

**Pr. conf. univ. dr. Cristian Gagu,  
Facultatea de Istorie, Filosofie și Teologie,  
Universitatea „Dunărea de Jos“ din Galați**

**REPREZENTAREA CANONICĂ  
A SFINTEI TREIMI  
ÎN ICONOGRAFIA ORTODOXĂ.  
STUDIU REVĂZUT ȘI ADĂUGIT**

**Abstract:** *The iconography of the Holy Trinity represents an extremely important issue, considering that the icon must fully express the truth of the Church's faith, and current at the same time, since in church painting we can easily observe deviations from the canon of orthodoxy. That is precisely why, appealing to both the Orthodox and the Catholic bibliography, the present study aims to bring to the attention of theologians, clergy, iconographers and, why not, the laity alike, in a succinct presentation, the question of iconography and, implicitly, of the iconology of the Holy Trinity, to understand which representations are canonical and which are not, to correctly choose the icon of the Holy Trinity that can be painted and honored, in churches or in the home of every Christian.*

**Keywords:** *icon, orthodox iconographic canon, Holy Trinity, Philoxenia of Abraham, Filioque, Andrei Rubliov.*

Captivi ai „dilemei“<sup>1</sup> potrivit căreia în icoană este reprezentată fie natura divină a lui Hristos, fie cea umană separată de Dumnezeuirea Sa, iconoclaștii au negat posibilitatea reprezentării Mântuitorului, motiv pentru care Părinții întruniți în cel de al VII-lea sinod ecumenic de

---

1. L. USPENSKY, *Teologia icoanei*, ediție integrală, prefață de pr. Nikolai Ozolin, traducere de Ciprian Vidican și Elena Derevici, Ed. Renașterea/Patmos, Cluj-Napoca, 2012, p. 113; F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV<sup>e</sup> Concile du Latran (1215)“, în: *Cahiers de civilisation médiévale*, 37<sup>e</sup> année (nr.147), juillet-septembre, 1994, p. 198.

la Niceea, din anul 787, au arătat că în icoană nu este reprezentată natura, ci Persoana<sup>2</sup> care ipostaziază și unește cele două firi în chip „neamestecat și neschimbat, neîmpărțit și nedespărțit“<sup>3</sup>. Rezolvând chestiunea reprezentării iconice a Fiului lui Dumnezeu întrupat, sinodali nu au mai abordat în mod explicit și problema posibilității reprezentării iconice a celorlalte două Persoane ale Sfintei Treimi. Totuși, nici aceasta nu a rămas fără răspuns. Într-una din epistolele adresate împăratului Leon al III-lea Isaurul pe tema cinstirii sfințelor icoane, episcopul Grigorie al II-lea al Romei scria: „De ce nu realizăm icoana lui Dumnezeu Tatăl? Pentru că natura divină nu poate fi reprezentată. Dacă L-am fi văzut pe Tatăl precum L-am văzut Fiul, am fi putut să-l reprezentăm“<sup>4</sup>.

Așadar, sinodul a arătat limpede, deși în mod indirect, că Persoana Tatălui nu poate fi reprezentată în icoană pentru că nu S-a manifestat în chip văzut, iar natura dumnezeiească nu poate fi reprezentată. Rezultă, pe cale de consecință, că nu poate fi vorba de o icoană a Sfintei Treimi; sau, în orice caz, nu închipuită oricum, pentru că, la momentul în care Biserica, întrunită în cel de-al VII-lea sinod ecumenic, teologhisea despre icoană, exista o reprezentare iconografică a Sfintei Treimi, a cărei tradiție coboară în istorie până în epoca creștinismului primar.

### **1. Reprezentarea iconografică a Sfintei Treimi până la Sinodul al VII-lea Ecumenic**

Prima temă iconografică a Sfintei Treimi, numită *Treimea triandrică*, întrucât Persoanele Sfintei Treimi sunt figurate sub chipul a trei bărbați, se întemeiază pe episodul creării protopărinților Adam și Eva

---

2. SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Tratatul III contra ereticilor*, cap. I, 34, în: *Despre sfințele icoane: contra ereticilor*, traducere, introducere și indici de protos. Teodosie Paraschiv, Ed. Fotini, Galați, 2008, p. 95; SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Antireticul III*, cap. I, 34, în: *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, studiu introductiv și traducere diac. Ioan I. Ică jr., Ed. Deisis, Alba Iulia, 1994, p.141.

3. C. J. HEFELE, *Histoire des conciles d'après les documents originaux*, t. III, première partie, l. XVI, chap. II, 322, Paris, 1909, pp. 508-509.

4. C. J. HEFELE, *Histoire des conciles d'après les documents originaux*, t. III, deuxième partie, l. XVIII, chap. I, 332, Paris, 1910, p. 665.

(Fc 1, 26-27) și pe cel al primirii Celor Trei Oaspeți de către Avraam la Stejarul din Mamvri (Fc 18, 1-5). Fiecare dintre cele două episoade biblice are propria compoziție iconografică, elementele comune fiind modalitatea aleasă pentru a reprezenta Persoanele Sfintei Treimi, simbolizate ca trei tineri sau trei bărbați cu barbă, și epoca în care au fost realizate, ambele aparținând secolului al IV-lea.



Fig. 1

Primul tip compozițional, numit *Treimea creatoare*, pentru că narează crearea protopărinților Adam și Eva, s-a conservat pe frizele a două sarcofage, unul datând din prima jumătate a secolului al IV-lea, aflat acum în Muzeul de Antichități din Arles (fig. 1), celălalt datat cu două decenii mai târziu

decât primul, expus în Muzeul Pio Cristiano din Vatican<sup>5</sup> (fig. 2). Deși prezintă unele deosebiri în dispunerea personajelor în compoziție, scena figurată pe cele două frize prezintă trei bărbați adulți, îmbrăcați în haine romane. Pe friza sarcofagului de la Arles două persoane au chipuri identice și poartă bărbă, în timp ce al treilea are chipul lui Iisus tânăr, imberb, chip cu care apare pe aceeași friză și într-o altă compoziție, între Adam și Eva adulți, în stânga fiind pomul cunoștinței binelui și răului cu



Fig. 2

5. 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.

șarpele încolăcit pe el. Pe sarcofagul de la Vatican toți cei trei bărbați au chipuri identice. Cel din centrul compoziției, care șade pe un tron acoperit cu o robă, în maiestate, și este întors spre stânga sa, cu mâna dreaptă ridicată în semn că vorbește, îl simbolizează pe Dumnezeu Tatăl. În spatele tronului, simbolizând Persoana Sfântului Duh, se află cel de-al doilea bărbat. În fața tronului, cu mâna dreaptă pe capul Evei nud, ușor întors pe umărul drept către cel care șade pe tron, se află cel care îl simbolizează pe Fiul. Scena, prin dispunerea celor trei, și în mod deosebit prin orientarea privirii celor două persoane din lateral către figura centrală, a cărei mâna ridicată sugerează exprimarea unui gând, pare a surprinde momentul sfatului Persoanelor Sfintei Treimi în privința creării omului: „Să facem om după chipul și după asemănarea Noastră [...] și l-a făcut Dumnezeu pe om după chipul Său [...] bărbat și femeie i-a făcut“ (Fc 1, 26-27).

Deși nu toți cercetătorii sunt de acord<sup>6</sup> că scena de pe cele două sarcofage reprezintă Sfânta Treime creându-i pe Adam și pe Eva, argumentele prezentate de R. Jensen în acest sens sunt indubitabile<sup>7</sup>, astfel încât se poate afirma cu certitudine că scena în cauză narează episodul biblic al creării protopărinților neamului omenesc. Cât privește doctrina transmisă prin mijlocirea acestei scene, având în vedere contextul celorlalte episoade biblice sculptate pe frizele celor două sarcofage, Nașterea Mântuitorului Iisus Hristos, care apare în ambele cazuri exact sub cea a creării lui Adam și a Evei, vindecările și învierile săvârșite de Mântuitorul Iisus Hristos, cu care în mod evident trebuie să aibă o unitate organică, cel mai probabil este cea despre rolul Sfintei Treimi în iconomia mântuirii și a restaurării naturii umane în și prin Iisus Hristos<sup>8</sup>.

Cred că au rămas, totuși, unele chestiuni cărora nu li s-a răspuns, privitoare la semnificația iconologică a compoziției și la locul nașterii acestui tip iconografic. Prima dintre ele este dacă prin modul de reprezentare a celui care îl simbolizează pe Dumnezeu Tatăl s-a urmărit

---

6. L. DEBRUYNE, „L'imposition des mains dans l'art ancien“, în: *Rivista di archeologia cristiana*, 20 (1943); A. GRABAR, *Christian iconography : A Study of Its Origins*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

7. R. M. JENSEN, „The economy of the Trinity...“, pp. 542-546.

8. R. M. JENSEN, „The economy of the Trinity...“, pp. 527-528.



transpunerea plastică și transmiterea ideilor eretice subordinaționiste ariene sau doar evidențierea Persoanei Tatălui de a celorlalte două Persoane ale Sfintei Treimi. Având în vedere că pe friza de la Arles Persoana Fiului este reliefată nu doar prin gestul punerii mâinii pe creștetul Evei, ca pe cea de la Vatican, ci și prin figurarea cu chipul lui Iisus tânăr imberb, și ținând seama și de faptul că la jumătatea secolului al IV-lea Arles a fost centrul arianismului din Apus, aici stabilindu-și reședința împăratul arian Constanțiu, între toamna anului 353 și primăvara celui următor, episcop fiind arianul Saturninus<sup>9</sup>, am putea crede că scopul urmărit a fost reprezentarea și transmiterea ideilor ariene.

Totuși, știut fiind faptul că la Roma erezia ariană nu a fost receptată niciodată, și este greu de crezut că sarcofagul descoperit la Roma provine dintr-un atelier din Arles, ipoteza cea mai plauzibilă fiind mai curând cea contrară, având în vedere asemănările în ce privește dispunerea pe cele două frize a celor trei bărbați care simbolizează Persoanele Sfintei Treimi, cred că se impune cea de-a doua ipoteză, adică cea a evidențierii Persoanei Tatălui de celelalte două Persoane ale Sfintei Treimi.

Cea de-a doua chestiune privește sursa din care s-au inspirat creatorii celor două sarcofage pentru a simboliza Persoanele Sfintei Treimi în chipul a trei bărbați. R. Jensen, analizând similitudinile dintre scena *Închinarea celor trei magi* peste care este juxtapusă cea a creării lui Adam și a Evei, conchide că cei trei magi au reprezentat modelul pentru cele trei persoane care simbolizează Sfânta Treime<sup>10</sup>, ipoteză susținută și de A. Grabar<sup>11</sup>. Cred totuși că este mult mai probabil ca sursa de inspirație pentru simbolizarea Persoanelor Sfintei Treimi în chipul a trei bărbați să fi fost episodul biblic al primirii Celor Trei Oaspeți de către Avraam. Această ipoteză îmi pare cu atât mai probabilă cu cât acest episod a constituit sursa unei alte compoziții iconografice ce tratează tema *Treimii triandrice*, în care, de asemenea, cele trei Persoane sunt simbolizate în chipul a trei bărbați asemănători. Opinând

9. C. J. HEFELE, *Histoire des conciles d'après les documents originaux*, t. II, l. V, 73-76, Paris, 1869, pp. 32-45; Carl L. BECKWITH, *Hilary of Poitiers on the Trinity, from De Fide to De Trinitate*, Oxford university Press, 2008, pp. 9, 30, 45-46.

10. R. M. JENSEN, „The economy of the Trinity...”, pp. 544-545.

11. A. GRABAR, *Christian Iconography...*, p. 113.

În acest sens cred că răspundem implicit la problema ce privește locul de origine al acestui tip iconografic, pentru că este greu de crezut, dacă nu chiar imposibil, ca același tip iconografic să fi apărut aproape în același timp în două locuri îndepărtate unul față de celălalt. Așadar, cel mai probabil acest tip iconografic a apărut la Roma, având ca sursă de inspirație pentru reprezentarea Persoanelor Sfintei Treimi în chipul a trei persoane *Filoxenia lui Avraam*. Cât privește sursa de inspirație pentru schema iconografică, A. Heimann crede că aceasta ar trebui căutată în imaginarul clasic păgân al epocii<sup>12</sup>.

Cunoscută mai curând sub numele de *Filoxenia lui Avraam*, întrucât se întemeiază pe relatarea biblică a primirii Celor Trei Oaspeți de către Avraam la Stejarul din Mamvri (Fc 18, 1-5), reprezentarea acestui episod biblic este socotită drept cea mai veche icoană a Sfintei Treimi. În *Demonstratio evangelica*, lucrare scrisă înainte de anul 320, istoricul bisericesc Eusebiu de Cezareea dă mărturie despre existența unei imagini pictate a acestui episod biblic, pe care o și descrie sumar, arătând că îngerii „care au fost ospătați de Avraam, așa cum este reprezentat în imagine, stau câte unul pe fiecare parte, iar El în mijloc îi depășește în cinste“<sup>13</sup>.

Din relatarea lui Eusebiu de Cezareea nu reiese clar dacă imaginea descrisă se afla în dumbrava din Mamvri, un loc cinstit ca sacru și în care încă se păstra Stejarul sub care s-a întâlnit Avraam cu Cei Trei Tineri, așa cum opinează G. Bunge<sup>14</sup>, sau dacă a văzut-o pictată altundeva în Răsărit. Ambele ipoteze pot fi plauzibile în egală măsură. Deși Eusebiu nu precizează modalitatea prin care era evidențiat Domnul astfel încât să fie ilustrat faptul că „îi depășește în cinste“ pe cei doi îngeri, informația este importantă, deoarece reprezentările păstrate din perioada secolelor IV-VI ale acestei teme sunt toate din Occident și în cea mai veche dintre ele, aparținând secolului al IV-lea, nu există o astfel de particularizare a Domnului. Abia în secolul următor a apărut

12. A. HEIMANN, „Trinitas creator mundi“, p. 44.

13. EUSEBIUS of Caesarea, *The Proof of the Gospel being the Demonstratio Evangelica*, vol. I, book V, chap. 9, translated by W. J. Ferrar, London-New York, 1920, p. 255.

14. Gabriel BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, cuvânt înainte și traducere de diac. Ioan I. Ică jr., Ed. Deisis, Sibiu, 1996, p. 97.

în iconografia temei din Apus o astfel de evidențiere a Domnului. Am putea conchide, astfel, că *Filoxenia lui Avraam* a avut două reprezentări iconografice ușor diferite în Răsărit și în Apus în secolul al IV-lea și că din secolul următor varianta răsăriteană a influențat acest tip iconografic în Apus prin particularizarea Domnului.



Fig. 3

Cea mai veche reprezentare a episodului biblic al primirii celor trei Oaspeți de către Avraam care s-a păstrat este o frescă dintr-o catacombă de pe Via Latina (fig. 3), care datează din prima jumătate a secolului al IV-lea.

În această ilustrare a *Filoxeniei lui Avraam* cei trei Oaspeți sunt redați în chipul a trei tineri, din a căror mărime, ges-

tică și îmbrăcăminte reiese că sunt egali în cinste, fără ca vreunul să fie individualizat prin vreun detaliu care să sugereze cine dintre ei este „Domnul” și care sunt îngerii<sup>15</sup>.

În schimb, într-un mozaic aflat în bazilica *Santa Maria Maggiore* din Roma (fig. 4), datând din prima jumătate a secolului al V-lea, în care acest episod biblic este redat în mai multe scene succesive reunite în aceeași imagine, cei trei tineri apar cu nimburi, cel din mijloc fiind reprezentat în scena superioară, cea a închinării lui Avraam, învăluit



Fig. 4

15. G. BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, pp. 22-23.



total într-o mandorlă, ceea ce-l detașează de ceilalți și-l arată ca fiind „Domnul”. În scena inferioară însă, cea a șederii la masă, cei trei tineri nu mai sunt deosebiți prin nimic, în schimb fiecare are o gestică specifică, cel din stânga ridicând brațul pentru a binecuvânta, cel din centru indicând vițelul, în timp ce cel din dreapta arată către cele trei pâini aflate pe masă. În această reprezentare, spre deosebire de precedentă, în care mai apărea, în afară de cei trei Oaspeți, doar Avraam, având alături vițelul de jertfă, apar și celelalte elemente-simbol ale relatării, anume stejarul, cortul, pâinea, vițelul<sup>16</sup>.

O a treia reprezentare a *Filoxeniei lui Avraam*, datând din prima jumătate a secolului al VI-lea, s-a păstrat în bazilica *San Vitale* din Ravenna. Mozaicul din această biserică reunește, de asemenea, mai multe scene într-o singură imagine, una dintre acestea reprezentând sacrificiul lui Isaac, ceea ce îi conferă programului iconografic un caracter tipologic, cu trimitere destul de evidentă la jertfa euharistică pe care o preînchipuie<sup>17</sup>.

Se poate spune, așadar, că încă din secolele IV-VI reprezentarea iconografică a Sfintei Treimi era bine determinată și se întemeia pe relatarea biblică a primirii de către patriarhul Avraam a celor trei Oaspeți, vizita celor trei bărbați fiind înțeleasă nu ca „o arătare a Prea Sfintei Treimi, ci o viziune profetică a misterului Acesteia”<sup>18</sup>. Elementele constitutive ale scenei sunt și ele bine definite și apar, cu mici modificări, în toate reprezentările, pe lângă cei trei tineri, înfățișați cu nimburi, pentru a se desemna caracterul lor ceresc, uneori cel din mijloc fiind individualizat cu mandorlă, pentru a-l desemna pe „Domnul”, apărând Avraam, Sara, cortul lor, stejarul, vițelul de jertfă și pâinile.

Pe lângă aceste reprezentări tipologice ale Sfintei Treimi, la începutul secolului al V-lea existau deja alte două imagini simbolice care făceau trimitere la taina Sfintei Treimi. Prima dintre ele este consemnată de Sfântul Paulin de Nola în *Epistola 32*<sup>19</sup>, în care descrie o imagi-

16. G. BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, p. 23.

17. G. BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, p. 24.

18. G. BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, p. 20.

19. SANCTUS PAULINUS NOLANUS, *Epistula XXXII*, 10, in: *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, vol. XXVIII, S. Pontii Meropii Paulini Nolani Opera, pars I, *Epistulae*, ex recensione Guilelmi de Hartel, 1894, p. 286: „Pleno coruscant trinitas myste-



ne aflată în biserica San Felix din Nola. Acesta face referire la porumbel, ca simbol al Sfântului Duh, și la miel, ca simbol al Fiului întrupat, fără a indica în schimb dacă vocea Tatălui era simbolizată în vreun fel. În secolul al VI-lea această imagine simbolică avea să fie completată prin adăugarea unei mâini care apare dintr-un nor, simbolizând lucrarea Tatălui. O astfel de imagine, apărută mai întâi în *Evangheliarul lui Rabula*, din anul 586, se păstrează încă în basilica Sant'Apollinare in Cllase și în basilica San Marco din Roma (sec. IX)<sup>20</sup>. Sursa acestui tip iconografic simbolic par să fi fost reprezentările Botezului Mântuitorului Iisus Hristos din catacombele Romei<sup>21</sup>.

Cea de-a doua reprezentare simbolică a Sfintei Treimi s-a realizat prin imaginea *hetoimasiei*, simbol preluat de creștini din ceremonialul aulic imperial roman. Compoziția consta din imaginea unui tron pe perna căruia este așezată Sfânta Evanghelie, în spatele tronului apărând Sfânta Cruce în slavă, ornată cu pietre scumpe, încadrată de sulita cu care a fost împunsă coasta Mântuitorului și de trestia cu burete din care I s-a dat să bea oțet. Porumbelul este figurat fie odihnindu-se pe Sfânta Evanghelie, fie venind în zbor deasupra tronului. În înțeles trinitar, Tronul îl simbolizează pe Dumnezeu Tatăl, Sfânta Evanghelie și celelalte instrumente ale Răstignirii, pe Dumnezeu Fiul întrupat, iar porumbelul, pe Sfântul Duh<sup>22</sup>.

---

rio: / Stat Christus agno, uox patris caelo / Et per columbam spiritus sanctus fluit. [...] Habente et ipsa trinitate insignia: / Deum reuelat uox paterna et spiritus, / Sanctum fatentur crux et agnus uictimam, / Regnum et triumphum purpura et palma indicant.“; Susan BALDERSTONE, „The Evolution of Trinity Images to the Medieval Period“, în: *Journal of the Australian Early Medieval Association*, 13 (2017), pp. 95-96; F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident...“, p. 186.

20. S. BALDERSTONE, „The Evolution of Trinity Images to the Medieval Period“, p. 96.

21. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident...“, p. 185; S. BALDERSTONE, „The Evolution of Trinity Images to the Medieval Period“, p. 96; Frédéric TRISTAN, *Primele imagini creștine. De la simbol la icoană secolele II-VI*, traducere de Elena Buculei și Ana Boroș, Ed. Meridian, București, 2002, pp. 176-181; Robin JENSEN, „Art“, în Philip F. ESLER (ed.), *The Early Christian World*, volume I-II, Routledge, London & New York, 2000, p. 756; J. STEVENSON, *The Catacombs. Rediscovered monuments of early Christianity*, Thames and Hudson, London, 1978, p. 89.

22. S. BALDERSTONE, „The Evolution of Trinity Images to the Medieval Period“, pp. 104-105; F. TRISTAN, *Primele imagini creștine...*, p. 354.

## 2. Reprezentarea iconografică a Sfintei Treimi după Sinodul al VII-lea Ecumenic

Precum evidenția G. Bunge, scena primirii celor Trei Oaspeți de către Avraam, așa cum a fost concepută în secolele IV-VI, a constituit pentru multă vreme modelul aproape neschimbat reprodus în iconografia Bisericii<sup>23</sup>. Era, de altfel, singura modalitate în care putea fi exprimat misterul Sfintei Treimi prin forme și culori, în conformitate cu revelația biblică și cu învățătura Bisericii despre necircumscrierea și, prin urmare, despre indescriptibilitatea firii dumnezeiești.

În secolele XI-XIII, acest tip de reprezentare a Sfintei Treimi s-a îmbogățit prin apariția unor detalii care-L identifică în mod indubitabil pe „Domnul“. Deși în Răsărit această icoană a fost numită „Sfânta Treime“<sup>24</sup>, din punct de vedere formal ea reprezintă tipul „hristologic“, fiind „o icoană a lui Hristos, un ecou îndepărtat al interpretării hristologice dată de creștinismul timpuriu capitolului 18 al cărții Facerii“<sup>25</sup>.



Fig. 5

În mozaicurile din *Cape-la Palatină* (fig. 5) a palatului normanzilor din Palermo, Sicilia, precum și din domul din Monreale (fig. 6), ambele datând din secolul al XII-lea, natura spirituală a celor Trei Tineri este desemnată prin prezența aripilor, iar nimbul Celui din mijloc are marginea roșie, modalitate aleasă pentru a-L desemna pe „Domnul“. De asemenea, cei Trei Tineri poartă în mâini

toiege, în cazul capelei din Palermo, în timp ce în cazul imaginii din Monreale doar doi îngeri poartă toiege, cel din mijloc având în mână

23. G. BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, p. 25.

24. G. BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, p. 27.

25. G. BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, p. 71.

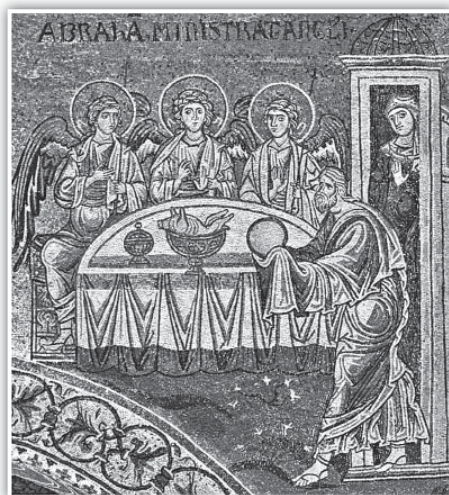


Fig. 6

observă Alpatov, abia în scena din San Marco a fost sugerată unitatea celor trei, prin înclinarea capetelor îngerilor din lateral către cel din centru, dar doar într-o oarecare măsură, întrucât au rămas în continuare poziționați în spatele mesei într-un plan rectiliniu<sup>27</sup>.

Dacă acest tip iconografic al *Filoxeniei lui Avraam* specific Italiei, denumit și tipul bizantin, întrucât din secolul al VI-lea reflectă arta constantinopolitană, nu vizualizează unitatea Celor Trei, aceasta este surprinsă vizual într-un alt tip iconografic, specific Răsăritului, numit tipul oriental. Astfel, dacă elementele reprezentării – Avraam, Sara, vițelul, masa bogat împodobită, stejarul, stânca – sunt aceleași în ambele tipuri iconografice, în cel oriental

un sul, aceasta fiind o altă modalitate de a-L identifica pe „Domnul”. O reprezentare aproape similară, datând din secolul al XIII-lea, apare în biserica San Marco din Veneția<sup>26</sup> (fig. 7).

Exceptând reprezentarea din catacomba de pe Via Latina, în toate celelalte reprezentări cei trei tineri/îngeri sunt poziționați în spatele mesei pe care sunt prezentate ofrandele, în picioare, unul lângă celălalt, fără să existe un element care să le confere unitate în aceste compoziții lineare. După cum



Fig. 7

26. G. BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, p. 25.

27. Michel ALPATOV, „La «Trinité» dans l'art byzantin et l'icône de Roublev. Études comparatives”, în: *Échos d'Orient*, tome 26, no.146, 1927, pp. 154-156.



cei trei îngerii nu mai sunt dispuși umăr lângă umăr, de-a lungul unei laturi a mesei, ca în tipul bizantin, ci grupați în jurul acesteia, fie că este semicirculară, fie că este dreptunghiulară.

Alături de particularizarea îngerului din centru ca fiind Domnul, dispunerea Celor Trei în jurul mesei ar putea fi un al doilea element



Fig. 8

specific compoziției despre care relatează Eusebiu de Cezareea în secolul al IV-lea, care nu a fost preluat în tipul bizantin, dar care s-a perpetuat în cel oriental până în secolul al XI-lea, de când datează cele mai vechi reprezentări cunoscute ale sale. Între acestea, mai cunoscute sunt miniatura dintr-o *Psaltire* aflată la British Museum, cea dintr-un *Octateuh* conservat la Vatican, frescele

din bisericile Tokali, din sec. al X-lea, și Çarikli, din prima jumătate a secolului al XI-lea, din Göreme, în Capadocia<sup>28</sup> (fig. 8), ori cea imprimată pe moneda bătută de Mihail Trichas<sup>29</sup>.

În perioada bizantină târzie, din acest al doilea tip de reprezentare a *Filoxeniei lui Avraam* s-a dezvoltat un al treilea, tipul „trinitar“, în care dispăre perspectiva frontală nu doar a celor doi îngeri din lateral, dar și a celui din centru, care este ușor întors către sine, cu capul plecat, tustrei privind către masă, scena dând impresia că perspectiva se închide într-un cerc. Îngerii se deosebesc între ei doar prin gestică și mimică, figura centrală nefiind detașată de celelalte două decât prin simbolul nimbului în cruce sau prin inscripția IC XC sau O ΩN. La rân-

28. Margarita KUYUMDZHIEVA, *The Face of God: Trinity Imagery in Eastern Orthodox Art*, Sofia, 2020 (în bulgară – *Ликът на Бога, изображенията на света Троица в православното изкуство*), pp. 32-33; Diac. Vasile ДЕМЦИУС, *Capadocia – Istorie, credință, artă și civilizație bizantină*, Ed. Basilica, București, 2020, pp. 178, 114.

29. M. ALPATOV, „La «Trinité» dans l'art byzantin...“, p. 158.



dul lor, Avraam și Sara nu mai apar în postura înclinată, aducându-și darurile, ci în picioare, între îngeri<sup>30</sup>.

Acest ultim tip al reprezentării iconografice a *Filoxeniei lui Avraam*, răspândită pe filieră grecească în întreg spațiul ortodox, a constituit modelul celebrei reprezentări a icoanei *Sfânta Treime* sau *Troița din Vechiul Testament* (fig. 9) a nu mai puțin celebrului monah rus Andrei Rubliov<sup>31</sup>.

### 3. Sfânta Treime în reprezentarea iconografică a lui Andrei Rubliov

Spre deosebire de toate reprezentările precedente, în care fie cei trei tineri, nediferențiați prin nimic, erau prezentați ca un simbol al Sfintei Treimi, fie doar îngerul din mijloc era individualizat prin diferite modalități, pentru a-l desemna pe „Domnul”, Andrei Rubliov, „și numai el”, după cum afirmă G. Bunge<sup>32</sup>, a vrut să pună fiecare înger în legătură cu una din cele Trei Persoane ale Sfintei Treimi, ceea ce, din perspectivă teologică, a însemnat o abordare nouă, care folosește relația biblică din capitolul 18 al cărții Facerea doar ca pretext.

Cei trei îngeri nu mai sunt, ca în tipul „trinitar”, „trei figuri identice și interșarjabile între ele, [...] ci trei persoane ireductibile și inconfundabile”<sup>33</sup>, atât prin jocul mâinilor, prin direcția privirilor, prin dispunerea în jurul mesei, cât și prin simbolistica culorilor veșmintelor. Astfel, îngerul din centru indică cu dreapta potirul din mijlocul mesei și, mai departe, pe îngerul din stânga, îngerul din dreapta bine-



Fig. 9

30. G. BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, pp. 29, 71.

31. M. ALPATOV, „La «Trinité» dans l'art byzantin...”, p. 174.

32. G. BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, p. 32.

33. G. BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, p. 72.

cuvântează potirul, privind către îngerul din stânga, aflat în fața sa, în timp ce îngerul din stânga întinde dreapta spre bucata de pâine aflată pe masă. Fundalul biblic a fost redus la elementele simbolice esențiale, casa, arborele și stâncă, Avraam și Sara nemaigăsindu-și locul în compoziție.

Aceasta este, de departe, cea mai cunoscută reprezentare iconografică a Sfintei Treimi, asupra căreia s-au aplecat renumiți teologi<sup>34</sup> în încercarea de a identifica „cheia” înțelegerii simbolice și teologice a acestei icoane, despre care s-a afirmat că „înfățișează aproximarea cea mai completă a tainei Sfintei Treimi”<sup>35</sup> sau „icoana ce exprimă plener semnificația arătării celor trei îngeri”<sup>36</sup>.

Parcurgerea chiar și a unei bibliografii parțiale pe această temă evidențiază faptul că nu există o interpretare unitară, nici din punct de vedere simbolic, nici teologic, a icoanei *Sfânta Treime* a lui Andrei Rubliov. Sintetizând, Gabriel Bunge remarca faptul că, din punct de vedere teologic, icoana poate fi interpretată ca prezentând „misterul atemporal al relațiilor intratrinitare între Tatăl, Fiul și Duhul”, adică Treimea „teologică”, sau „sfatul cel veșnic al trimiterii Fiului”, adică Treimea „iconomică”, ori „taina Sfintei Euharistii și rolul fiecăreia din cele Trei Persoane divine în această actualizare sacramentală a jertfei Fiului”, adică Treimea „liturgic-euharistică”<sup>37</sup>.

34. M. ALPATOV, „La «Trinité» dans l'art byzantin...”, pp.150-186; Tomas ŠPIDLÍK, Marko Ivan RUPNIK, *Credință și icoană*, traducere de Ioan Milea, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002, pp. 23-35; Daniel ROUSSEAU, *Icoana-lumina Feței Tale*, traducere de Măriuca Alexandrescu, Ed. Sophia, București, 2004, pp. 159-166; Egon SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului: elemente de teologie, tehnică și estetică*, traducere de Ioana Caragiu, Florin Caragiu și monahia Ilie Doinița Teodosia, Ed. Sophia, București, 2005, pp. 77, 108-109; Grigorie KRUG, *Cugetările unui iconograf despre sensul și menirea icoanelor*, traducere Carmen și Florin Caragiu, Adrian Tănăsescu-Vlad, Ed. Sophia, București, 2002, pp. 95-106; Michel QUENOT, *Sfidările icoanei: o altă viziune asupra lumii*, traducere de Dora Mezdrea, Ed. Sophia, București, 2004, pp. 124-129; Constantine CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, traducere de Anca Popescu, Ed. Sophia, București, 2005, p. 162; Lev GILLET, „La signification spirituelle de l'icône de la Sainte Trinité peinte par André Roublev”, în: *Irenikon*, 26, 1963, pp. 133-139.

35. M. QUENOT, *Sfidările icoanei...*, p. 125.

36. G. KRUG, *Cugetările unui iconograf...*, p. 95.

37. G. BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, pp. 74-75.

În interpretarea lui Gabriel Bunge, pentru care identitatea celor trei îngeri este indispensabilă în vederea unei corecte interpretări a icoanei<sup>38</sup>, îngerul din stânga este simbolul Tatălui, cel din mijloc este Fiul iar cel din dreapta îl simbolizează pe Duhul Sfânt<sup>39</sup>. Aceste identificări ale celor Trei Persoane sunt justificate, în viziunea lui Bunge, atât compozițional, prin amplasarea în jurul mesei, prin dinamica, prin gestica și prin mimica celor trei îngeri, cât și simbolic, prin culoarea veșmintelor și prin elementele de decor din spatele fiecărui înger.

Cât privește înțelesul teologic al icoanei, G.Bunge, excluzând cu argumente teologice solide interpretarea *Treimii* în sens „teologic”, evidențiază, dincolo de sensul „iconomic”, care se impune la prima vedere, un accent nou, pnevmatic, observabil în perspectiva inversă a imaginii, cheia de interpretare a compoziției fiind Persoana Sfântului Duh, spre care trimite Fiul cu dreapta și spre care privește Tatăl. Din această perspectivă, în interpretarea lui Bunge icoana *Sfânta Treime* a lui Andrei Rubliov este mai curând o icoană a praznicului Cincizecimii<sup>40</sup>.

O tâlcuire similară sub toate aspectele celei a lui Gabriel Bunge întâlnim la monahul Grigorie Krug<sup>41</sup> și la Michel Quenot<sup>42</sup>. În schimb, la Špidlík și Rupnik compoziția este interpretată în sensul „liturgic-eucharistic”, identificarea celor trei îngeri fiind aceeași<sup>43</sup>.

Aspectul „iconomic” al *Treimii* lui Rubliov este evidențiat și de Lev Gillet, pentru care „icoana evocă deci sfatul celor trei persoane divine în vederea mântuirii neamului omenesc”<sup>44</sup>. Identificarea celor trei îngeri este însă diferită de cea a lui Gabriel Bunge. Pentru Lev Gillet îngerul din mijloc este simbolul Tatălui, cel din dreapta îl simbolizează pe Fiul, iar cel din stânga pe Sfântul Duh.

O identificare asemănătoare celei a lui Lev Gillet a celor trei îngeri o susține și Sorin Dumitrescu. Interpretarea iconologică pe care

38. G. BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, p. 74.

39. G. BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, pp. 81-82.

40. G. BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, pp. 84-91.

41. G. KRUG, *Cugetările unui iconograf...*, pp. 95-106.

42. M. QUENOT, *Sfidările icoanei...*, p. 125.

43. T. ŠPIDLÍK, M. I. RUPNIK, *Credință și icoană*, pp. 30-35.

44. L. GILLET, „La signification spirituelle de l'icône de la Sainte Trinité...”, p. 136.

o face acesta celebrei icoane rublioviene este însă sensibil diferită de a teologilor mai sus amintiți. Potrivit acestuia, sursa scripturistică din care s-a inspirat Rubliov nu este textul veterotestamentar de la *Facere* (18, 1-5), ci teologia Sfântului Apostol Pavel din *Epistola către Evrei* referitoare la Arhieria lui Hristos (Evr 9, 11-12; 10, 12). Prin urmare, în interpretarea lui Sorin Dumitrescu toposul *Troicăi* rublioviene nu este Stejarul de la Mamvri, ci Sfânta Sfintelor nefăcută de mână omenescă, în care a intrat Hristos după ce a murit pe Cruce, șezând „pe tronul slavei împreună cu Tatăl și cu Duhul Sfânt“, Tatăl binecuvântând și consfințind Jertfa și Învierea Fiului Său, act simbolizat prin gestul de binecuvântare pe care-l face Îngerul din mijloc asupra potirului de pe masă. În viziunea lui Sorin Dumitrescu aceasta ar constitui adevărata semnificație a *Troicăi* lui Andrei Rubliov<sup>45</sup>.

Oricât de interesantă ar fi această interpretare a lui S. Dumitrescu, ea nu poate fi acceptată pentru că nu există niciun temei scripturistic sau teologic care să îndreptățească reprezentarea simbolică, în chip de înger, a Tatălui și a Sfântul Duh „pe tronul slavei“, după cum nici reprezentarea Fiului după Întrupare nu mai poate să fie una simbolică, în chip de înger, ci doar cu chipul său omenesc, cu care a murit și a înviat. De altfel, reprezentarea simbolică a Mântuitorului Iisus Hristos a fost interzisă prin canonul 82 al sinodului Quinisext (691-692), care, chiar dacă face referire în mod expres la simbolul mielului, are în vedere în realitate orice simbol referitor la El, întrucât precizează:

„Orânduim ca de acum înainte Hristos Dumnezeu nostru, Mielul care a ridicat păcatul lumii, să fie înfățișat și în icoane după chipul său cel omenesc în locul vechiului miel – și al oricărui alt simbol, conchidem noi – pentru ca înțelegând prin aceasta măreția lui Dumnezeu Cuvântul, să fim îndrumați și spre aducerea aminte de petrecerea lui în trup, de patima Sa și de moartea Sa mântuitoare [...]“<sup>46</sup>.

Opinie separată și contrară celor expuse mai sus în interpretarea icoanei lui Andrei Rubliov face Constantine Cavarinos, pentru care omiterea unor elemente care apar în capitolul 18 din cartea *Facerii*,

45. Sorin DUMITRESCU, *Noi și Icoana*, Ed. Anastasia, 2010, pp. 44-46.

46. Arhid. Ioan N. FLOCA, *Canoanele Bisericii Ortodoxe*, Note și comentarii, Sibiu, 1993, p. 151.



precum Avraam și Sara, „este o eroare gravă”, întrucât „sugerează ideea că Sfânta Treime este un grup de trei îngeri”<sup>47</sup>. Pentru Cavarnos „includerea tuturor acestor componente este esențială pentru a arăta sau a aminti privitorului că aceasta este doar o viziune, nu o reprezentare a lui Dumnezeu, după natura Sa reală”<sup>48</sup>.

Opinia lui Cavarnos, deși ar putea părea a fi ușor exagerată, este întru totul corectă, întrucât nu toți exegeții icoanei Sfintei Treimi îi consideră pe cei trei îngeri, pe care-i identifică cu câte una din persoanele Sfintei Treimi, ca pe niște simboluri, *typoi*, și nu ca pe reprezentări sau asemănări ale Celor Trei Persoane.

Dincolo de modul în care sunt identificați sau interpretați cei trei îngeri, ca *typoi* sau asemănări ale Celor Trei Persoane, reprezentarea Sfintei Treimi sub chipul a trei îngeri în jurul mesei la Stejarul Mamvri, indiferent cărui tip îi aparține, iar cea realizată de Andrei Rubliov în mod deosebit, a devenit modelul canonic de urmat în această privință, ca unul care este conform Revelației și învățăturii de credință a Bisericii.

#### **4. Reprezentări necanonice ale Sfintei Treimi**

Problema canonicității icoanei Sfintei Treimi s-a bucurat de o atenție deosebită pentru prima dată în lumea ortodoxă în cadrul sinodului *Celor 100 de capete, Stoglav*, desfășurat la Moscova în anul 1551, și a fost reluată doi ani mai târziu de un sinod întrunit la Moscova<sup>49</sup>, în contextul în care în iconografia ortodoxă apăruseră deja grave abateri de la dreapta credință și de la adevărul revelat pe care trebuie să le mărturisească orice reprezentare iconografică, abateri apărute ca urmare a diferitelor influențe eterodoxe primite fără discernământ din Apus. Mai târziu, subiectul avea să fie reluat de *Marele Sinod de la Moscova*, din anul 1666, care a și emis o hotărâre importantă prin care era interzisă pictarea lui Dumnezeu Tatăl în diferitele compoziții eterodoxe ale

47. C. CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 162.

48. C. CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, p. 162.

49. L. USPENSKY, *Teologia icoanei*, pp. 263-305; G. KRUG, *Cugetările unui iconograf...*, pp. 69-72.



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Sfintei Treimi<sup>50</sup>. Întrunirea acestor sinoade a fost necesară întrucât de-a lungul timpului nu doar că imaginea canonică a Sfintei Treimi cunoscuse unele variante necanonice, dar în întregul areal ortodox apăruseră reprezentări necanonice ale Sfintei Treimi care deveniseră extrem de răspândite, mai populare chiar decât *Filoxenia lui Avraam* sau *Troița lui Rubliov*.

Bunăoară, dacă în unele reprezentări canonice ale Sfintei Treimi în chipul a trei îngeri doar

îngerul din mijloc avea reprezentată în jurul capului o cruce în nimb, în timp au apărut unele în care toți cei trei îngeri aveau reprezentată

50. L. USPENSKY, *Teologia icoanei*, pp. 358-360.



Fig. 13

*ternitatea* (fig. 10) și o alta, cunoscută ca *Treimea nouetamentară*, *Sintronia*<sup>51</sup> sau *Treimea psaltirii*<sup>52</sup> (fig. 11). Pe lângă acestea, au pătruns în iconografia ortodoxă alte două reprezentări necanonice ale Sfintei Treimi, anume *Tronul milei* sau *Tronul harului* (fig. 12) și cea numită de Grimaldi-Hierholtz „enigmatică și monstruoasă”<sup>53</sup>, anume *Treimea tricefală* (fig. 13), cu varianta *Treimea chipîntreit* sau *vultus trifrons* (fig. 14), care nu au avut totuși aceeași răspândire și aceeași popularitate ca primele două.

crucea în nimb, ceea ce era în egală măsură o erezie și o absurditate, pentru că se sugera fie că sunt trei hristoși, fie că firea dumnezeiască este pătimitoare. De asemenea, începând chiar din secolele IX-X, pe lângă modelul canonic tradițional apăruseră diferite alte reprezentări ale Sfintei Treimi, dintre care două extrem de răspândite, anume cea numită *Pa-*



Fig. 14

51. L. USPENSKY, *Teologia icoanei*, p. 391.

52. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, p. 207.

53. R. GRIMALDI-HIERHOLTZ, *Images de la Trinité dans l’art*, Fontainebleau, 1995, pp. 82-83.



#### 4.1. Originea și vechimea acestor reprezentări necanonice ale Sfintei Treimi

Originea și vechimea acestor reprezentări necanonice ale Sfintei Treimi constituie teme de controversă pentru cercetători până astăzi, aceștia atribuindu-le fie Apusului catolic, fie Răsăritului ortodox, în favoarea fiecărei afirmații fiind invocate argumente de ordin teologic, istoric și artistic. Din studiile în care sunt analizate aceste reprezentări reiese că inițial au apărut ca ilustrări ale unor texte scripturistice din Psaltire sau din Sfintele Evanghelii ori ale unor texte liturgice din cărțile de cult. Aceste reprezentări, care au devenit atât de răspândite, fac parte dintr-un număr mult mai mare de variante din perioada secolelor X-XIV, apărute în mod special în Apus în urma încercărilor miniaturistilor de a ilustra Sfânta Treime, care însă nu au făcut „carieră” pentru că au rămas între copertile manuscriselor, nedevenind subiecte pentru pictura parietală sau cea de șevalet.

Potrivit studiului publicat de F. Bloespflug și Y. Załuska,

„majoritatea reprezentărilor autonome și non-narative ale Sfintei Treimi pot fi privite ca variații, multiplicări și dezvoltări ale temei *Majestas Domini*”<sup>54</sup>,

adică ale temei *Hristos în maiestate*. Au apărut astfel în manuscrisele vremii așa-numita Binitate sau Bi-unitate, în diferite variante, în care lângă Hristos în maiestate apare unul din simbolurile folosite pentru celelalte Persoane ale Sfintei Treimi, și Trinitatea, cu variantele ei, în care fie apare Hristos în maiestate replicat de trei ori, fie împreună cu simbolurile celorlalte Persoane ale Sfintei Treimi.

Într-o primă subgrupă a Binității în compoziție apare Hristos pe tron, în maiestate, deasupra Sa fiind reprezentată fie mâna, ca simbol al Tatălui, fie, într-o a doua subgrupă, porumbelul, simbolul Sfântului Duh<sup>55</sup>. Există și o a treia subgrupă, în care apare Hristos într-o dublă reprezentare, Hristos în maiestate sau în chipul Celui vechi de zile și Hristos purtând Crucea sau Hristos Logos, tip iconografic foarte răspândit

54. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, p. 188.

55. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, pp. 194-195.



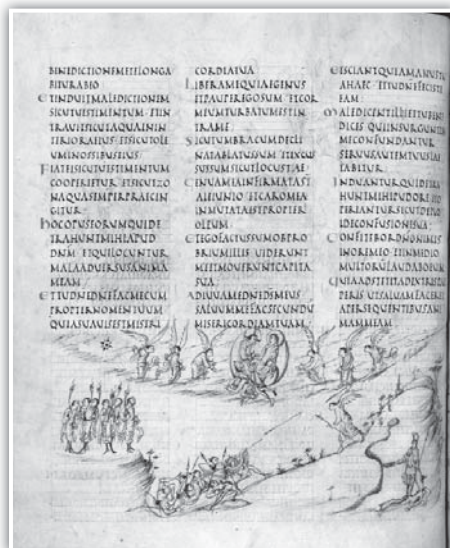


Fig. 15

în Psaltirile ilustrate. Cea mai veche reprezentare cunoscută de acest tip din Apus apare în *Psaltirea din Utrecht*, care datează de la sfârșitul secolului al IX-lea<sup>56</sup> (fig. 15).

Între imaginile trinitare, o primă grupă a apărut prin întreita replicare a temei *Hristos în maiestate*, imagini care se înscriu în tema *Treimea triandrică*. Cea mai veche imagine de acest tip ilustrează pagina de început a Evangheliei după Sfântul Ioan Evangelistul, în *Evangheliile lui Grimbald*, fiind realizată prin 1010-1020<sup>57</sup>. O alta, numită *Treimea triandrică creatoare* (fig. 16), care a ilustrat lucrarea *Hortus*

*deliciarum* a lui Herrad din Landsberg, executată între 1167-1185, astăzi pierdută, ar surprinde sfatul Persoanelor Sfintei Treimi de creare a lumii. A. Heimann clasifică acest tip iconografic drept tipul bizantin, întrucât, alături de alți cercetători, îl socotește a fi de origine bizantină<sup>58</sup>. Cea mai timpurie



Fig. 16

56. Ernst KANTOROWICZ, „The Quinity of Winchester”, in: *The Art Bulletin*, vol. 29, no.2, 1947, p. 75; F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, p. 200, 213-220.

57. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, p. 189.

58. A. HEIMANN, „Trinitas creator mundi”, pp. 46-48; E. KANTOROWICZ, „The Quinity of Winchester”, p. 77, nota 25; F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, p. 236.



Fig. 17

miniatură bizantină cu tema *Sfatul Sfintei Treimi* surprinde sfatul Sfintei Treimi de a-l trimite pe arhanghelul Gavriil către Fecioara Maria și a fost creată spre sfârșitul primei jumătăți a secolului al XI-lea de monahul Iacov Kokkinobaphos pentru a ilustra omilia la Buna Vestire<sup>59</sup> (fig. 17).

Sursa de inspirație pentru acest tip iconografic pare a fi însă una păgână, o astfel de schemă, în care două sau

trei persoane, reprezentate frontal, împart același tron, fiind caracteristică artei imperiale romane din secolele I-IV. O reprezentare de acest tip se păstrează pe un medalion din aur, bătut în anul 338, în care Constantin al II-lea, Constans și Constanțiu al II-lea, fiii și succesorii lui Constantin cel Mare, șed pe același tron, frontal, într-o compoziție care surprinde maiestatea și egalitatea imperială a celor trei<sup>60</sup>. De vreme ce o astfel de schemă a supraviețuit în Apus până în secolul al VII-lea în monedele bătute de germani, franci și anglo-saxoni<sup>61</sup>, n-ar fi improbabilă poate ipoteza ca această schemă să fi fost preluată direct de la un model din Apus, iar nu de la unul bizantin intermediar.

Două secole mai târziu apărea un nou tip iconografic în Apus, *Treimea triandrică euharistică*, compoziție în care cele trei Persoane ale Sfintei Treimi, figurate cu chipul lui Hristos, stau în spatele Sfintei Mese, binecuvântând fiecare câte un potir. Această temă iconografică pare să fi fost inspirată de viziunile călugărului Rupert de Deutz, cu diferența că în viziunea acestuia una din cele Trei Persoane, probabil

59. Linardou KALLIRROE, „The Kokkinobaphos Manuscripts Revisited: The Internal Evidence of the Books”, in: *Scriptorium*, 61 (2), 2007, pp. 384-407.

60. E. KANTOROWICZ, „The Quinity of Winchester”, p. 77; medalionul prezentat în fig. 19 din studiul lui Kantorowicz.

61. E. KANTOROWICZ, „The Quinity of Winchester”, p. 78.

Fiul, era un tânăr cu trăsături regale, în timp ce celelalte două aveau trăsăturile unor oameni foarte în vârstă<sup>62</sup>.

Tipul iconografic realizat prin întreita replicare a temei *Hristos în maiestate* a supraviețuit în arta catolică, fără a fi totuși foarte răspândit, până în secolul al XIX-lea, sub forma unui vitraliu, din secolul al XVII-lea, capela Sfântul Philomen a bisericii Sfânta Maria din Paris, și sub forma de basorelief abația Sfânta Treime din Fécamp, din secolul al XVI-lea, și biserica Sfânta Treime din Caen din secolul al XIX-lea<sup>63</sup>.

A doua grupă este constituită din *Treimea în două medalioane*, numită astfel întrucât Hristos în maiestate este flancat în dreapta de simbolul zoomorf al mielului și de cel al porumbelului în stânga, fiecare din ele fiind înscris într-un cerc, care datează, de asemenea, din secolul al XII-lea<sup>64</sup> (fig. 18).

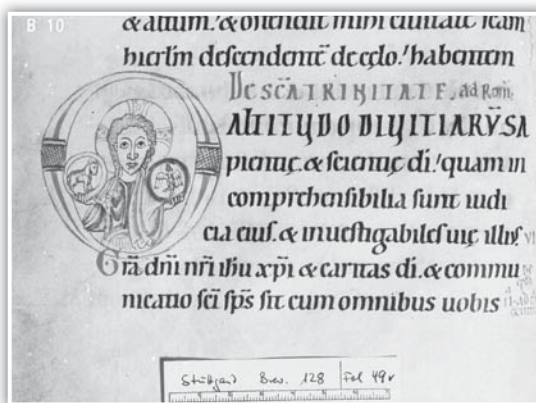


Fig. 18

În mod evident, și acest tip iconografic ridică probleme de interpretare, întrucât, deși se vrea a fi o imagine a Sfintei Treimi, în fapt vizualizează de două ori pe Fiul, întrupat, ca Hristos în maiestate, și simbolic, în chipul mielului, împreună cu simbolul Sfântului Duh, Tatăl lipsind. Prin urmare, imaginile de acest tip sunt mai curând o denaturare decât o reprezentare corectă din punct de vedere canonic și dogmatic a Sfintei Treimi.

Un alt tip iconografic trinitar, care este de altfel și singurul care nu produce confuzie în interpretarea sa, este cel în care apar Hristos în maiestate, porumbelul, ca simbol al Sfântului Duh, și mâna, ca simbol al Tatălui, care iese dintr-un nor, în partea superioară a imaginii. Deși

62. F. BOESPFLUG, „La vision de la Trinité de Norbert de Xanta et de Rupert de Deutz”, în: *Revue des Sciences Religieuses*, tome 71, fasc. 2, 1997, pp. 205-229.

63. R. GRIMALDI-HIERHOLTZ, *Images de la Trinité dans l'art*, pp. 38-41.

64. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident...”, pp. 191-193.



cea mai veche imagine de acest tip datează din secolul al X-lea, nici acest tip nu a supraviețuit secolului al XII-lea<sup>65</sup>.

Unele dintre aceste tipuri iconografice au stat la baza tipurilor trinitare amintite mai sus, *Paternitatea*, *Sintronia*, *Tronul milei*, *Tricefal-Trifrons*, apărute prin „îmbogățirea“ unor variante ale celui denuțmit Binitate, în mod deosebit.

4.1.1. *Paternitatea*. Acest tip iconografic a suscitat, și continuă să o facă, atenția multor cercetători, care nu au ajuns la o opinie comună privind originea și vechimea sa, ci, dimpotrivă.

Cei care susțin originea bizantină<sup>66</sup> a *Paternității* identifică prima reprezentare de acest tip într-o miniatură din codicele Vatic. gr. 394, fol. 7, care datează de la începutul secolului al XI-lea și care ilustrează *Scara Sfântului Ioan Scărarul*<sup>67</sup>. Sursa *Paternității* din codicele Vatic. Gr. 394, fol. 7 ar fi miniatura din Codexul 587 al Mănăstirii Dionisiu din Athos, care datează din anul 1059<sup>68</sup>. În această miniatură care ilustrează textul de la Ioan 1, 18, în litera Θ (theta) a cuvântului θεος (theos-Dumnezeu) este figurat Cel vechi de zile ținând pe genunchi pe Hristos-Emanuel (fig. 19), imagine care, prin adăugarea porumbelului, simbolul Sfântului Duh, ar fi devenit reprezentarea Sfintei Treimi de tipul *Paternitatea*. Așadar, potrivit acestora, originea acestei compoziții, care „este mai apropiată de învățătura de credință ortodoxă“<sup>69</sup>, nu ar

65. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident...“, pp. 196-197.

66. H. GERSTINGER, „Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slavischen Trinitätsdarstellungen des sogenannten Syntroni- und Paternitas Typus“, în: *Festschrift W. Sas-Zaloziecky*, Graz, 1956, pp. 78-95; Adelheid HEIMANN, „L'iconografie de la Trinité; Une formule byzantin et son développement en Occident“, în: *L'Art Chrétien*, oct. 1934, pp. 37-59; Ágnes KRIZA, „Pro or contra Filioque? Trinitarian Synthronoi Images at the Crossroads of the Catholic West and the Orthodox East (ca. 1300-1500)“, in: Alice Isabella Sullivan and Maria Alessia Rossi (eds.), *Eclecticism at the Edges: Medieval Art and Architecture at the Crossroads of the Latin, Greek and Slavic Culutral Spheres (c. 1300-c.1550)*, Berlin, Boston: Walter DeGruyer, 2021, p. 158; M. KUYUMDZHIEVA, *The Face of God...*, pp. 56, 88.

67. Adelheid HEIMANN, „L'iconografie de la Trinité“, pp. 39-40; M. KUYUMDZHIEVA, *The Face of God...*, p. 88; Á. KRIZA, „Pro or contra Filioque?...“, p.158, n. 6.

68. H. GERSTINGER, „Über Herkunft und Entwicklung...“, p. 81; M. KUYUMDZHIEVA, *The Face of God...*, pp. 85-86.

69. Á. KRIZA, „Pro or contra Filioque?...“, p.158.



trebui căutată în Occident, apariția sa fiind urmarea unui proces independent desfășurat în Răsărit.

Cât privește cauza apariției acestui tip de reprezentare a Sfintei Treimi, au fost avansate diferite ipoteze. Unii au identificat sursa de inspirație a acestui tip iconografic în ritualul înfierii practicat de păgâni în antichitate<sup>70</sup>, ipoteză care însă nu poate fi reținută, întrucât, fiind raportată la planul relațiilor intra-trinitare, exprimă o erezie. Alții sunt de părere că influențele ideilor eretice ale bogomililor<sup>71</sup>, din Bizanțul secolelor X-XII și mai târziu, despre antropomorfismul lui Dumnezeu<sup>72</sup> sunt cele care au condus către apariția acestui tip iconografic.

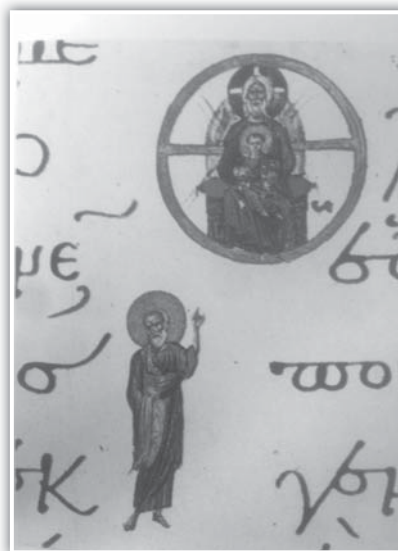


Fig. 19

Nu în ultimul rând, sunt și cercetători care pun apariția acestui tip iconografic pe seama luptei doctrinare a ortodocșilor împotriva adaosului *Filioque*, văzând în această imagine „o vizualizare a poziției ortodoxe în această dispută”<sup>73</sup>.

Din punct de vedere compozițional, *Paternitatea* prezintă două variante după modul în care este figurat Hristos, cu chipul de adult, dar mult micșorat, sau ca Hristos-Emanuel, prima variantă fiind denumită italo-bizantină, cealaltă, slavo-bizantină<sup>74</sup>, și alte două variante după locul în care este așezat simbolul Sfântului Duh, porumbelul, în brațele lui Hristos sau la pieptul Tatălui, între Tatăl și Hristos. Specific repre-

70. S. A. PAPADOPULOS, „Essai d’interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l’art byzantin”, în: *Cahiers archeologiques*, t. XVIII, 1968, pp. 121-136 la F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, p. 198.

71. Cu privire la bogomili, a se vedea Steven RUNCIMAN, *Maniheul medieval, studiu asupra ereziei dualiste în Evul Mediu*, traducere de Mihai-D. Grigore și Damian Alexandru Anfile, col. *Byzantium*, Ed. Nemira, București, 2016, pp. 91-127.

72. L. USPENSKY, *Teologia icoanei*, pp. 396-397, 403-404.

73. Á. KRIZA, „Pro or contra Filioque?...”, p.160;

74. H. GERSTINGER, „Uber Herkunft und Entwicklung...”, p. 80.

zentărilor *Paternității* în Răsăritul ortodox este figurarea Tatălui în chipul Celui vechi de zile, aceasta fiind una din diferențele fundamentale față de cele din Apus, în care Tatăl este figurat cu chipul lui Hristos.

Interpretând iconologic *Paternitatea*, cercetătorii care afirmă originea bizantină a acestui tip iconografic cred că, prin modul de așezare în compoziție a Tatălui și a Fiului și a simbolului Sfântului Duh, s-a urmărit transmiterea învățaturii despre dumnezeirea și unitatea perihoretică a Persoanelor Sfintei Treimi. De asemenea, compoziția ar surprinde proprietățile ipostatice ale Persoanelor Sfintei Treimi. Imaginea Tatălui, care domină prin mărime, este înțeleasă ca exprimând învățătura despre monarhia Tatălui, care naște pe Fiul, figurat în dreptul pântecelui, și purcede pe Sfântul Duh<sup>75</sup>. Nu în ultimul rând, adepții originii răsăritene a *Paternității* văd în varianta în care porumbelul este poziționat în brațele lui Hristos reflectarea învățaturii ortodoxe despre „strălucirea” Sfântului Duh din Tatăl prin Fiul<sup>76</sup>, iar în cea în care porumbelul este poziționat între Tatăl și Fiul, pe cea despre purcederea Sfântului Duh doar din Tatăl<sup>77</sup>.

Opiniile celor care susțin originea bizantină a acestui tip de reprezentare sunt infirmate cu argumente solide de alți cercetă-

75. Sophia KALOPISSI-VERTI, „Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261-c.1300): Reflections of Imperial Policy, Reactions, Confrontation with the Latins”, in: J.-P. Caillet and F. Joubert, (eds.), *Orient et Occident Méditerranéens au XIIIe siècle: les programmes picturaux*, Paris 2012, pp. 41-64; M. KUYUMDZHIEVA, *The Face of God...*, pp. 56-57, 89; Á. KRIZA, „Pro or contra Filioque?”, pp.160-161.

76. Cel dintâi dintre teologii ortodocși care a teologhisit despre „strălucirea” Sfântului Duh prin Fiul a fost patriarhul Constantinopolului Grigorie din Cipru(1283-1289), în *Despre purcederea Duhului Sfânt*, P.G. 142, 269-300; a se vedea, pe această temă, și Olivier CLÉMENT, „Grégoire de Chypre, De l'ekporèse du Saint Esprit”, in: *Istina*, 17 (1972); Vitalien LAURENT, „Les signataires du second synode des Blakernes”, in: *Échos d'Orient*, 146 (1927); în limba română, Ioan I. IcĂ jr., „Sinodul constantinopolitan din 1285 și învățătura despre Sfântul Duh a patriarhului Grigorie II Cipriotul în contextul controverselor asupra lui Filioque”, în: *Mitropolia Ardealului*, anul XXXII, nr. 2, 1987; Pr. Cristian GAGU, *Teologie și umanism în epoca Paleologilor*, Ed. Episcopiei Dunării de Jos, Galați, 2007, pp. 163-169.

77. H. GERSTINGER, „Über Herkunft und Entwicklung...”, p. 80; M. KUYUMDZHIEVA, *The Face of God...*, p. 90; Kuyumdzhieva adoptă opinia lui Gerstinger, ca pe una care „acoperă mai precis sensul imaginii”.

tori<sup>78</sup>. Aceștia au arătat că *Paternitatea* din codicele Vatic. gr. 394 fol. 7 este cea mai veche reprezentare de acest tip din Orient, în Apus reprezentările de acest tip fiind însă „anterioare celor mai vechi exemple bizantine”<sup>79</sup>. Au făcut referire, în acest sens, la capitelul catedralei din Bayeux, Franța, și la o miniatură din cea mai veche copie a *Psaltirii de la Utrecht*, manuscrisul Harley 603, de la British Library, care datează de la sfârșitul secolului al X-lea<sup>80</sup>. Aceste sunt cele mai vechi, dar nu sunt și singurele reprezentări din secolele X-XII din Occident ale acestui tip iconografic. Găsim această reprezentare în *Biblia* abației benedictine din Dijon, din 1130-1140, în *Psaltirea* pragheză din Codex Ostroviensis, într-un *Gradual* al mănăstirii din Weingarten, în capitellurile unor biserici din Spania<sup>81</sup>, ceea ce arată popularitatea pe care a avut-o în lumea catolică

Acest tip ar fi apărut, așadar, în Apusul catolic ca o ilustrare a textului scripturistic din Prologul Evangheliei după Sfântul Evanghelist Ioan, în mod special a versetului „Fiul cel Unul-Născut, care este în sânul Tatălui” (In 1, 18), și a celui din Psalmul 2, 7, „Fiul meu ești Tu, Eu astăzi Te-am născut!”. F. Boespflug și Y. Załuska cred că din punct de vedere compozițional diferitele variante ale *Paternității* sunt inspirate din modelele *Fecioara Platytera*, *Eleusa* sau *Nikopeia*<sup>82</sup>.

Specificul acestui tip iconografic în Apus îl constituie reprezentarea Tatălui cu chipul lui Hristos și a Fiului ca Hristos-Emanuel. Inter-

78. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, pp. 197-201; Saška BOGEVSKA, „The Holy Trinity in the Diocese of the Archbishopric of the Ohrid in the second half of the 13<sup>th</sup> Century”, in: *Patrimonium*, 10(2012), pp. 146-154.

79. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, p. 198.

80. E. KANTOROWICZ, „The Quinity of Winchester”, p. 75; F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, p. 199; F. BOESPFLUG, „Dieu en Mère? Féminité et maternité de la figure de Dieu le Père dans l’art médiéval d’occident (XI<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècle)”, în: *Revue des sciences religieuses*, 83/1, 2009, p. 24.

81. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, pp. 200-201; F. BOESPFLUG, „Dieu en Mère?”, pp. 24-29.

82. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, pp. 199-200.

pretând această modalitate de figurare a Tatălui și a Fiului, F.Boespflug afirmă că Tatăl, pentru că nu poate fi reprezentat, întrucât „pe Dumnezeu nimeni nu L-a văzut vreodată“ (In 1, 18), a fost figurat de artiștii apuseni prin chipul Fiului întrupat, în temeiul cuvântului rostit de Hristos Însuși către Sfântul Apostol Filip, „Cel ce M-a văzut pe Mine a văzut pe Tatăl [...] Eu sunt întru Tatăl și Tatăl întru Mine [...]“ (In 14, 9-11), iar Fiul, ca Emanuel<sup>83</sup>.

Având în vedere că Boespflug conchide, în urma analizei realizate acestui tip iconografic, că „originea bizantină a Paternității nu este totuși demonstrată“<sup>84</sup>, și că mai curând dovezile converg spre afirmarea originii ei catolice, ținând cont și de particularitatea figurării Tatălui în chipul lui Hristos, rezultă că este mult mai probabil ca bizantinii să fi împrumutat acest tip iconografic din Apus<sup>85</sup> și să fi înlocuit reprezentarea Tatălui în chipul lui Hristos cu cea în care este figurat ca Cel vechi de zile.

4.1.2. *Sintronia*. Temeiul celui de-al doilea tip al reprezentării treimice, *Sintronia* sau *Treimea psaltirii*, rezidă, potrivit cercetătorilor, în tâlcuirea Psalmului 109, v. 1, „Zis-a Domnul Domnului Meu: șezi de-a dreapta Mea până ce voi pune pe vrăjmașii Tăi așternut picioarelor Tale“, pe care de altfel îl și ilustrează foarte frecvent în *Psaltire*, motiv pentru care compoziția a și fost numită de unii cercetători *Treimea Psaltirii*. Din punct de vedere scripturistic, acest tip mai ilustrează textul din *Evangelhia* după Sfântul Evanghelist Marcu care relatează Înălțarea la ceruri a Mântuitorului Iisus Hristos și șederea de-a dreapta Tatălui (Mc 16, 19), precum și viziunea Sfântului Arhidiacon Ștefan înainte de a fi lapidat (FA 7, 55)<sup>86</sup>.

Această temă a fost ilustrată în *Psaltire* atât în Apus, cât și în Răsărit, dar diferențele sunt esențiale în privința modului în care a fost

83. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident...“, pp. 187-188, 200-201.

84. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident...“, p. 198.

85. S. BOGEVSKA, „The Holy Trinity in the Diocese of the Archbishopric of the Ohrid...“, pp.146-154.

86. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident...“, p. 209.



concepută compoziția pentru a exprima cu fidelitate învățătura de credință despre Sfânta Treime, specifică fiecărei Biserici.

În Apusul catolic cea mai veche ilustrare a Psalmului 109, v.1 apare în *Psaltirea de la Utrecht*, care datează din secolul al IX-lea, sub forma unei binități a Tatălui, figurat, ca și în alte cazuri, cu chipul lui Hristos, și a Fiului, figurat tot ca Hristos, dar deosebit de Tatăl prin nimbul cruciform, la picioarele cărora sunt Iuda și Arie. Reprezentarea a creat confuzie în rândul cercetătorilor, unii socotind că Hristos este reprezentat în icoană în dublă ipostază, de slavă, Hristos al gloriei, și de umilință, Hristos al istoriei, și că cele două ipostaze personifică în fapt cele două naturi, dumnezeiască și omenească<sup>87</sup>. Din punct de vedere teologic, așa cum de altfel remarca și Kantorowicz, acest tip iconografic ilustrează hristologia nestoriană<sup>88</sup>.

Binitatea, care a devenit în secolele X-XII ilustrarea obișnuită a versetului 1 din Psalmul 109 în Psaltirile din Apus<sup>89</sup>, a constituit baza pentru *Sintronia* sau *Treimea Psaltirii*. Mai întâi, pentru prima dată în *Biblia lui Roda*, executată în prima jumătate a secolului al XI-lea, reprezentarea Tatălui cu chipul lui Hristos a fost înlocuită în cadrul Binității cu imaginea Cel vechi de zile<sup>90</sup>. Următorul pas a fost făcut în aceeași perioadă prin introducerea în compoziție a porumbelului, simbolul Sfântului Duh, poziționat între Tatăl și Fiul pentru a simboliza purcederea *ab utroque*<sup>91</sup>. Cea dintâi imaginea a Sintroniei păstrată împodobește totuși nu un manuscris al vreunei Psaltiri, ci sigiliul lui Godwin<sup>92</sup>. După secolul al XI-lea numărul psaltirilor și al cărților de cult catolice care conțin reprezentarea Sfintei Treimi după această schemă compozițională a *Sintroniei* sau foarte apropiată acesteia este destul de mare. Interesant este că majoritatea acestor reprezentări vin din lumea anglo-saxonă.

87. E. KANTOROWICZ, „The Quinity of Winchester”, pp. 76, 79.

88. E. KANTOROWICZ, „The Quinity of Winchester”, p. 81.

89. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, pp. 213-226.

90. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, pp. 224-225.

91. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, pp. 232-234; Á. KRIZA, „Pro or contra Filioque?...”, p. 158.

92. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident...”, p. 227.

Spre deosebire de Apusul catolic, în Răsăritul ortodox Dumnezeu Tatăl a fost simbolizat fie prin mâna dreaptă care îl binecuvântează pe Fiul, asupra căruia se pogoară Duhul Sfânt, în chipul a trei raze, ca în *Psaltirea Hludov*, fie prin *Tronul hetimasiei*, care subliniază transcendența absolută a lui Dumnezeu, ca în psaltirea de secol XI păstrată în Biblioteca Patriarhiei din Ierusalim în codicele ms. Taphou 53<sup>93</sup>.

Începând din secolul al XIV-lea însă, *Sintronia* a intrat și în iconografia ortodoxă, mai întâi sub formă de miniatură, iar mai apoi ca pictură de perete și de șevalet. Cauza împrumutului acestui tip iconografic din arta catolică ar rezida în disputele teologice dintre Răsărit și Apus, pe tema Filioque îndeosebi. Á. Kriza afirmă chiar că

„pictorii ortodocși au împrumutat acest tip iconografic apusean pentru a-l contesta: alegerea a servit ca semn sau referință vizuală pentru a identifica vizual subiectul polemicii“<sup>94</sup>.

Cert este că dacă după secolul al XII-lea în iconografia apuseană porumbelul, ca simbol al Sfântului Duh, este poziționat între Tatăl și Fiul, cărora le atinge gura cu aripile, pentru a simboliza purcederea *ab utroque*, în iconografia răsăriteană poziționarea porumbelului a fost schimbată, pentru a simboliza învățătura de credință ortodoxă despre purcederea Sfântului Duh doar din Tatăl și „odihnirea“ în Fiul. Astfel, în unele compoziții porumbelul este poziționat fie pe mâna dreaptă ridicată în semn de binecuvântare a Tatălui, cu aripile strânse și cu capul întors către Fiul, ca în biserica Sf. Nicolae din Tzortza, Kastoria, fie echidistant deasupra Tatălui și a Fiului, dar întotdeauna întors către Fiul, ca în cele mai multe astfel de reprezentări din spațiul ortodox, pentru a simboliza purcederea din Tatăl și „odihnirea“ în Fiul<sup>95</sup>.

Intenționalitatea anti-filioquistă impregnată acestui tip iconografic în spațiul ortodox ar fi și mai evidentă în *Sintronia* păstrată în muzeul Benaki din Atena, icoană executată pe la anul 1500. Particularitatea acestei icoane constă în prezența, de o parte și de alta sche-

93. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident...“, pp. 211-212, 228; S. BALDERSTONE, „The Evolution of Trinity Images to the Medieval Period“, pp. 104-105.

94. Á. KRIZA, „Pro or contra Filioque?“, p. 174; M. KUYUMDZHIEVA, *The Face of God...*, p. 102, afirmă că în Răsărit schema a fost „complet reelaborată“.

95. Á. KRIZA, „Pro or contra Filioque?“, pp. 164-167.

mei iconografice, a sfinților inmografi Cosma și Anastasius, care țin în mâini suluri pe care sunt înscrise imnuri trinitare anti-filioquiste. Pe sulul lui Cosma se poate citi: „Pe Fiul din Tatăl și pe Duhul slăvesc, ca din soare, lumina și raza; însă pe Fiul după naștere, că și naștere este, iar pe Duhul după ieșire [purcedere], că și ieșire [purcedere] este; pe dumnezeiasca Treime cea împreună fără de început, Căreia se închină toată făptura“ (*Triod*, Slava la Cântarea a IV-a de la Utrenia din Dumini-ca Înfricoșătoarei Judecăți), iar pe cel al lui Anastasios: „Și nașterii celei fără de început și purcederii mă închin: Tatălui, Cel ce a născut, slăvesc pe Fiul cel născut, laud pe Duhul Sfânt, Cel ce strălucește împreună cu Tatăl și cu Fiul“ (*Triod*, Slava la Fericiri, Canonul Sfântului Andrei Cri-teanul, Joi în săptămâna a V-a din Postul Mare)<sup>96</sup>.

Deși, după cum reiese din studiile pe acest tip iconologic trinitar, ar părea că în mediul ortodox a transmis un mesaj anti-filioquist și, deci, anti-latin, ceea ce ar explica răspândirea sa după secolul al XV-lea în întregul areal ortodox, totuși Biserica Ortodoxă a interzis *Sintronia* sau *Treimea psaltirii* în anul 1776, într-un sinod întrunit la Constantinopol sub păstoria patriarhului Sofronie al II-lea (1774-1780), argumentul invocat fiind că „această pretinsă icoană a Sfintei Treimi este o inovație“, care „a pătruns în Biserica ortodoxă prin latini“<sup>97</sup>. Chiar dacă această hotărâre sinodală nu a fost respectată peste tot și de către toți ortodocșii, fie ei zugravi, fie ctitori ori donatori, argumen-tul invocat de Sinodul constantinopolitan – inovație latină – infirmă, cred, fără drept de apel, toate afirmațiile cercetătorilor contemporani care au atribuit acestei scheme iconografice un asumat caracter an-ti-latin.

4.1.3. *Tronul milei-Gnadenstuhl*. În acest tip iconografic Dumne-zu Tatăl în maiestate sprijină între gambe și susține cu ambele mâini crucea pe care se află răstignit Fiul Său întrupat, pe care parcă-L pre-

96. Á. KRIZA, „Pro or contra Filioque?“, pp. 168-169.

97. Sergius MACRAIOS, *Ecclesiastical History*, in: Konstantin SATHAS, *Biblio-theca graeca medii aevi*, vol. III, Veneția, 1872, p. 317; L. USPENSKY, *Teologia icoanei*, p. 393, indică în mod corect numele patriarhului Sofronie al II-lea, dar anul este indi-cat greșit ca fiind 1176, iar nu 1776, când a fost întrunit sinodul constantinopolitan pentru a pune capăt „controversei colivelor“.

zintă privitorului, iar Sfântul Duh în chip de porumbel este poziționat la pieptul Tatălui, în axul vertical al crucii. Această compoziție a devenit cea mai populară imagine a Sfintei Treimi în Biserica Catolică între secolele XIII-XVI, catolicii numind-o simplu *Sfânta Treime*.

Dintr-una din scrierile liturgistului latin Sicard de Cremona (1160-1215) ar reieși că acest tip iconografic s-a născut prin juxtapunera în unele Liturghiere catolice din



Fig. 20

secolul al XII-lea a temei *Maiestății*, în care locul lui Hristos a fost luat de Tatăl, figurat ca Cel vechi de zile, cu cea a *Răstignirii*<sup>98</sup>. Totuși, cea mai timpurie imagine de acest tip nu este o miniatură de manuscris, ci o frescă de la sfârșitul secolului al XI-lea dintr-o biserică din Norfolk, Anglia, și nu apare într-un context euharistic, ci într-o scenă a *Judecării de Apoi*<sup>99</sup>. Cele mai vechi miniaturi de acest tip împodobesc *Missalul* din Cambrai (fig. 20) și *Missalul* din Perpignan, ambele aparținând secolului al XII-lea. Unele compoziții de acest tip transmit vizual dogma catolică a purcederii *ab utroque*, așa cum se întâmplă cu cea din *Missalul*

din Cambrai în care aripile porumbelului ating atât gura Tatălui, cât și pe cea a Fiului<sup>100</sup>.

În lumea ortodoxă acest nou model catolic a pătruns abia spre sfârșitul secolului al XIV-lea, mai precis prin anii 1380-1381, în pictura de perete a bisericii *Sfânta Fecioară* din Roustika, Creta. După modelul din Creta au fost realizate alte două reprezentări ale acestui tip icono-

98. Á. KRIZA, „The Russian Gnadenstuhl“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29 (2016), p. 102 ; F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident...“, pp. 204-205.

99. John MUNNS, *Cross and Culture in Anglo-Norman England*, The Boydell Press, 2021, pp. 46-49; Á. KRIZA, „The Russian Gnadenstuhl“, p. 96.

100. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident...“, p. 207.



grafic în bisericile *Sfânta Cruce*, la sfârșitul secolului al XV-lea, și *Sfânta Irina*, în secolul al XVI-lea, din Cipru<sup>101</sup>.

Dacă în Balcani și în Țările Române acest tip iconografic nu a avut succes, a devenit în schimb foarte popular în ortodoxia rusă, începând din secolul al XVI-lea. Cei care au adus acest tip iconografic în Rusia au fost pictorii din Pskov care au fost chemați să picteze catedrala *Buna Vestire*, refăcută de Ivan al IV-lea cel Groaznic (1533-1584) după incendiul care distrusese Moscova în anul 1547. Aceștia au adus cu ei și unele inovații care își făcuseră loc în Școala din Pskov sub înrăurirea artei religioase catolice care influențase meșterii zugravi din acest oraș de la granița Rusiei cu lumea apuseană. Ca și *Sintronia*, *Tronului milei*, numit de ruși *Răstignirea în sânul Tatălui*, a fost pictat de ei pe celebra icoană în patru părți destinată iconostasului catedralei moscovite, atrăgând atenția diacului Ivan Viskovatâi, care a contestat reprezentarea Tatălui ca Cel vechi de zile<sup>102</sup>. Din păcate, atitudinea mitropolitului Macarie și a sinodalilor ruși în disputa cu diacul Viskovatâi, care au susținut reprezentarea Tatălui cu chipul Cel vechi de zile pe temeiul obiceiului bisericesc și pe interpretarea eronată a profețiilor mesianice vechi-testamentare, a condus la răspândirea acestor tipuri iconografice în Rusia și, de acolo, și în alte țări ortodoxe, precum Moldova și Bulgaria. *Tronul milei* nu a pătruns însă în aceste zone ortodoxe, rămânând un tip iconografic specific ortodoxiei ruse.

4.1.4. *Treimea tricefală*. Al patrulea tip iconografic necanonic al Sfintei Treimi prezent în spațiul ortodox este *Treimea tricefală*, cu varianta *Treimea chipîntreit* sau *vultus trifrons*. Și în privința originii acestui tip iconografic există divergențe în rândul cercetătorilor. În timp ce majoritatea acestora afirmă originea sa apuseană, sunt și unii care opinează că ar fi de origine bizantină și că în Răsărit imaginea ar fi apărut și ar fi evoluat independent față de Apus<sup>103</sup>.

101. M. KUYUMDZHIEVA, *The Face of God...*, pp. 145-146.

102. „Nu se cuvine să fie reprezentată Dumnezeuirea cea nevăzută”, scria Viskovatâi într-una din scrierile sale adresate Sinodului: L. USPENSKY, *Teologia icoanei*, p. 285.

103. M. KUYUMDZHIEVA, „The three-headed Angel and the three-headed Christ”, în: *Laudator Temporis Acti. Studia in Memoriam Ioannis A. Božilov*, vol. II, Ius, Impe-

Împrejurările asocierii tipului tricefal Sfintei Treimi în Occident nu sunt foarte clare, cu atât mai mult cu cât inițial a fost asociat diavolului<sup>104</sup>. Potrivit celei mai răspândite teorii,

„tricefalismul trinitar a apărut prin creștinarea unei figuri mitologice care avea meritul, în ochii artiștilor și ai teologilor, de a rezolva problema imposibilă din punct de vedere artistic al lui «trei în unul»“<sup>105</sup>.

Cert este că, sub influența renașterii carolingiene, Apusul a preluat imaginile grylilor din tradiția gliptice greco-romane, folosindu-le în miniaturi, pe frizele și capitelurile catedralelor; fie pentru a reprezenta Timpul, Înțelepciunea sau Filosofia, fie pe diavol. Cele dintâi asocieri ale unor ima-



Fig. 21

gini tricefale cu Sfânta Treime au apărut încă din secolul al XII-lea, un astfel de gryl tricefal, însoțit de textul *Caput nostrum trinitas est*, împodobind inelul arhiepiscopului Roger de York (1154), în timp ce un altul, cu inscripția *Trinitatis imago*, apare în pecetea inelului contelui Henri Lancaster de Derby pe actul către Thomas Wake<sup>106</sup>.

rium, Potestas, Litterae, Ars et Archaeologia, curavit I. A. Biliarsky, Serdicae 2018, pp. 498-523; M. KUYUMDZHIEVA, *The Face of God...*, pp.120-137.

104. F. BOESPFLUG, „Le diable et la trinité tricéphales. A propos d’une pseudo-«visione de la Trinité» advenue à une novice de saint Norbert de Xanten“, in: *Revue des Sciences Religieuses*, tome 72, fascicule 2, 1998, pp. 166-169; Jurgis BALTRUSAITIS, *Evul mediu fantastic*, traducere de Valentina Grigorescu, Ed. Meridiane, București, 1975, pp. 31-32.

105. Raffaele PETTAZZONI, „The Pagan Origin of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity“, in: *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, IX, London, 1946, pp. 135-151; F. BOESPFLUG, „Le diable et la trinité tricéphales...“, 169; J. BALTRUSAITIS, *Evul mediu fantastic*, pp. 19-20, enumeră diferitele divinități păgâne din religiile greco-romane care erau reprezentate cu două sau trei fețe ori capete, dicefali și tricefali, difrons și trifrons.

106. J. BALTRUSAITIS, *Evul mediu fantastic*, p. 30; F. BOESPFLUG, „Le diable et la trinité tricéphales...“, p. 170.



Fig. 22

colului al XIII-lea și apare într-o biblie realizată în Anglia, păstrată astăzi în Sankt John's College, Ms. K 26. În miniatura care redă episodul biblic al primirii Celor Trei Oaspeți (fig. 22), Avraam apare prosternat înaintea unui tricefal, în flagrantă contradicție cu textul scripturistic, care vorbește clar despre prezența a trei bărbați<sup>108</sup>.

Cât privește tipul *vultus trifrons*, s-ar părea că sursa de inspirație va fi fost una din reprezentările *Prudenței* (fig. 23), cu cele trei calități ale sale, *memoria*, *intelligentia* și *providentia*, prin care stăpânește timpul, cu categoriile sale, *praeteritum*, *praesens* și *futu-*



Fig. 23

O altă reprezentare din secolul al XII-lea a acestui tip tricefal, pe care cercetătorii o interpretează ca făcând trimitere la Sfânta Treime, este sculptată în capitelul bisericii Mănăstirii *Santa Maria d'Alquezar*, din Aragon (fig. 21). Înscrișă într-o mandorlă, imaginea prezintă o figură tricefală care ține cu mâna stângă un om, în timp ce cu dreapta îi atinge fața, ca pentru a-i insufla viață, motiv pentru care s-a afirmat că ar reprezenta *Treimea creatoare*. Imaginea este socotită „o posibilă și chiar probabilă” reprezentare a Sfintei Treimi<sup>107</sup>.

Cea mai veche reprezentare indubitabilă de acest gen a Sfintei Treimi datează din cea de-a doua jumătate a se-

107. F. BOESPFLUG, „Le diable et la trinité tricéphales...”, p. 171.

108. F. BOESPFLUG, „Le diable et la trinité tricéphales...”, p. 171.

rum<sup>109</sup>. După ce Petrarca a readus-o în atenție prin anul 1338, tema *Prudenței* a împodobit unele biserici din Apus începând chiar din secolul al XIV-lea<sup>110</sup>.

O altă sursă pentru tipul trinitar tricefal pare să fi fost imaginea zeului Ianus, cel cu două fețe, cu una întoarsă către trecut și cu cealaltă privind către viitor, căreia i s-a adăugat o a treia, simbolizând prezentul<sup>111</sup>. O astfel de simbolizarea a Sfintei Treimi, în chipul unui bifrons cu aripi, acestea simbolizând Sfântul Duh, ale cărui două fețe simbolizează una pe Tatăl iar cealaltă pe Fiul, apare în chipul unei miniaturi din *Biblia Hamilton*, produsă în atelierele Școlii din Napoli și datând de la jumătatea secolului al XIV-lea<sup>112</sup>. Tot reprezentanții Școlii din Napoli sunt autorii frescei din biserica *Santa Croce Andria*, în care Tatăl și Fiul sunt figurați în chipul unui dicefal în maiestate iar Sfântul Duh în chipul unui porumbel așezat pe umărul de lângă capul Tatălui. O imagine asemănătoare acesteia se păstrează și în biserica *Sfântul Gheorghe* din Omorphokklesia, de lângă Kastoria. Din punct de vedere cronologic, cea din biserica *Sfântul Gheorghe* o precede pe cea din Napoli cu aproape un secol, motiv pentru care A. Heimann afirmă că sursa pentru această „fuziune“ o reprezintă modelele clasice antice preluate în Apus prin intermediul artei bizantine<sup>113</sup>. Dispunerea simbolului Tatălui în mijloc, între cel al Fiului și cel al Sfântului Duh, ar exprima învățătura ortodoxă despre purcederea Sfântului Duh doar din Tatăl, ceea ce ar fi un argument în plus în favoarea originii bizantine a imaginii. S. Bogevska, dimpotrivă, este de părere că sursa de inspirație pentru tipul treimic tricefal ar trebui căutată în Apus, cu atât mai mult cu cât cele mai vechi reprezentări de acest tip aparțin artei apusene. Acest tip nu a făcut carieră, spre deosebire de celălalt.

109. Erwin PANOFKY, „Tabloul lui Tițian «Alegoria Prudenței». Un postscriptum“, în: *Artă și semnificație*, traducere de Ștefan Stoenescu, Ed. Meridiane, București, 1980, pp. 202-203; J. BALTRUSAITIS, *Evul mediu fantastic*, pp. 29-30; Nicolae SABĂU, „Între Occident și Orient. «Sfânta Troiță într-un trup» și «vultus trifrons», în câteva exemple ale picturii religioase transilvănene“, în: *Studia UBB Historia Artium*, LXII, 1, 2017, p. 22.

110. E. PANOFKY, „Tabloul lui Tițian «Alegoria Prudenței»...“, pp. 208-219.

111. J. BALTRUSAITIS, *Evul mediu fantastic*, p. 29.

112. A. HEIMANN, „Trinitas creator mundi“, p. 48, pl. 6a.

113. A. HEIMANN, „Trinitas creator mundi“, p. 48.



Biserica Catolică a condamnat acest tip iconografic abia în anul 1628, papa Urban al VIII-lea pronunțând o condamnare solemnă în acest sens<sup>114</sup>, ceea ce n-a stopat însă răspândirea sa și după această dată, motiv pentru care papa Benedict al XIV-lea se vedea nevoit să o interzică din nou în anul 1745<sup>115</sup>.

Deși cele mai vechi reprezentări tricefale ale Sfintei Treimi aparțin Occidentului, datând din secolul al XII-lea, sunt cercetători<sup>116</sup> care afirmă că arta bizantină a creat propriul tip iconografic tricefal, „radical diferit” de cel apusean, diferența fundamentală față de acesta constând în reprezentarea Tatălui ca Cel vechi de zile<sup>117</sup>. Dincolo de această opinie comună, părerile sunt diferite în privința originii acestui tip iconografic și a cauzei care a condus la apariția lui în Bizanț.

Radoslav Grujić, care a acordat o atenție deosebită prezenței acestui tip iconografic în spațiul fostei Iugoslavii în perioada secolelor XIV-XVIII, a afirmat că apariția tipului tricefalic în Răsăritul ortodox trebuie văzut ca o reacție împotriva ereziei bogomile, care nega unitatea Celor Trei Persoane ale Sfintei Treimi<sup>118</sup>. Această ipoteză a fost reconsiderată de Sreten Petković. Având în vedere că în perioada secolelor XVII-XVIII, când acest tip de imagine a cunoscut o răspândire foarte mare în spațiul ortodox, bogomilismul nu mai reprezenta o problemă pentru Biserică, acesta a avansat ipoteza potrivit căreia apariția tipului tricefal se datorează dorinței pictorilor de a expune în imagini dogma Sfintei Treimi pe înțelesul creștinilor ignoranți<sup>119</sup>.

114. R. GRIMALDI-HIERHOLTZ, *Images de la Trinité dans l'art*, p. 83; J. BALTRUSAITIS, *Evul mediu fantastic*, p. 31.

115. F. BOESPFLUG, *Dio nell'arte. Sollicitudini nostrae di Benedetto XIV*, Marietti, Casale Monferro, 1986, pp. 15-51; N. SABĂU, „Între Occident și Orient...”, p. 16.

116. M. KUYUMDZHIEVA, „The three-headed Angel...”, p. 516; M. KUYUMDZHIEVA, *The Face of God...*, 136; Radoslav GRUJIĆ, „Ikonografski motiv sličan induskom Trimurtiu u staroj srpskoj likovnoj umetnosti”, in: *Tkalčićev zbornik*, I, Zagreb, 1955; Sreten PETKOVIĆ, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије: 1557–1614*, Novi Sad, 1965; L. M. EVSEVA, „Две символические композиции в росписи XIV в. монастыря Зарзма”, in: *Византийский временник*, 43 (1982), pp. 134-146.

117. M. KUYUMDZHIEVA, „The three-headed Angel...”, p. 504; M. KUYUMDZHIEVA, *The Face of God...*, p. 125.

118. R. GRUJIĆ, „Ikonografski motiv sličan...”, pp. 106-107.

119. S. PETKOVIĆ, *Зидно сликарство...*, pp. 73-75.

Cât privește sursa de inspirație pentru tipul iconografic tricefal din Bizanț, Grujić crede că aceasta ar fi tema iconografică *Ospitalitatea lui Avraam*<sup>120</sup>, ipoteză îmbrățișată și de alți cercetători. Afirmatia sa leagă însă tipul tricefal bizantin, cel puțin în privința sursei de inspirație, de cel din biblia realizată în Anglia în secolul al XIII-lea, păstrată la Sankt John's College, Ms. K 26, care redă chiar acest episod biblic. Deși cei ce susțin originea bizantină și evoluția independentă în Răsărit a tipului iconografic tricefal față de cel din Apus prezintă unele argumente în favoarea acestei opinii, este greu de crezut că același tip iconografic, având aceeași sursă de inspirație, să fi apărut în mod independent în Răsărit la scurtă distanță după cel din Apus. Originea și influența apuseană a acestui tip iconografic tricefal pentru cel răsăritean rămâne plauzibilă, chiar dacă deocamdată nu poate fi demonstrată cu certitudine.

#### 4.2. Conținutul teologic eretic al acestor reprezentări ale Sfintei Treimi

Reprezentările necanonice ale Sfintei Treimi, deși s-au răspândit în întregul areal ortodox începând încă din secolele XI-XII, nu au fost analizate din punct de vedere doctrinar de Biserica Ortodoxă până în secolul al XVI-lea. Problema canonicității acestor reprezentări a fost abordată mai întâi de sinodul *Stoglav*, din anul 1547, și apoi de sinodul de la Moscova (1553-1554), fiind reluată apoi de *Marele sinod* de la Moscova, din anul 1666. Chiar și așa, nu au fost analizate toate tipurile iconografice eretice, ci doar *Paternitatea*, iar sinodul nu a mers cu judecata până la capăt, mulțumindu-se să constate că în această reprezentare s-a făcut un amestec nepermis al planului intratrinitar sau teologic cu cel iconomic<sup>121</sup> sau, altfel spus, că s-a vrut redarea relațiilor intratrinitare, nașterea Fiului și purcederea Sfântului Duh din Tatăl din veșnicie, prin apelarea la planul iconomic, Fiul fiind reprezentat, potrivit planului iconomic, ca Emanuel prunc, iar Sfântul Duh ca un porumbel, în timp ce Tatăl apare cu chipul antropomorfic prin interpretarea greșită a viziunilor profetice.

---

120. R. GRUJIĆ, „Ikonografski motiv sličan...“, p. 103.

121. L. USPENSKY, *Teologia icoanei*, pp. 373-376.

Această așa-zis icoană a Sfintei Treimi exprimă nu mai puțin de trei erezii trinitare. Introducerea categoriei temporale în planul teologic al relațiilor intratrinitare prin reprezentarea Tatălui în chip de bătrân și a Fiului în chip de prunc induce ideea că a existat un timp în care Dumnezeu Tatăl nu L-a avut pe Fiul Său, deci nu era Tată<sup>122</sup>, iar aceasta nu este altceva decât erezia lui Arie, arianismul, condamnat la sinodul I ecumenic de la Niceea din anul 325.

În al doilea rând, faptul că imaginea porumbelului, în chipul căruia este reprezentat Sfântul Duh, care este doar unul din modurile Sale de manifestare iconomică, nu poate surprinde „plinătatea vredniciei Sale Ipostatice” și „nu poate transmite o slavă egală cu cea a reprezentării Tatălui și Fiului”, după cum bine observă monahul Grigorie Krug<sup>123</sup>, induce ideea ereziei pnevmatomahe, combătută de sinodul al II-lea ecumenic de la Constantinopol, din anul 381.

De asemenea, modul în care sunt reprezentate cele Trei Persoane, Sfântul Duh la sânul Fiului și Fiul la cel al Tatălui, sugerează doctrina catolică Filioque, adică purcederea Sfântului Duh din Tatăl și din Fiul. În unele variante ale icoanei *Paternitatea*, Sfântul Duh este reprezentat între Tatăl și Fiul, unii cercetători văzând în această compoziție încercarea de contracarare a propagandei catolice despre purcederea Sfântului Duh și din Fiul<sup>124</sup>.

Nu în ultimul rând, acest tip de imagini introduce antropomorfismul în sânul Sfintei Treimi<sup>125</sup>.

Pentru teologul catolic Egon Sendler reprezentarea Sfintei Treimi în chipul *Paternitatea* nu ridică nicio problemă doctrinară, dimpotrivă, consideră că

„arată o evoluție ulterioară, care se îndepărtează de tradiția biblică pentru a reprezenta persoanele dumnezeiești și modul în care ele își au obârșia una din alta: concepție pur teologică”<sup>126</sup>.

122. L. USPENSKY, *Teologia icoanei*, p. 374.

123. G. KRUG, *Cugetările unui iconograf...*, p. 79.

124. L. S. RETKOVSKAIA, „Despre apariția și dezvoltarea compoziției «Paternitatea» în arta rusă”, în: *Drevnerusskoe iskusstvo XV-XVI vecov*, Moscova, 1963 la L. USPENSKY, *Teologia icoanei*, p. 401, nota 79.

125. L. USPENSKY, *Teologia icoanei*, p. 374.

126. E. SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului...*, p. 77.

Interpretând în sens teologic această reprezentare a Sfintei Treimi, Sendler păcătuiește tocmai prin faptul că recurge la amestecul celor două planuri, teologic și iconomic. Pentru a argumenta înțelesul teologic al acestui tip de reprezentare a Sfintei Treimi, Sendler a citat irmosul canonului al doilea al cântării a patra de la Utrenia Cincizecimii, în care se face referire la trimiterea iconomică a Sfântului Duh de către Fiul<sup>127</sup>, pe care însă a invocat-o ca pe o dovadă a purcederii Sfântului Duh și din Fiul<sup>128</sup>, mergând, deci, pe aceeași confuzie sau amestecare a planurilor.

Întrucât *Paternitatea* diferă de *Sintronia* doar din punct de vedere compozițional, al dispunerii în compoziție a celor Trei Persoane, nu și al modului de reprezentare a lor, și cel din urmă tip exprimă aceleași erezii. Teologii, și nu doar cei ortodocși, ci și cei catolici, au arătat însă



Fig. 21

în mod deosebit că aceste două tipuri de reprezentare a Sfintei Treimi vizualizează doctrina catolică Filioque<sup>129</sup>, Constantine Cavernos considerându-le chiar mijloace de răspândire a acestei doctrinei<sup>130</sup>.

F. Boespflug observă, în acest sens, că în aceste două tipuri de reprezentare a Sfintei Treimi, „după toate aparențele această așezare a fost dictată artiștilor de pre-

127. „Împărate al împăraților, Unule din Unul singur, Cuvinte, Cel ce ai ieșit din Tatăl cel nepricinuit, pe Duhul Tău cel adevărat, Cel întocmai puternic, Făcător de bine, L-ai trimis Apostolilor celor ce cântă: Slavă puterii Tale, Doamne!“, *Penticostar*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1999, p. 321.

128. E. SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului...*, pp. 77-78.

129. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident...“, pp. 207, 230.

130. C. CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, pp. 163-164.



ocuparea de a satisface din punct de vedere vizual exigențele doctrinei Filioque<sup>131</sup> (fig. 24) și că „expresia plastică este mai directă și mai frapantă decât toată retorica verbală: în acest sens, imaginea deodată tace și destăinuie mai mult decât un discurs<sup>132</sup>.

### **Concluzii**

Cauzele apariției „acestor imagini lipsite de sens“ ale Sfintei Treimi au fost, așadar, pierderea legăturii ontologice dintre cuvânt și imagine, pe de o parte, și, pe de alta, îndepărtarea de tradiția patristică, ceea ce a condus la pierderea criteriului teologic cu privire la ceea ce este și la ceea ce nu este reprezentabil în artă, adică al perceperii chipului, precum și în privința a cum trebuie reprezentat sacrul<sup>133</sup>.

Această mutație, care reprezintă o cădere de la dreapta credință, s-a produs ca urmare a inovațiilor doctrinare din teologia Bisericii Catolice – Filioque, teoria satisfacției, și a celor liturgice, pe de o parte, și, pe de alta, a libertății de exprimare pe care și-au asumat-o pictorii în Apus, libertate care a mers până la preluarea unor imagini păgâne și adaptarea lor, total greșită, desigur, la misterul Sfintei Treimi.

Aceste derapaje de la dreapta credință, pe care arta sacră apuseană le-a transpus în imagini, devenite vehicule de transmitere a învățăturilor greșite, eretice, pe care le vizualizează, au pătruns și în spațiul Ortodoxiei Răsăritene fie ca urmare a unor influențe ale teologiei catolice, fie ale artei sacre apusene, și, deși Biserica Ortodoxă le-a respins în mod oficial, efectele acestor influențe se văd până astăzi, unele căpătând statutul de normă în arta sacră răsăriteană.

Statutul de normă în arta sacră răsăriteană căpătat de unele reprezentări ale Sfintei Treimi, precum *Sintronia*, de sine sau în compoziții, *Paternitatea și Tronul harului*, ori ale lui Dumnezeu Tatăl în chipul Celui vechi de zile, consacrate chiar de erminia picturii bizantine, nu constituie nicidecum un argument în favoarea perpetuării lor, ci trebuie

---

131. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident...”, p. 207.

132. F. BOESPFLUG, Y. ZAŁUSKA, „Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident...”, p. 220.

133. L.USPENSKY, *Teologia icoanei*, pp. 406-407.

revenit la norma canonică și la tradiția veche a Bisericii, potrivit căreia singura reprezentare a Sfintei Treimi conformă adevărului revelat și învățaturii de credință ortodoxă este *Filoxenia lui Avraam*.

Revenirea la norma canonică și respectarea acesteia este imperios necesară întrucât, după cum foarte bine sintetizează un teolog catolic consecințele abaterii de la această normă,

„reprezentarea văzută a unui fapt, care după ființă este nevăzut, nu este pentru teologia icoanei doar o nebunie, ci și o erezie și o blasfemie: pentru că aceasta înseamnă o completare arbitrară a Revelației și a iconomiei dumnezeiești, iar în acest caz, în plus, este și o erezie care susține întruparea Tatălui și a Duhului Sfânt”<sup>134</sup>.

---

134. H. J. SCHULZ, „Die Hollenfahrt als Anastasis“, în: *Zeitschrift für katholische Theologie*, 81, vol. I, 1959, p. 12 la L.USPENSKY, *Teologia icoanei*, p. 391.