator mundi", in: *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, no. 1, 1938, pp. 43-44.



Fig. 6

secol III din catacomba Priscillei, care redă o femeie acoperită cu un văl ce-și duce la sân pruncul ce pare să schițeze un semn de binecuvântare, în timp ce un bărbat indică o stea, și *Fecioara Oranta*, de secol IV, din Coemeterium Majus, ce înfățișează o femeie bust, în postura orantă, acoperită cu voal, cu un prunc de zece ani reprezentat la pieptul ei tot bust, având în dreapta și în stânga monograma lui Hristos⁸⁹. Pe de alta, apare un nou tip de reprezentare, cel al Fecioarei în maiestate, șezând pe tron, flancată de doi sau mai mulți îngeri, ori înconjurată de Sfinții Apostoli, după modelul tipului Hris-

tos în maiestate, fie singură, fie cu Pruncul Iisus⁹⁰.

În acest răstimp a avut loc, așadar, „o mutație profundă” în iconografia marială, imaginea Fecioarei fiind „eliberată de contextul narativ” în care a apărut inițial în secolele III-IV, ca în scena *Închinarea magilor* din catacomba Priscillei, pentru a pune în evidență „prezența transcendentă” a Maicii Domnului cu Pruncul său. Această mutație, apărută după proclamarea Fecioarei Maria ca Născătoare de Dumnezeu, a marcat începutul pro-



Fig. 7

89. F. TRISTAN, *Primele imagini creștine...*, p. 246.

90. F. TRISTAN, *Primele imagini creștine...*, pp. 412-416.

cesului de creare a tipurilor iconografice mariologice *Hodighitria* (fig. 6) și *Kyriotissa* (fig. 7), din care aveau să se dezvolte altele⁹¹.

O evoluție aparte a cunoscut iconografia Maicii Domnului la Roma, acolo unde a fost accentuat atributul Fecioarei de Împărăteasă. Dacă în Răsărit, sub influența stilului siro-palestinian, Fecioara a fost reprezentată cu vălul lung și mantia ce acoperea inclusiv părul, ca în portul femeilor siriene, în biserica „Santa Maria Maggiore” a fost reprezentată ca Augustă romană, ulterior fiind pictată cu diademă imperială, veșminte și bijuterii imperiale, dezvoltându-se astfel cultul Fecioarei ca *Maria Regina*⁹².

Apariția acestor teme cu caracter dogmatic nu a diminuat gustul creștinilor pentru imaginile anecdotice sau narrative. Dimpotrivă, acestea au cunoscut o dezvoltare remarcabilă în secolul al V-lea, mai ales în mediul roman. Astfel, în basilica „Santa Maria Maggiore” din Roma, care păstrează până astăzi mozaicuri executate în jurul anului 430, descoperim, în partea superioară a navei centrale, un număr de 21 de perechi de scene tip „tablou” în mozaic, cele din partea stângă relatând istoria strămoșilor poporului ales, începând cu Melchisedec și Avraam până la Moise, iar cele din partea dreaptă, evenimentele din timpul lui Moise și al lui Iosua. Dintre aceste imagini, *Jertfa lui Melchisedec* și *Filoxenia lui Avraam*, fiind nu departe de Sfântul Altar, cu siguranță au legătură cu Sfânta Jertfă ce se aduce pe Sfânta Masă⁹³.

De asemenea, pe arcul triumfal se regăsesc imagini ce se înscriu în ciclul copilăriei lui Iisus. În registrul superior sunt reprezentate *Bunavestire*, *Visul lui Iosif*, *Aducerea Pruncului Iisus la Templu la 40 de zile* și *Vestirea lui Iosif să fugă din Betleem*. În registrul al doilea este reprezentată *Închinarea celor trei magi*, imagine în care Pruncul Iisus este figurat ca Emanuel în maiestate pe tron, și *Primirea Sfintei familii în Egipt* de către reprezentanții autorității imperiale romane, după unele interpretări, sau, după altele, împăratul Augustus cu poetul roman Virgilius, care profetea în *Bucolice* venirea unei perioade de aur pentru omenire după nașterea unui „copil divin”. În cel de-al treilea registru sunt alte două scene, *Irod interogând magii* și *Uciderea prunci-*

91. E. SENDLER, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, p. 74.

92. J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, p. 94.

93. *** *Papal Basilica of Santa Maria Maggiore, Rome*, pp. 5-8.

lor, pentru ca în registrul inferior să fie reprezentate cetățile Betleem și Ierusalim, locurile prin care a venit lumii mântuirea⁹⁴.

Inspirate fiind, cel mai probabil, din pictura ce împodobește martirii-le palestinieni, aceste imagini urmăresc să mărturisească vizual doctrina stabilită la Sinodul al III-lea Ecumenic de la Efes, potrivit căreia Fecioara Maria este Născătoare de Dumnezeu – Theotokos, iar Pruncul Iisus este Fiul lui Dumnezeu, Care S-a întrupat. Îndeosebi *Închinarea celor trei magi și Primirea Sfintei familii în Egipt*, fiind inspirate, din punct de vedere compozițional, de tema triumfului imperial, evidențiază învățătura despre natura divină a Pruncului Împărat și, implicit, atributul de Theotokos al Maicii Sale⁹⁵.

Secolul al V-lea consemnează și apariția primelor reprezentări creștine ale temei *Răstignirea lui Hristos*⁹⁶. Precizarea că aceste imagini sunt produse de creștini este necesară, întrucât despre unele reprezentări ale *Răstignirii* din secolele IV-V se crede că au fost produse în medii eretice, gnostice. Totuși, pe una dintre gemele descoperite în Gaza, aparținând secolului al IV-lea, despre care unii cercetători cred că ar proveni din mediul gnostic, reprezentarea *Răstignirii* este aproape identică cu cea care din secolul al VIII-lea avea să devină imaginea consacrată a Bisericii. Pe această gemă Hristos apare gol, cu mâinile întinse pe cruce, marcat de pătimirile îndurate, cu capul căzut într-o parte, în dreapta Sa fiind o femeie, care face trimitere la Maica Domnului, iar în stânga un bărbat, în care îl identificăm pe Sfântul Apostol Ioan⁹⁷.

Este dificil de apreciat dacă reprezentarea *Răstignirii Mântuitorului Iisus Hristos* a fost făcută pentru a mărturisi și vizual învățătura de credință adoptată de Sinodul de la Calcedon despre unirea celor două firi, divină și omenească, în Persoana întrupată a Fiului lui Dumnezeu. Dacă se are în vedere posibilă și probabila origine eterodoxă a majorității acestor reprezentări din secolele IV-V, numărul lor relativ

94. *** *Papal Basilica of Santa Maria Maggiore, Rome*, pp. 9-11.

95. V. LAZAREV, *Istoria picturii byzantine*, I, pp. 113.-114.

96. Herbert L. KESSLER, "Narrative Representations", in: Kurt WEIZMANN (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, V. The Christian Realm*, pp. 502-504.

97. F. TRISTAN, *Primele imagini creștine...*, p. 454.

mic și, cu o singură excepție, caracterul lor privat⁹⁸, cel mai probabil nu aceasta a fost intenționalitatea celor care le-au executat.

În ciuda acestei îmbogățiri a iconografiei creștine din secolele IV-V, prin apariția unor noi teme, prin adoptarea unei maniere noi de reprezentare a Mânuitorului Iisus Hristos și a Fecioarei Maria, în conformitate cu hotărârile dogmatice ale primelor patru sinoade ecumenice, arta sacră creștină nu s-a debarasat cu totul de temele de influență păgână, care redau scene de pescuit, de vânătoare, scene idilice ori bucolice. Dă mărturie despre aceasta Sfântul Nil Sinaitul, ucenicul Sfântului Ioan Gură de Aur. Într-o epistolă către prefectul Olimpiodor, care intenționa să reprezinte pe pereții bisericii pe care tocmai o ctitorise scene de vânătoare și de pescuit –

„capcane întinse pe pământ, animale care fug, precum iepuri de câmp, gazele și altele, în timp ce vânători, dornici să le captureze, le urmăresc cu câinii lor [...] tot felul de pești fiind prinși [...], imagini cu diferite păsări și fiare, reptile și plante“⁹⁹

– urmărind încântarea estetică produsă privitorului de astfel de imagini, Sfântul Nil îi scria acestuia:

„Este de-a dreptul copilăresc și pueril să seduci ochiul credincioșilor prin ceea ce s-a descris mai sus [...] Mai bine să acopere mâna pictorilor cele două laturi ale bisericii cu imagini din Vechiul și din Noul Testament“¹⁰⁰.

Reprezentarea unor astfel de scene, fie pe pereții bisericilor, fie pe pardoseala acestora, pare să fi fost totuși un obicei destul de răspândit¹⁰¹, el perpetuându-se și în secolul următor, după cum reiese din consemnările retorului Choricus din Gaza¹⁰².

98. F. TRISTAN, *Primele imagini creștine...*, pp. 454-457.

99. S. NILUS ABBAS, *Epistolarum libri IV. LXI Olympiodoro eparcho*, PG 79:578C; C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, p. 33; Tomasz POLAŃSKI, "The Mosaic and Painting Decoration in the Church of Saint Stephen of Gaza and the Christian Ecphrasis (Choricus of Gaza, Asterius of Amaseia, Nilus of Sinai)", in: *Folia Orientalia*, 48, 2011, p. 204.

100. S. NILUS ABBAS, *Epistolarum libri IV. LXI Olympiodoro eparcho*, PG 79:578D; C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, p. 33.

101. J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, pp. 64-67.

102. T. POLAŃSKI, "The Mosaic and Painting Decoration in the Church of Saint Stephen of Gaza Charles...", p. 184; C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*

Concluzii

Dezvoltarea artei creștine după Edictul de la Mediolanum a fost una remarcabilă, iar rolul împăratului Constantin cel Mare a fost unul extrem de important în acest sens, atât prin promulgarea edictului prin care creștinii primeau libertatea de a-și mărturisi credința, inclusiv prin mijlocirea artei vizuale, cât și prin exemplul personal, oferit prin zugrăvirea chiar în palatul imperial și în locurile publice a icoanelor Maicii Domnului, a portretelor unor episcopi ai Constantinopolului sau a unor imagini ce reflectă tema triumfului imperial, în care apare semnul Sfintei Cruci. În acest context arta sacră creștină nu doar că se dezvoltă, îmbogățindu-se cu noi teme iconografice și răspândindu-se în întregul areal creștin, dar este și fundamentată teologic de marile personalități ale vieții bisericești ale epocii, precum Sfântul Vasile cel Mare, Sfântul Grigorie de Nazianz, Sfântul Grigorie de Nyssa, Asterius al Amasiei și alții.

Efervescența vieții bisericești din perioada secolelor IV-VI, teologică, misionară, edilitară, culturală, artistică, coroborată cu întâlnirea, în mod special în noua capitală a Imperiului, a curentelor artistice ale Apusului, cu centrele sale Roma, Milano, Ravena, și ale Orientului, cu principalele centre Alexandria, Antiohia, Efes, au condus la formarea în Constantinopol, în secolul al V-lea, a școlii picturale constantinopolitane, cu un stil propriu, care „s-a manifestat pentru prima dată, ca un tot organic în timpul lui Iustinian, în secolul al VI-lea”¹⁰³.

312-1453, pp. 71-72; C. DELVOYE, *Artă bizantină*, vol. 1, traducere de Florica-Eugenia Condurachi, prefată de Vasile Drăguț, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 108.

103. V. LAZAREV, *Istoria picturii bizantine*, I, pp. 108, 122.