

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

EVOLUTIA ICONOGRAFIEI CREȘTINE ÎN SECOLELE VI-VII

Abstract: *The II-III centuries represented the period of the birth of Christian sacred art through Christians imitating the custom of pagans, from whose ranks most of them came, to decorate their graves, sarcophagi or mausoleums with images and even by borrowing some pagan symbols and themes, to which they obviously gave a new, Christian meaning, to which, of course, exclusively Christian themes were added, most often of biblical origin, most of them having a narrative-historical character. In the 4th-5th centuries, under the careful supervision of the Church, a synthesis was made regarding the themes addressed, by abandoning some, by taking over others from the imperial imaginary, prevalence acquiring a dogmatic character, from the desire to express and through the mediation of figurative art, not only through the poetic, transposed into songs, the truths of faith formulated at the first four ecumenical synods, but also in terms of styles. In this second stage of the history of Christian sacred art, especially in the 5th century, as a result of the synthesis achieved in the capital of the empire between the two great artistic currents that manifested themselves in painting, the Hellenistic-Alexandrian and the Syro-Palestinian, was formed the Constantinopolitan painting school and the stylistic features specific to this school crystallized¹. The present study aims to point out the main characteristics and developments of Christian sacred art in the Byzantine Empire starting from the time of Emperor Justinian I until the outbreak of Byzantine iconoclasm.*

Keywords: *miniatures, Nilotic landscape, Quinisext synod, canon of orthodoxy, Justinian.*

1. Viktor LAZAREV, *Istoria picturii byzantine*, I, traducere de Florin Chirițescu, prefată de Vasile Drăguț, ditura Meridiane, București, 1980, p. 122; Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei*, ediție integrală, prefată de pr. Nikolai Ozolin, traducere de Ciprian Vidican și Elena Derevici, editor Vasile Manea, Editura Renașterea / Editura Patmos, Cluj-Napoca, 2012, pp. 72-73.

Începând cu domnia împăratului Iustinian I (527-565), iconografia creștină a cunoscut o epocă de o extraordinară dezvoltare, atât datorită artei mozaicului și a picturii parietale în frescă, prin împodobirea bisericilor edificate în această perioadă în Constantinopol și în marile orașe ale imperiului, cât și datorită artei miniaturale, care a luat un avânt considerabil. Între cele două tipuri de pictură, cea monumentală, de perete, și cea miniaturală, se pare că a existat un schimb reciproc de teme, miniaturistii inspirându-se din arta monumentală pentru a împodobi manuscrisele lor și vice versa².

Rolul miniaturilor în dezvoltarea artei sacre în secolele VI-VII

Față de pictura parietală, în care numărul de scene era limitat nu doar de suprafața pereților bisericilor, ci și de costurile pe care le presupunea o astfel de pictură, mai ales cea în mozaic, manuscrisele au reprezentat mediul propice pentru creșterea numărului de compoziții, uneori o temă fiind ilustrată de un întreg ciclu de imagini. În unele manuscrise executate în perioada secolelor V-VII sunt reprezentate sute de scene, uneori și câte 69 pe o singură pagină, ca în *Pentateuhul Ashburnham*³, originar se pare din nordul Africii, numărul total depășind uneori 300 de scene pentru un manuscris.

Cartea Regilor, cel mai timpuriu manuscris creștin, cunoscut și sub numele de *Quedlinburg Itala*, realizat probabil la Roma la începutul secolului al V-lea, are între 200 și 300 de scene ilustrate, autorul inspirându-se, se pare, din mozaicurile bisericii Santa Maria Maggiore⁴. În manuscrisul *Cotton Genesis*, care avea să fie folosit ca sursă de inspirație în secolul al XIII-lea de către mozaicarii care au decorat cupolele catedralei San Marco din Veneția, sunt aproximativ 330 de

2. 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*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1979, p. 495.

3. Kurt WEIZMANN, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, George Braziller, New York, 1977, p. 15; John BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, col. The Pelican History of Art, Penguin Books, 1979, p. 145.

4. K. WEIZMANN, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, p. 20.

scene, iar în *Viena Genesis* chiar mai multe⁵. Alături de aceste miniat-uri trebuie menționate *Evangheliarul Rossano*, creat la Antiohia sau la Ierusalim în secolul al VI-lea, *Evangheliarul lui Rabulla*, realizat în anul 586 în Mesopotamia, la mănăstirea Sf. Ioan din Zagba⁶, *Biblia Siriacă* de la Paris, la care se mai adaugă și altele, de mai mică importanță.

Miniaturile sunt importante și pentru că, dincolo de caracterul preponderent narativ al scenelor care le ilustrează, mai ales atunci când este vorba de textele vechi testamentare, unele scene au caracter dogmatic, precum *Hristos în slavă*, sau liturgic, precum *Împărtășirea Apostolilor*. De asemenea, ele dovedesc că în secolele V-VI compozițiile principalelor teme nou testamentare care ilustrează evenimentele fundamentale din viața Mântuitorului Iisus Hristos – Nașterea, Botezul, Schimbarea la Față, Pătimirile, Învierea, Înălțarea, dar și minunile Sale, erau deja de înfinitivate.

În *Evangheliarul Rossano* este reprezentată tema *Împărtășirea Apostolilor*, a cărei compoziție, în linii mari, este aceeași până în ziua de astăzi. Din compoziția miniaturală lipsesc doar Sfânta Masă de jertfă și ciboriumul, care apar de regulă în compozițiile contemporane ale temei, în schimb Mântuitorul Iisus Hristos este reprezentat de două ori, împărtășindu-i pe sfinții Apostoli aflați în dreaptă și în stânga compoziției, înveșmântați în alb, ușor înclinați, în ipostaze smerite, pregătiți pentru a primi Sfânta Euharistie. În dreapta Mântuitorului, datorită părului alb, poate fi identificat Sfântul Apostol Petru, care primește Sfântul Trup⁷. O altă reprezentare a *Împărtășirii Apostolilor*, de data aceasta gravată pe o patenă, cândva între anii 565-578, este mult mai apropiată de compoziția consacrată, întrucât prezintă și Sfânta Masă și ciboriumul⁸.

De asemenea, în *Evangheliarul lui Rabulla* se păstrează probabil cea mai timpurie compoziție a temei *Răstignirea* în care Hristos este reprezentat îmbrăcat, în precedentele compoziții, din secolul al V-lea, Hristos având doar coapsele acoperite cu o pânză, numită *subligacu-*

5. K. WEIZMANN, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, p. 16.

6. K. WEIZMANN, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, p. 21.

7. K. WEIZMANN, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, p. 21.

8. John BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, p. 99.

lum⁹. Spre deosebire de precedentele compoziții ale *Răstignirii* din secolele IV-V, cea din *Evangeliiarul lui Rabulla*, care are un caracter narativ, este mult mai dezvoltată, autorul încercând să redea cât mai fidel relatările evanghelice ale răstignirii Mântuitorului. În această compoziție Hristos apare răstignit între cei doi tâlhari, soldatul roman împungându-i coasta cu sulița, în timp ce un slujitor îi întinde trestia în capătul căreia se află buretele îmbibat în oțet. La picioarele crucii



Fig. 1. Rabula Gospels,
Biblioteca Medicea Laurenziana,
Cod.Plut I, 56, fol. 13r

trei soldați romani joacă la zaruri cămașa Mântuitorului, în dreapta, figurați în picioare, se află Fecioara Maria și Sfântul Apostol Ioan, iar în stânga, trei mironosițe, tânguindu-se. Imediat sub scena *Răstignirii* este ilustrată *Învierea*, într-o succesiune de trei cadre. În dreapta imaginii apare îngerul care le vestește Maicii Domnului și mironosițelor *Învierea*, în centrul imaginii este reprezentat mormântul, în chipul unei structuri cu două coloane a cărei ușa este deschisă, în fața căruia sunt soldații romani căzuți ca morți, iar în stânga, Mântuitorul Hristos i se arată Maicii Sale și Mariei Magdalena, căzute la picioarele Sale¹⁰ (fig. 1).

Dacă precedentele reprezentări ale *Răstignirii*, din secolele IV-V, cel mai probabil nu vor fi urmărit să mărturisească vizual doctrina calcedoniană, acest tip de reprezentare a *Răstignirii* reprezintă

9. Frédérick TRISTAN, *Primele imagini creștine. De la simbol la icoană secolele II-VI*, traducere de Elena Buculei și Ana Boroș, Ed. Meridian, București, 2002, pp. 456-458; H. L. KESSLER, „Narrative Representations”, pp. 502-504.

10. S. *Quatuor evangelia. Anno Chr. DLXXXVI. Syriace exarata.* cod. plut. 1.56, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florence, <http://teca.bmlonline.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=TECA0000025956&keywords=Plut.01.56>; Charles BAYET, *Byzantine Art*, Parkstone Press International, New York, 2009, p. 48.

răspunsul dat de teologia ortodoxă calcedoniană ereziei monofizite. Pledează în acest sens câteva argumente importante. Mai întâi, fiind copiat într-o mănăstire, Evangheliarul are un caracter oficial, fiind expresia credinței mărturisite de viețuitorii respectivei mănăstiri, și se știe ce influență aveau mănăstirile în viața Bisericii și a comunităților creștine în acea vreme. Argumentul are o relevanță cu atât mai mare cu cât mănăstirea din Zagba era situată într-o zonă geografică în care erezia monofizită avea mulți adepți, prin urmare Rabulla va fi urmărit să pună în evidență, prin această miniatură a *Răstignirii*, firea umană a Mântuitorului Iisus Hristos, pe care ereticii monofiziți o negau. De asemenea, potrivit afirmațiilor unor cercetători, scena a avut drept model o pictură monumentală dintr-una din bisericile din Ierusalim, probabil cea a Învierii¹¹. Nu în ultimul rând, un alt argument în favoarea acestei afirmații îl reprezintă faptul că în secțiunea inferioară a aceleiași pagini apare tema *Învierii*, în timp ce pe pagina următoare este reprezentată cea a *Înălțării*, ambele evidențiind deopotrivă natura umană îndumnezeită și slava dumnezeiască a Mântuitorului Iisus Hristos. De altfel, și prezența Maicii Domnului în scena *Înălțării* este interpretată ca fiind un mod de a evidenția firea omenească asumată prin Întrupare de Fiul lui Dumnezeu¹².

Așadar, pe doar două pagini, reprezentând *Răstignirea*, *Învierea* și *Înălțarea*, Rabulla mărturisește iconografic și iconologic învățătura calcedoniană despre unirea celor două firi, dumnezeiască și omenească, în Persoana Întrupată a Fiului lui Dumnezeu.

Scena în care este reprezentată *Înălțarea Mântuitorului* (fig. 2) arată că tema era definitivată din punct de vedere iconografic, ea diferind foarte puțin de compoziția care avea să se consacre. Singura diferență constă în faptul că, în miniatura lui Rabulla, Hristos înălțându-se este reprezentat în picioare, în mandorlă, binecuvântând cu dreapta și în stânga ținând un rotulus desfășurat, iar nu șezând pe cele două raze de curcubeu, înconjurat de nimbul ce simbolizează slava Sa dumnezeiască, ca în compozițiile actuale. Mandorla este susținută în partea superioară de doi îngeri, de o parte și de alta a mandorlei alți doi îngeri

11. H. L. KESSLER, „Narrative Representations“, p. 495.

12. H. L. KESSLER, „Narrative Representations“, p. 455.



Fig. 2. Rabbula Gospels,
Biblioteca Medicea Laurenziana,
Cod. Plut. I, 56, fol. 13v

în zbor ținând în mâini, pe năframă, câte o cunună, mandorla fiind purtată de tetramorfi în carul de foc, ca în profeția lui Iezechiel (Iz 1: 4-28). În registrul inferior al imaginii, în axul central este înfățișată Fecioara Maria orantă, încadrată de doi îngeri întorși către Apostolii aflați de-a dreapta, avându-l în prima plan pe Sfântul Apostol Pavel, cu o carte în mână, și de-a stânga, în frunte cu Sfântul Apostol Petru, care ține în mână cheile și o cruce.

Această compoziție este importantă și din punct de vedere iconologic întrucât, prin prezența Maicii Domnului și a Sfântului Apostol Pavel, iconografia sa depășește cadrul narativ scripturistic. Prin prezența

Fecioarei, a cărei participare la Înălțarea Domnului nu este amintită de Sfintele Evanghelii, dar este afirmată de tradiția bisericească, este postulată nu doar învățătura despre cele două naturi unite în Persoana Mântuitorului prin Întruparea și Nașterea Sa din Fecioara¹³, ci și cea despre plenitudinea Bisericii, fiind de față Capul acesteia, Iisus Hristos, și Sfinții Apostoli. Prezența Sfântului Apostol Pavel întărește imaginea plenitudinii Bisericii, simbolizând totodată dinamismul Bisericii de după Pogorârea Sfântului Duh la Cincizecime. De asemenea, atitudinea orantă a Fecioarei amintește de rolul ei de mijlocitoare pentru oameni înaintea Tronului Fiului Său¹⁴, ca una care este Născătoare de Dumnezeu – Theotokos. De altfel, din această perioadă se impune învățătura despre rolul de mijlocitori înaintea Mântuitorului Iisus

13. K. WEIZMANN, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, p. 101.

14. Michel QUENOT, *Învierea și icoana*, traducere și prefață de pr.Vasile Răducă, Ed. Christiana, București, 1999, p. 213; † Vasile COSTIN, *Semnificația icoanei bizantine în ortodoxie*, Târgoviște, 1997, pp. 69-70.

Hristos atât a Născătoarei de Dumnezeu, cât și a sfinților, iar aceasta se vede în dezvoltarea iconografiei Fecioarei și a sfinților¹⁵. O temă care ilustrează această învățătură, care avea să devină reprezentativă pentru creștinismul răsăritean, este cea cunoscută sub numele *Deisis*, compoziție în care de o parte și de alta a tronului de judecată în care șade Mântuitorul Iisus Hristos, Dreptul Judecător, se află Maica Sa, de-a dreapta, și Sfântul Ioan Botezătorul, de-a stânga, mijlocind pentru creștini¹⁶.

O evoluție aparte a iconologiei mariale care urmărea să ilustreze dogma stabilită la Sinodul al III-lea ecumenic de la Efes despre Fecioara Maria ca Născătoare de Dumnezeu – Theotokos a avut loc la Roma. Începând încă din secolul al V-lea Fecioara Maria a fost reprezentată în mozaicul bisericii Santa Maria Maggiore ca o Augustă romană, imagine care avea să fie reluată în perioada următoare și în alte biserici, într-o pictură din biserica Santa Maria Antiqua fiind înveșmântată ca o regină, cu bijuterii imperiale. Imaginea aceasta a Fecioarei, cunoscută drept *Maria Regina*, nu a fost receptată însă în Răsărit, rămânând o creație specifică Apusului¹⁷, din care ulterior aveau să se dezvolte alte teme, precum *Încoronarea Fecioarei*.

Alături de manuscrisele amintite mai sus trebuie numărat încă unul, executat la sfârșitul secolului al V-lea sau începutul celui de al VI-lea¹⁸, al cărui original s-a pierdut, dar care este cunoscut după o copie realizată la începutul secolului al IX-lea. Cunoscut drept *Apocalipsa de la Trier*, după numele locului unde a fost descoperit, dar fiind executat cel mai probabil în scriptorium-ul mănăstirii din Tours în stilul

15. Margaret FRAZER, „Iconic Representations“, in: Kurt WEIZMANN (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, V. The Christian Realm, Metropolitan Museum of Art, New York, 1979, pp. 516, 557.

16. S. SOPHRONIUS HIEROSOLYMITANUS Patriarcha, *SS. Cyri et Joannis miracula*, 36, PG 87/3: 3558D; Cyril MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453, Sources and Documents*, Medieval Academy reprints for teaching, 16, published by University of Toronto Press, 1986, p. 135.

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

18. James SNEYDER, „The Reconstruction of an Early Christian Cycle of Illustrations for the Book of Revelation – The Trier Apocalypse“, *Vigiliae Christianae* 18 (1964), North-Holland Publishing Co., pp. 153-155.



Fig. 3. Trier Apocalypse, Revelation, sec. IX

în nimb, ținând Cartea cu șapte peceti, este înconjurat de tetramorfi (fig. 3). În contextul acestor miniaturi, deși în cele mai multe dintre ele au în față Cartea Evangheliei, tetramorfii nu mai sunt asociați doar cu Sfinții Evangheliști, ai căror simboluri deveniseră, ci și cu Judecata de Apoi, acest înțeles reieșind atât din faptul că și Mielul-Hristos are în față Cartea cu șapte peceti (Ap 5:1-8), cât și din prezența în miniaturi a celor șapte candelori a celor douăzecișipatru de bătrâni din Apocalipsă (Ap 4:4-7).

Din aceeași perioadă cu originalul *Apocalipsei de la Trier* datează și cea mai ve-

specific epocii carolingiene¹⁹, manuscrisul conține nu mai puțin de 74 de miniaturi care ilustrează *Apocalipsa* Sfântului Apostol Ioan, fapt care denotă interesul creștinilor pentru Parusia Domnului într-o vreme în care ideile milenariste persistau încă. Între cele șaptezeci și patru de miniaturi, fiecare ocupând o pagină întreagă, rețin atenția acele compoziții în care Hristos în slavă, reprezentat fie cu chipul Său, ca tânăr imberb, cu părul lung, șezând pe nimb, fie ca Miel,



Fig. 4. Thessaloniki Hosios David church, Theophany mosaic

19. J. SNEYDER, „The Reconstruction of an Early Christian Cycle of Illustrations for the Book of Revelation – The Trier Apocalypse“, pp.148-149.

che reprezentare iconografică a tetramorfilor dintr-o biserică. În absida bisericii Hosios David din Tesalonic se păstrează mozaicul original în care este reprezentat Hristos în slavă, ca tânăr imberb, cu părul lung, șezând ca pe un tron pe curcubeul înscris în nimbul ce simbolizează slava Sa dumnezeiască, nimb care este înconjurat de tetramorfii din viziunea lui Iezechiel (1:5-11) (fig. 4).

Ca mod de reprezentare, între tetramorfii din scena *Înălțarea lui Hristos* din *Evangheliarul lui Rabulla*, descrisă mai sus, cei din *Teofania* de la Hosios David și cei din *Apocalipsa de la Trier* sunt deopotrivă asemănări și deosebiri. În toate cele trei reprezentări tetramorfii au mulți ochi pe aripi, asemeni heruvimilor, și sunt în jurul lui Hristos în slavă, slavă simbolizată fie ca nimb, la Hosios David și în *Apocalipsa de la Trier*, fie ca mandorlă, în *Evangheliarul lui Rabulla*. În schimb, în *Apocalipsa de la Trier* tetramorfii sunt reprezentați atât cu trupul întreg și cu cartea Evangheliei, ca la Hosios David, cât și doar cu capul zoomorf și trei perechi de aripi, ca în *Evangheliarul lui Rabulla*. Cât privește simbolismul tetramorfilor din cele trei compoziții, cei din *Evangheliarul lui Rabulla* sunt asociați fără îndoială cu slava dumnezeiască din viziunea lui Iezechiel, având în vedere și tema *Înălțarea lui Hristos*, cei de la Hosios David sunt asociați Sfinților Evangheliști, înțeles susținut și de prezența, de o parte și de alta a compoziției, a prorocilor Iezechiel și Avacum, iar cei din *Apocalipsa de la Trier* sunt asociați cu Judecata de Apoi. Și în privința reprezentării lui Hristos în slavă sunt asemănări și deosebiri între cele trei compoziții. Astfel, în *Evangheliarul lui Rabulla* Hristos este reprezentat în mandorlă, în picioare, cu părul lung și cu barbă, cu mâna dreaptă înălțată, în timp ce în stânga ține un pergament desfăcut, în *Teofania* de la Hosios David, este înfățișat ca tânăr, cu părul lung și fără barbă, șezând pe curcubeu și înconjurat de nimbul slavei sale dumnezeiești, cu mâna dreapta ridicată și cu pergamentul în stânga, în timp ce în *Apocalipsa de la Trier* Hristos, de asemenea tânăr și fără barbă, având aură cruciformă, fie șade pe nimb ca pe un tron de slavă, fie tronul slavei pe care șade este simbolizat din două nimburi suprapuse.

Asemănările mai multe dintre reprezentările tetramorfilor și ale lui Hristos în slavă din originalul care a servit drept model pentru *Apocalipsa de la Trier* și scena din absida bisericii Hosios David ar putea însemna fie existența unei surse comune, din care s-au inspirat și

miniaturistul și cel care a executat mozaicul, fie faptul că una din cele două lucrări a devenit sursă de inspirație pentru autorul celeilalte. Dacă ținem cont de afirmația potrivit căreia scena *Înălțarea lui Hristos* din *Evangheliarul lui Rabulla* ar fi fost inspirată de prototipul palestinian al unei picturi paretale monumentale²⁰, am putea presupune că mozaicul de la Hosios David a devenit sursă de inspirație pentru miniaturistul manuscrisului original al cărții Apocalipsei, care, la rândul ei, a servit drept model pentru copiii din scriptorium-ul mănăstirii din Tours care au realizat, la începutul secolului al IX-lea, *Apocalipsa de la Trier*. Probabilitatea ca reprezentările tetramorfilor și a lui Hristos în slavă din mozaicul bisericii Hosios David din Tesalonic să fi fost preluate în originalul manuscrisului Apocalipsei care să ajungă apoi tocmai la o mănăstire din Franța nu ar trebui să ridice mari probleme de acceptare, având în vedere larga circulație a manuscriselor în epocă și rolul acestora în diseminarea temelor și compozițiilor iconografice în arealul creștin. Acest din urmă aspect este confirmat de un pasaj din Beda Venerabilul (672-735), care consemna faptul că monahul Benedict Biscop (628-690), călătorind la Roma, a achiziționat un număr important de cărți ilustrate cu miniaturi spre a fi folosite ca modele pentru decorare bisericilor pe care le edificase în Wearmouth²¹.

Secolul al VI-lea consemnează, așadar, apariția primelor reprezentări explicite ale temei *Judecata de Apoi*, având ca temei cartea *Apocalipsei*, și aceasta nu doar în manuscrisul la care am făcut referire. Pe arcul triumfal al bisericii S. Michele în Affricisco se păstrează o scenă în care Mântuitorul Hristos, așezat în tron, este înconjurat de nouă îngeri, șapte dintre aceștia suflând în trâmbițe, scenă care ar face trimitere la textul din *Apocalipsă* (8:7 – 11:19)²². Prima ilustrare a acestei

20. J. SNEYDER, „The Reconstruction of an Early Christian Cycle of Illustrations for the Book of Revelation – The Trier Apocalypse”, nota 11, p. 152.

21. VENERABILIS BEDAE, *Vita Sanctorum abbatum monasterii in Wiramutha et Girvum*, PL 94, 717B; J. SNEYDER, „The Reconstruction of an Early Christian Cycle of Illustrations for the Book of Revelation – The Trier Apocalypse”, p. 147.

22. J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, p. 118, 122. C. DELVOYE, *Arta bizantină*, vol. 1, traducere de Florica-Eugenia Condurachi, prefață de Vasile Drăguț, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 131.

teme aparține totuși sfârșitului secolului al III-lea ori începutului celui următor și ilustrează parabola alegerii și separării oilor de capre din *Matei* 25:31-46, fiind sculptată pe capacul unui sarcofag aflat la Roma²³, scenă care avea să fie reluată în secolul al VI-lea în biserica Sant'Apollinare Nuovo din Ravena²⁴.

Iconografia Sfinților Îngeri

Prezența imaginilor tetramorfilor în miniaturile din originalul manuscrisului *Apocalipsei*, apărut la sfârșitul secolului al V-lea, începutul celui de-al VI-lea, în *Evangheliarul* lui Rabulla, în biserica Hosios David din Tesalonic nu este tocmai întâmplătoare, aceasta reprezentând, cel mai probabil, materializarea vizuală a teologiei simbolice a lui Pseudo-Dionisie Areopagitul, care a trăit și a scris în aceeași perioadă²⁵, din lucrarea *Despre Ierarhia Cerească*. În această scriere a lui Pseudo-Dionisie Areopagitul apar primele interpretări simbolice ale tetramorfilor și ale sfinților îngeri din teologia creștină, interpretări cărora le putem conferi un caracter iconologic întrucât autorul tâlcuiește chipurile/icoanele analoge²⁶ ale sfinților îngeri, așa cum au fost văzuți aceștia de autorii sfinți în timpul revelațiilor primite. După ce afirmă că limbajul

23. M. FRAZER, „Apse themes“, in: Kurt WEIZMANN (ed.), *Age of Spirituality...*, p. 558.

24. F. TRISTAN, *Primele imagini creștine...*, p. 384.

25. Kevin CORRIGAN and L. Michael HARRINGTON, „Pseudo-Dionysius the Areopagite“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2023 Edition), Edward N. ZALTA and Uri NODELMAN (eds.), <https://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=pseudo-dionysius-areopagite>, 04. 03. 2024; Pr. Dumitru Stăniloae, în schimb, invocă o serie de argumente în favoarea identificării lui Pseudo-Dionisie cu Dionisie Areopagitul, filosoful convertit de Sfântul Apostol Pavel în Areopagul atenian, Pr. Dumitru STĂNILOAE, „Introducere“, în: SFÂNTUL DIONISIE AREOPAGITUL, *Opere complete*, traducere, introducere și note de pr. Dumitru Stăniloae, Paideia, București, 1996, pp. 9-13.

26. S. JOANNES DAMASCENUS, *Oratio III, Adversus eos qui sacras imagines abjiciunt*, 21, PG 94:1342A; ST JOHN DAMASCENE, „Treatise on Images“, Part III, in: *On Holy Images, followed by three Sermons on the Assumption*, translated from the original Greek by Mary H. Allies, London, 1898, pp. 95-96; Sf. IOAN DAMASCHIN, „Tratatul III apologetic despre sfintele icoane“, 21, în: vol. *Tratatele apologetice contra celor ce atacă sfintele icoane*, traducere, introducere și note de pr. Dumitru Stăniloae, București, 1998, pp. 138-139.

teologic al Sfintei Scripturi este unul simbolic atunci când se folosește de „chipuri” pentru a vorbi de sfintele puteri cerești, Pseudo-Dionisie avertizează ca:

„Nu cumva să cugetăm și noi în mod necuvenit, împreună cu mulți, că mințile cerești și de chip dumnezeiesc ar fi niște ființe cu multe picioare și cu multe fețe, coborându-le la chipul dobitocesc al vitelor sau la cel sălbatic al leilor, sau să ni le închipuim având cioc încovoiat ca vulturii [...] sau fiind ca niște roți de foc deasupra cerului [...]”²⁷.

De asemenea, Pseudo-Dionisie arată că, „ținând seama, cum s-a spus, de mintea noastră”,

„scriitorii Scripturii, când s-au gândit la prezentarea trupească a celor netrupești, au trebuit să plăsmuiască pentru aceasta, pe cât le-a fost cu putință, forme proprii și înrudite lor (scriitorilor) de la ființele ce ne sunt nouă mai vrednice de cinste și mai presus de altele și să nu învâluie simplitățile cerești și de chip dumnezeiesc în multifelurimea formelor celor mai de pe urmă de pe pământ”²⁸.

Interpretând chipurile tetramorfilor, Pseudo-Dionisie tâlcuiește că chipul de om arată „însușirea înțelegerii și puterile văzătoare îndreptate în sus”²⁹, chipul leului simbolizează „puterea conducătoare, vigoarea, tăria nezdărită”, chipul taurului „arată tăria, vigoarea și lărgimea deschisă a brazelor înțelegătoare spre primirea ploilor cerești și aducătoare de rod, iar coarnele arată pavăza apărătoare și nebiruită”, în timp ce chipul vulturului

„arată puterea împărătească, pornită spre înălțimi; iuțimea și ușurința în dobândirea hranei întăritoare; și privirea trează și ușoară spre raza

27. S. DIONYSIUS AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia*, II, 1, PG 3:138A; DIONYSIUS THE AREOPAGITE, „On the Heavenly Hierarchy”, II, 1, in: *The Works of Dionysius the Areopagite. Part II. The Heavenly Hierarchy and The Ecclesiastical Hierarchy. Now first translated into English from the original Greek*, by the Rev. John Parker, James Parker and Co., London, 1899, p. 4; SFÂNTUL DIONISIE AREOPAGITUL, „Despre Ierarhia Cerească”, II, 1, în: *Opere complete*, p. 16.

28. S. DIONYSIUS AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia*, II, 2, PG 3:138C; DIONYSIUS THE AREOPAGITE, „On the Heavenly Hierarchy”, II, 2, p. 5; SFÂNTUL DIONISIE AREOPAGITUL, „Despre Ierarhia Cerească”, II, 2, in: *Opere complete*, pp. 16-17.

29. S. DIONYSIUS AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia*, XV, 3, PG 3:330D; DIONYSIUS THE AREOPAGITE, „On the Heavenly Hierarchy”, XV, 3, p. 57; SFÂNTUL DIONISIE AREOPAGITUL, „Despre Ierarhia Cerească”, XV, 3, p. 36.

îmbelșugată a revărsării solare a dumnezeirii începătoare prin îndreptarea viguroasă, neîmpiedicată, neclintită și directă a puterilor văzătoare spre ea³⁰.

Despre aripile care sunt atribuite uneori în Sfânta Scriptură sfinților îngeri (Fc 25:20, Is 6:1-3, Iz 1:5-6, Dn 9:21, Ap 14:6), autorul tâlcuiește că acestea arată

„graba înălțării și însușirea cerească și călătoria spre înălțime și scăparea de tot ce e coborât [...] Iar mișcarea ușoară a aripilor arată nealipirea prin nimic de pământ, ci ridicarea deplină peste orice amestec și cu totul neîngreunată spre înălțime³¹.

Pseudo-Dionisie Areopagitul are meritul, așadar, de a fi oferit cele dintâi argumente teologice solide, cu autoritate, având în vedere receptarea și influența teologiei sale asupra dezvoltării ulterioare a teologiei creștine, în favoarea reprezentabilității iconice antropozoomorfe a Sfinților Îngeri, accentuând caracterul simbolic al „plăsmuirilor” sau „chipurilor” cu care aceștia, fiind descriși în Sfânta Scriptură de autorii sfinți, pot fi și reprezentați în icoane de către zugrăvi.

Teologia simbolică a lui Pseudo-Dionisie din *Despre Ierarhia Cerească* reprezenta un răspuns pentru curentul teologic aniconic din secolul al IV-lea fundamentat pe teologia spiritualist-intelectualistă ai cărei exponenți de marcă au fost Sfântul Epifanie al Salaminei (313-403), Evagrie Ponticul (345-399) și Macarie al Magnesiei (295-394)³². Între alte argumente împotriva icoanelor, Sfântul Epifanie îl invoca și pe cel potrivit căruia arta nu putea transmite vreun adevăr despre natura spirituală, așa încât nici îngerii, care sunt ființe spirituale, netrupești și imateriale, nu pot fi reprezentați iconografic³³.

30. S. DIONYSIUS AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia*, XV, 8, PG 3:335D-338A; DIONYSIUS THE AREOPAGITE, „On the Heavenly Hierarchy”, XV, 7-8, pp. 63-64; SFÂNTUL DIONISIE AREOPAGITUL, „Despre Ierarhia Cerească”, XV, 8, p. 38.

31. S. DIONYSIUS AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia*, XV, 3, PG 3:331D; DIONYSIUS THE AREOPAGITE, „On the Heavenly Hierarchy”, XV, 3, pp. 59-60; SFÂNTUL DIONISIE AREOPAGITUL, „Despre Ierarhia Cerească”, XV, 3, p. 37.

32. Glenn PEERS, *Trupuri imateriale. Reprezentări bizantine ale îngerilor*, traducere din limba engleză de Maria Yvonne Băncilă, prefată de Ștefan Ionescu-Berechet, Ed. Nemira, 2011, pp. 100-106.

33. Glenn PEERS, *Trupuri imateriale. Reprezentări bizantine ale îngerilor*, p. 100.

Teologia aniconică a Sfântului Epifanie al Salaminei și a lui Macarie al Magnesiei, din secolul al IV-lea, a fost continuată în secolele VI-VII de ierarhii monofiziți Filoxen de Mabugg († 523) și Sever al Antiohiei (459-538). Filoxen de Mabugg afirma, în cazul naturii spirituale a îngerilor, doar o cunoaștere prin credință și o închinare intelectuală, cu excluderea absolută a oricărei reprezentări materiale, care nu este potrivită naturii lor duhovnicești și care nu ar fi făcut altceva decât să înșele mintea.

În omilia *Despre Credință*, acesta scria:

„Și la fel este și în privința celor spirituale și a cetelor cerești; credința face cu puțință să primim fiecare cuvânt care ni se spune despre ei; căci altfel trebuie neapărat să nu credem, de vreme ce Scriptura îi numește «ființe spirituale» (într-un loc), iar în altul vorbește despre ei ca «trupuri duhovnicești», cărora le atribuie forme diferite unele de altele. Despre Serafimi ni s-a spus prin cuvântul Scripturii că au aripi și fețe, iar despre Heruvimi ni s-a spus că au alte forme care diferă una de cealaltă. Care din aceste afirmații trebuie să le acceptăm ca fiind adevărate? căci, după auzul exterior al cuvântului, fiecare îl contrazice pe celălalt»³⁴.

După ce afirmă că toate spusele Scripturii despre puterile îngerești sunt primite și înțelese prin credință, Filoxen de Mabugg, asemeni lui Pseudo-Dionisie, tâlcuiește semnificația ochilor și a aripilor și a celorlalte membre cu care sunt descriși îngerii în Scriptură și arată că aceste membre simbolizează puterea întregii naturi spirituale a îngerilor de a vedea, de a raționa, de a se mișca, de a înțelege ori de a împlini alte lucrări³⁵. Spre deosebire de Pseudo-Dionisie însă, Filoxen de Mabugg rămâne la afirmarea înțelegerii naturii spirituale a îngerilor printr-o credință pur intelectuală, respingând posibilitatea reprezentărilor vizuale materiale a acestora.

Atitudinea lui Filoxen de Mabugg față de reprezentabilitatea iconică a îngerilor a fost îmbrățișată și susținută și de Sever de Antiohia în omiliile sale. În *Omilia 72, La depunerea sfintelor moaște ale Sfinților mar-*

34. PHILOXENUS OF MABBÔGH, „The Second Discourse. On Faith”, în: *The Discourses of Philoxenus Bishop of Mabbôgh, A.D. 485-519*, edited from syriac manuscripts of the sixth and seventh centuries in The British Museum, vol. II, with an English translation by E. A. Wallis Budge, Asher and Co. Publisher, London, 1894, p. 30.

35. PHILOXENUS OF MABBÔGH, „The Second Discourse. On Faith”, pp. 30-31.

tiri Procopius și Focas în biserica numită a arhanghelului Mihail acesta și-a argumentat atitudinea de respingere a cinstirii sfinților îngeri în icoane³⁶, acuzându-i pe cinstitorii acestora că „au împrumutat câteva imagini“ de la păgâni pentru a exprima adevărul de credință³⁷ și că

„se închină îngerilor, de fapt, ca unor zei; prin lipsă de moderație ei depășesc chiar și limitele legitime și iau vâlul idolatriei ca aspect exterior al evlaviei“³⁸.

Citând textele scripturistice în care sunt descrise anghelofaniile, după ce evidențiază chipurile diferite în care s-au manifestat și sub care s-au lăsat văzuți îngerii de către oameni, Sever acceptă că autorii sfinți, „folosind obiceiul în uz la noi“, au descris puterile îngerești în cuvinte și imagini obișnuite cunoștinței oamenilor, dar aceste imagini și asemănări cu lucrurile și materialele sensibile sunt folosite ca simboluri pentru atributele lor spirituale, fapt pentru care tâlcuiește toate afirmațiile referitoare la sfintele puteri îngerești în chip simbolic. Până aici gândirea sa este în acord cu cea a lui Pseudo-Dionisie. Însă, spre deosebire de acesta, după ce arată că

„dacă gândim că natura (îngerilor) este identică cu înfățișările sub care ei apar, este în egală măsură necesar să credem că ei sunt feluriți și materiali, și asta, când ei sunt imateriali și simpli întrucât sunt spirituali“,

conchide că îngerii, deoarece sunt ființe spirituale, care nu pot fi văzute în esența lor, nu au materialitate și nici corporabilitate, nici nu pot și, pe cale de consecință, nici nu trebuie reprezentați în imagini materiale în icoane³⁹. Prin urmare, Sever al Antiohiei condamnă reprezentarea îngerilor în icoane și pe pictorii care le realizau, acuzând că

36. SÉVÈRE D'ANTIOCHE, „Homélie LXXII, Sur la déposition des corps sacrés des saints martyrs Procope et Phocas dans l'Église dite de Michel“, în: Maurice BRIÈRE (ed.), „Les Homelies Chatedrales de Sévère d'Antioche, version syriaque de Jaques d'Édesse (Hom. LXX à LXXVI)“, *Patrologia Orientalis*, XX, Firmin-Didot, Paris, 1919, pp. 71-89.

37. SÉVÈRE D'ANTIOCHE, „Homélie LXXII, Sur la déposition des corps sacrés des saints martyrs Procope et Phocas dans l'Église dite de Michel“, p. 73.

38. SÉVÈRE D'ANTIOCHE, „Homélie LXXII, Sur la déposition des corps sacrés des saints martyrs Procope et Phocas dans l'Église dite de Michel“, p. 74.

39. SÉVÈRE D'ANTIOCHE, „Homélie LXXII, Sur la déposition des corps sacrés des saints martyrs Procope et Phocas dans l'Église dite de Michel“, pp. 78-81.

„mâna pictorilor, care este necuviincioasă și își este sieși lege, favorizând invențiile păgâne sau scornelile legate de idolatrie și aranjând toate în favoarea sa, îi înfățișează pe Mihail și pe Gavril înveșmântați ca niște prinți sau regi, cu mantie împărătească de purpură, împodobindu-i cu coroane și punându-le în mâna dreaptă semnul autorității și stăpânirii peste tot pământul. Pentru aceste pricini și pentru altele asemenea, cei care cinstesc îngerii într-un asemenea mod nebunesc, se îndepărtează de Biserică și îi încalcă poruncile, sunt anatematizați de cei care au rânduit⁴⁰ sfințele canoane⁴¹.”

Textul lui Sever al Antiohiei, dincolo de atitudinea potrivnică cinstirii sfinților îngeri atât în cultul Bisericii, cât și prin alcătuirea de icoane ale lor, este important pentru iconografia sfinților Arhangheli Mihail și Gavriil din secolul al VI-lea, întrucât descrie cum erau înfățișați aceștia în icoane.

Atitudinea ostilă a lui Sever al Antiohiei față de cinstirea îngerilor și de reprezentarea lor în icoane a fost determinată probabil de existența unor practici cultice locale din Phrygia și Pisidia exagerate, închinare sfinților îngeri, desfășurate separat de cultul public al Bisericii, pe de o parte, și, pe de alta, de faptul că pictorii s-au inspirat din

40. Sever al Antiohiei face referire la canoanul 35 al sinodului de la Laodiceea, desfășurat cândva între anii 343 și 381, canon în care episcopii participanți au hotărât: „Nu se cuvine creștinilor să părăsească Biserica lui Dumnezeu și să se îndepărteze și să invoce pe îngeri, și să facă adunări, căci acestea sunt oprite. Deci de se va afla cineva că stăruiește în idolatria aceasta ascunsă să fie anatema, căci a părăsit pe Domnul nostru Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, și a venit la idolatrie” (Henry R. PERCIVAL (ed), *The Seven Ecumenical Councils of the Undivided Church. Their Canons and Dogmatic Decrees, Together with the Canons of All the Local Synods which have Received Ecumenical Acceptance. Edited with Notes gathered from the Writings of the Greatest Scholars*, col. *Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church*, second series, Philip Schaff and Henry Wace (eds), vol. 14, T&T Clark, Edinburgh, 1900, p. 150; Arhid. Ioan N. FLOCA, *Canoanele Bisericii Ortodoxe, note și comentarii*, Sibiu, 1992, p. 225). Canonul are în vedere o erezie numită a angelicilor, din regiunile Phrygia și Pisidia, ale cărei începuturi coboară până în perioada apostolică, de vreme ce o condamnă și Sf. Apostol Pavel în Epistola către Coloseni (2:18) ca pe „o fățarnică închinare la îngeri”, ai cărei adepți au înlocuit rugăciunea și cultul către Mântuitorul Iisus Hristos cu cel adus exclusiv sfinților îngeri.

41. SÉVÈRE D'ANTIOCHE, „Homélie LXXII, Sur la déposition des corps sacrés des saints martyrs Procope et Phocas dans l'Église dite de Michel”, pp. 83-84; Glenn PEERS, *Trupuri imateriale. Reprezentări bizantine ale îngerilor*, p. 113.

modelele artei păgâne pentru realizarea unor reprezentări ale sfinților îngeri înaripați⁴². La aceasta se mai adaugă și faptul că unii exponenți ai păgânismului afirmău că îngerii, pe care creștinii îi cinsteau și îi reprezentau în icoane, erau identici cu zeii păgâni, motiv pentru care Sever asimila cinstirea sfinților îngeri cu idolatria păgână.

În regiunile care nu cunoscuseră contextul local din Phrygia și Pisidia reprezentarea iconică a sfinților îngeri nu a ridicat probleme de acceptare din partea Bisericii. Arhanghelul Gavriil înaripat apărea în scena *Buna Vestire* din biserica închinată Sfântului Serghie în Gaza⁴³, îngeri înaripați erau gravați peste tot pe plăcile de argint în care era îmbrăcat iconostasul Marii Biserici din Constantinopol⁴⁴, iar icoane ale Arhanghelului Mihail se aflau într-o biserică din cartierul constantinopolitan Plate și în cea refăcută de împăratul Iustinian de la Sosthenion⁴⁵. Oratorul și poetul Aghatias (532-580), într-o epigramă închinată icoanei Arhanghelului Mihail din Plate, lasă să transpară o raportare teologică diferită de cele ale lui Filoxen de Mabugg și Sever al Antiohiei față de icoana Arhanghelului, o raportare conformă teologiei patristice, potrivit căreia cinstirea urcă de la chipul din icoană asupra prototipului. Aghatias scria în această epigramă următoarele:

„Ceara, foarte îndrăzneță, a reprezentat invizibilul, pe arhistrategul imaterial al îngerilor în asemenea/aparența formei sale. Cu toate acestea [sarcina] nu a fost lipsită de satisfacție, câtă vreme omul muritor care privește imaginea își îndreaptă mintea către o contemplație mai înaltă. Venerarea lui nu mai este distrasă: gravând în sine trăsăturile [arhanghelului], el tremură de parcă s-ar afla în prezența acestuia din urmă. Ochii încurajează gândurile profunde, iar arta este capabilă, prin intermediul culorilor, să trimită [la obiectul său] rugăciunea minții“⁴⁶.

Gândirea teologică a lui Pseudo-Dionisie Areopagitul privitoare la sfintele puteri îngerești a fost urmată în secolele următoare și de alți apărători ai cultului sfinților îngeri în general și ai reprezentabilității

42. Glenn PEERS, *Trupuri imateriale. Reprezentări bizantine ale îngerilor*, pp. 53, 63, 66.

43. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, p. 64.

44. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, p. 87.

45. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, pp. 115-116.

46. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, p. 115.

iconografice a acestora în mod special. Astfel, episcopul Ioan al Tesalonicului (610-649) îi răspundea unui păgân, care obiecta că îngerii nu pot fi reprezentați pentru că sunt ființe spirituale, că natura îngerilor nu este asemeni naturii divine, singura invizibilă și necircumscrișă, aceștia având o oarecare corporalitate, aerială sau ca de foc, fiind deci circumscriși, că au putut fi văzuți în formă umană de cei la care au fost trimiși de Dumnezeu și, prin urmare, pot fi reprezentați⁴⁷.

Chipurile ctitorilor și ale donatorilor în arta creștină

În epoca lui Iustinian încep să fie reprezentați în mozaicurile sau frescele care împodobeau bisericile împărații care le-au ctitorit ori care le-au acordat unele privilegii și episcopii în timpul cărora au fost construite ori împodobite cu imagini parietale respectivele biserici, unii dintre aceștia fiind chiar înmormântați acolo⁴⁸, iar exemplele în acest sens sunt destul de numeroase și edificatoare, mai ales în Italia.

Astfel, într-o compoziție ce ocupă întreaga concă a absidei sfântului altar al bisericii Santi Cosma e Damiano din Roma (526/530)



Fig. 5. Apse mosaic of Saints Cosmas and Damian Church, Rome

apare, în dreapta scenei, episcopul Felix al IV-lea (490-530), ținând în mâini o machetă a bisericii. În centrul compoziției se află Mântuitorul Hristos, căruia Sfântul Apostol Pavel, aflat în dreapta Sa, i-l prezintă pe unul din cei doi frați mucenici, iar în stânga, Sfântul Apostol Petru îl introduce

pe celălalt frate. În partea stânga, opus papei Felix, echilibrând scena, se află Sfântul Mucenic Teodor⁴⁹ (fig. 5).

47. MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collection*, vol. 13, col. 163-166; C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453, pp. 140-141.

48. J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, pp. 112, 114-115, 118-120.

49. J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, pp. 125-126.

Foarte asemănătoare cu compoziția din biserica Santi Cosma e Damiano este cea de pe arcul de triumf al bisericii San Lorenzo fuori le mura din Roma (578/590)⁵⁰. În această compoziție sfântul mucenic Laurențiu, aflat în dreapta lui Hristos în slavă, șezând pe nimb, este introdus de Sfântul Apostol Petru, iar Sfinții Mucenici Ștefan și Hipolit, reprezentați în stânga, sunt introduși de Sfântul Apostol Pavel. În dreapta compoziției, cu o statură mai mică decât a Sfântului mucenic Laurențiu, este reprezentat episcopul Pelagius al II-lea (579-590).

În conca absidei sfântului altar al bisericii San Vitale din Ravena (546/547) se păstrează o compoziție ușor diferită. În axul median al acestei compoziții este înfățișat Hristos în slavă, tânăr imberb, șezând pe nimb, de-a dreapta și de-a stânga Sa având câte un înger înaripat, îmbrăcat în veșminte albe. Îngerul din dreapta Sa îl prezintă pe Sfântul Mucenic Vitalie, căruia Hristos îi oferă cununa muceniei, în timp ce îngerul din stânga îl introduce pe episcopul Ecclesius (522-532), ctitorul bisericii, care îi oferă Mântuitorului Hristos macheta bisericii⁵¹. Tot la Ravena, pe veșmântul țesut în aur și mătase pentru masa Sfântului Altar din biserica Ursiana poate fi recunoscut chipul episcopului Victor (538-545)⁵², iar în biserica San Apollinare in Classe sunt mozaicuri cu episcopii Severus (308-348), Ursus (399-426), Ecclesius, Ursicinius (533-536), socotit întemeietorul ei, precum și un panou cu arhiepiscopul Reparatus (671-677) împreună cu împăratul Constantin al IV-lea (668-685)⁵³. De departe, cele mai celebre panouri în mozaic din Ravena sunt cele două din biserica San Vitale, în care sunt reprezentați în procesiune liturgică, aducându-și darurile la Sfântul Altar, împăratul Iustinian (527-565), însoțit de episcopul Maximianus (546-556),

50. J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, pp. 147-148.

51. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, p. 105; Judith HERRIN, *Ravena, capitala imperiului*, traducere din limba engleză de Mihai Moroiu, Baroque Books & Arts, București, 2021, p. 269 și pls. 29.

52. J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, p. 112; C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, p. 105; J. HERRIN, *Ravena, capitala imperiului*, p. 263.

53. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, p. 130; J. HERRIN, *Ravena, capitala imperiului*, pp. 398-399, pls. 56.

de preoți și de soldați, și împărăteasa Teodora, însoțită de doamnele de la Curte⁵⁴.

Nu doar la Roma și la Ravena întâlnim obiceiul de a reprezenta parietal, cel mai adesea în mozaic, chipurile împăraților sau ale episcopilor în bisericile pe care le-au ctitorit. Întâlnim această practică și în Gaza, în bisericile Sfântul Serghie⁵⁵ (536) și Sfântul Ștefan⁵⁶ (536/548). În majoritatea cazurilor Sfinții Apostoli Petru și Pavel ori sfântul mucenic căruia i-a fost închinată biserica respectivă îl prezintă Mântuitorului Hristos, reprezentat în slavă, pe ctitorul bisericii, care ține în mână macheta bisericii, oferind-o fie sfântului ocrotitor, fie Mântuitorului Iisus Hristos⁵⁷.

Precedentul fusese creat însă în secolul al V-lea de împăratul Leon I (457-474). Acesta a așezat pe ciboriumul aflat deasupra relicvariului în care fusese depus acoperământul (maphorion) Maicii Domnului o icoană a Fecioarei Maria în maiestate, șezând pe tron, de-a dreapta și de-a stânga sa fiind reprezentați prosternați împăratul Leon și soția sa Verina⁵⁸. După exemplul împăratului Leon I, patricienii Galbuis și Candidus, care, potrivit tradiției, descoperiseră maforionul Maicii Domnului în Capernaum și-l aduseseră la Constantinopol cândva între 471-473, au dedicat Fecioarei Maria o icoană de dimensiuni foarte mari, care a fost așezată în biserica ridicată de Leon I în cinstea Fecioarei. În partea superioară a acestei icoane erau reprezentați doi îngeri, de o parte și de alta a Fecioarei cu Pruncul Iisus erau Sfântul Ioan Botezătorul și Sfântul Conon, iar în partea de jos, în ipostază smerită de rugăciune și de recunoștință, cei doi patricieni⁵⁹.

Prezența ctitorului și a episcopului în frescele ori mozaicurile care împodobesc bisericile, foarte adesea chiar în calota absidei sfântului altar, este explicată de retorul Choricius într-una din scrierile în care

54. J. HERRIN, *Ravena, capitala imperiului*, pp. 271-274, pls. 37, pls. 38.

55. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453, p. 62.

56. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453, p. 70.

57. Tomasz POLAŃSKI, „The Mosaic and Painting Decoration in the Church of Saint Stephen of Gaza and the Christian Ecphrasis (Choricius of Gaza, Asterius of Amaseia, Nilus of Sinai)”, în: *Folia Orientalia*, 48, 2011, pp. 194-195.

58. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453, pp. 34-35.

59. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453, pp. 34-35.