

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.

descrie biserica Sfântul Serghie din Gaza, edificată în timpul împăratului Iustinian de guvernatorul Palestinei, Ștefan, și de episcopul Marci-an al Gazei. Descriind mozaicul ce împodobește calota absidei sfântului altar, Choricius arată că în centru se află reprezentată Fecioara Maria ținând Pruncul Iisus la sânul Său, iar într-o parte este reprezentat un grup de persoane pioase, în atitudinea de adorare.

„În extrema dreapta a acestui grup, scrie Choricius, se află o persoană care arată în toate privințele ca un împărat, și care este vrednic atât să facă parte din rândul prietenilor lui Dumnezeu, cât și să poarte numele întâiului dintre diaconii lui Dumnezeu din vechime [St. Ștefan]: aceasta din mai multe motive și mai ales pentru că, avându-l pe episcop ca partener al muncii sale, a donat biserica concetățenilor săi, știind bine că, în timp ce alte liberalități nu aduc decât la împodobirea orașului, construirea de biserici aduce nu numai frumusețe, dar în plus un nume pentru evlavie. El este cel care, stând lângă patronul bisericii [St. Serghie], îi cere să accepte darul cu bunăvoință; acesta din urmă consimte și îl privește cu o privire blândă în timp ce își pune mâna dreaptă pe umărul lui, fiind evident pe cale de a-l prezenta Fecioarei și Fiului Său, Mântuitorul”⁶⁰.

Din textul lui Choricius reiese destul de evident faptul că ilustrarea ctitorului în această scenă, și prin extensie, în toate scenele de acest tip, nu are rolul de a-l slăvi pe acesta în fața oamenilor, ci dimpotrivă, de a-l arăta umil, așteptând smerit ca Sfântul căruia i-a închinat biserica să bineprimească darul său și invocând mijlocirea acestuia înaintea Mântuitorului și a Fecioarei Maria pentru iertarea păcatelor sale. Această temă avea să apară frecvent în ctitoriile realizate de principii creștini de-a lungul vremii, în timp ea migrând însă din absida Sfântului Altar, ori de pe sau din vecinătatea arcului triumfal pe peretele de apus al bisericii.

Cristalizarea programului iconografic bisericesc

Prezentarea realizată de retorul Choriciu bisericii Sf. Serghie din Gaza este deosebit de importantă din punct de vedere iconografic, întrucât autorul descrie toate imaginile sfinte care împodobeau pereții

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

de o parte și de alta, începând cu *Buna Vestire* și continuând cu *Vizita Fecioarei la Elisabeta*, *Nașterea Domnului*, *Vestirea Nașterii Domnului păstorilor*, *Întâmpinarea Domnului*, *Nunta din Cana*, *Vindecarea soacrei lui Petru*, *Vindecarea celui cu mâna uscată*, *Vindecarea slugii sutașului*, *Învierea fiului văduvei din Nain*, *Credința femeii păcătoase*, *Potolirea furtunii pe mare*, *Petru mergând pe mare către Hristos*, *Vindecarea demonizatului*, *Vindecarea femeii cu scurgerea de sânge*, *Învierea lui Lazăr*, *Cina cea de Taină*, *Sărutul lui Iuda*, *Hristos înaintea lui Pilat*, *Pilat se spală pe mâini*, *Răstignirea lui Hristos între cei doi tâlhari*, *Soldații păzind mormântul*, *Învierea lui Hristos*, *Hristos arătându-se Maicii Sale și femeilor mironosițe*, *Înălțarea la cer*. De asemenea, Choricus precizează și faptul că partea centrală a tavanului era împodobită cu proroocii Vechiului Testament, care au profețit despre venirea lui Hristos în lume⁶¹.

Se poate observa, din descrierea realizată de Choricus, existența în epocă a unui adevărat program iconografic, bine încheiat, cu caracter narativ, inspirat din Sfintele Evanghelii, în care și-a făcut timid loc influența relatărilor apocrife despre Fecioara Maria. În scena *Bunei Vestiri*, surprinsă fiind de salutul Arhanghelului Gavriil, Fecioara „scapă din mână purpura”, amănunt care nu apare în scrierile canonice, dar care este relatat în cele apocrife⁶².

Existența acestui program iconografic în perioada secolelor VI-VII este confirmată și de *Vita S. Pancratii*⁶³, scriere care a fost alcătuită în Taormina, Sicilia⁶⁴, cel mai probabil la începutul secolului al VIII-lea, în perioada din jurul datei izbucnirii iconoclasmului, anii 732/733⁶⁵. Potrivit autorului acestei scrieri, Sfântul Apostol Petru a cerut unui

61. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453, pp. 64-68.

62. ***, „The Infancy Gospel of James”, 10, 11, 12, in: *The Complete Gospels*, Annotated Scholars Version, Revised and Expanded Edition, Robert J. Miller (ed.), Sonoma, Polebridge Press, 1994, pp. 388-389; ***, „Protoevangelia lui Iacob”, X, XI, XII, în: *Evanghelii apocrife*, traducere, studiu introductiv, note și prezentări de Cristian Bădiliță, Polirom, Iași, 21999, pp. 39-40.

63. Cynthia J. STALLMAN PACITTI, *The Life of Saint Pankratios of Taormina*, Greek text, English Translation and Commentary, edited by John B. BURKE, Byzantina Australiensia 22, Brill, Leiden/Boston, 2018.

64. C. J. STALLMAN PACITTI, *The Life of Saint Pankratios of Taormina*, pp. 18-19.

65. C. J. STALLMAN PACITTI, *The Life of Saint Pankratios of Taormina*, pp. 11-18.

pictor să reprezinte în imagini chipul Mântuitorului Iisus Hristos, precum și întreaga istorie a mântuirii, începând de la *Buna Vestire* și continuând cu *Nașterea*, *Botezul*, *Apostolii*, vindecările, *Vânzarea*, *Răstignirea*, *Punerea în mormânt*, *Învierea din Iad*, până la *Înălțarea la cer*, îndemnând ca toate bisericile să fie împodobite cu aceste scene astfel încât credincioșii să se încredințeze de realitatea Încorpării Fiului lui Dumnezeu și să se întărească în dreapta credință⁶⁶. Chiar dacă din punct de vedere istoric are o valoare redusă, având în vedere că a fost scrisă în Taormina, reflectând, între alte realități, „atitudinile și practicile față de imaginile religioase și decorarea bisericii”⁶⁷ în Sicilia, *Vita S. Pancratii* nu doar confirmă existența unui program iconografic, ci dovedește că este vorba de același program iconografic, generalizat, cel din Sicilia fiind asemănător cu cel din Gaza. Foarte probabil același program iconografic va fi fost respectat și în biserica San Apollinare Nuovo din Ravena, în cele 26 de panouri ce descriu viața, minunile și pătimirile Mântuitorului Iisus Hristos⁶⁸.

Existența acestui program iconografic nu a însemnat însă, pentru epoca la care ne referim, și obligativitatea reprezentării sale în fiecare biserică nou construită. Împăratul Iustinian I, spre exemplu, nu a împodobit niciuna din bisericile construite sau reconstruite de el în Constantinopol⁶⁹ cu imagini sfinte. În Sfânta Sofia s-a mărginit la a reprezenta semnul Sfintei Cruci în absida sfântului altar⁷⁰ iar pe pereții de deasupra arcelor de cerc de la parter, de jur împrejurul bisericii, au fost figurate din plăci subțiri de marmură coșuri cu fructe, frunze, ar-

66. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, pp. 137-138; C. J. STALLMAN PACITTI, *The Life of Saint Pankratios of Taormina*, 6-9, pp. 51-59.

67. C. J. STALLMAN PACITTI, *The Life of Saint Pankratios of Taormina*, p. 22.

68. J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, pp. 107-108.

69. Pe lângă Sfânta Sofia, în Constantinopol a mai construit biserica Fecioarei în Pêgé (p. 103), Sf. Apostoli (p. 103) Sf. Arhanghel Mihail din Platê (p. 115) și cea din Sosthenion (p. 116), cf. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*.

70. PAULUS SILENTIARIUS, *Descriptio Ecclesiae Sanctae Sophiae*, Ducangio interprete, 491-492, PG 86/2:2138B; Paulus SILENTIARIUS, „Descriptio S. Sophiae”, 491-492, ex recognitione Immanuelis Bekkeri, in: *Paulus Silentarius, Georgius Pisisida et Sanctus Nicephorus Cpolitani, Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, 1837, p. 25; C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, p. 83.

bori cu păsări în cregile lor și viță de vie cu ciorchini de struguri⁷¹. Cu toate acestea, pe cupola din argint care acoperea Sfântul Altar era gravat chipul Mântuitorului, precum și Sfinții Îngeri, Profeții, Sfinții Apostoli și Fecioara Maria⁷², iar pe veșmântul ce acoperea Sfânta Masă erau țesute în fir de aur *Hristos Pantocrator*, având în dreapta și în stânga pe Sfinții Apostoli Petru și Pavel, scene inspirate din minunile Mântuitorului, dar și edificiile importante construite de Iustinian⁷³.

O posibilă explicație pentru faptul că împăratul Iustinian a fost rezervat în împodobirea pereților bisericilor din Constantinopol cu ima-

gini sfinte ar putea consta în repetatele sale încercări de a realiza împăcarea calcedoni- enilor cu ereticii monofiți și influența soției sale Teodora, care era susținătoare a parti- dei monofizite, motiv pentru care va fi menajat, probabil, viziunea acestora cu privire la firea umană a lui Hristos. Din această perspectivă, de- vine interesantă imaginea împărătesei Teodora din bi- serica San Vitale din Ravena, unde apare cu mantia îm-



Fig. 6. Theodora Imperatrice, San Vitale in Ravenna, VI century

podobită cu scena *Închinarea magilor* (fig. 6). Chiar dacă pe mantie sunt vizibili doar cei trei magi, scena presupune, în mod evident, și prezența Fecioarei cu Pruncul, pe care privitorul trebuie să îi vadă cu

71. PAULUS SILENTIARIUS, *Descriptio Ecclesiae Sanctae Sophiae*, 650-654, PG 86/2:2144A; Paulus SILENTIARIUS, „Descriptio S. Sophiae”, 650-654, p. 32; C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453, p. 86.

72. PAULUS SILENTIARIUS, *Descriptio Ecclesiae Sanctae Sophiae*, 693-709, PG 86/2:2146AB; Paulus SILENTIARIUS, „Descriptio S. Sophiae”, 693-709, p. 34; C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453, p. 87.

73. PAULUS SILENTIARIUS, *Descriptio Ecclesiae Sanctae Sophiae*, 764-802, PG 86/2:2148B-2150A; Paulus SILENTIARIUS, „Descriptio S. Sophiae”, 764-802, pp. 37-38; C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453, pp. 88-89.

ochii minții. Dacă Fecioara purtând Pruncul pe brațe mărturisește vizual învățătura de la Sinodul de la Efes din anul 431 care afirmă că este Născătoare de Dumnezeu – Theotokos, Pruncul Iisus purtat pe brațe de Maica Sa exprimă dogma despre unirea celor două firi în Persoana Întrupată a Fiului lui Dumnezeu, statornicită la Sinodul de la Calcedon din anul 451. Având în vedere atitudinea pro-monofizită a Teodorei, reprezentarea acestei scene pe mantia sa va fi fost modalitatea aleasă de comanditarul panoului pentru a desfiinde și a ironiza credința eretică a împărătesei, făcând-o pe aceasta, fără voia ei, propovăduitoare a credinței calcedoniene împotriva căreia lupta? Prezumtivul răspuns afirmativ la această întrebare, deși nu poate fi argumentat, nici nu trebuie respins în chip absolut.



Fig. 7. Umm ar-Rasas, Church of St. Stephen, 756, central mosaic

Pe lângă imaginile biblice ce alcătuiau acest program iconografic, în Orientul creștin bisericile erau împodobite în mod obișnuit, fie pe pereții naosului (narthex), fie pe paviment, și cu imagini de natură profană⁷⁴, reprezentând scene de vânătoare sau de pescuit, pomi fructiferi și plante, păsări și animale ori peisaje acvatice, o temă predilectă constitu-

ind-o Nilul⁷⁵ (fig. 7). Descrierile făcute de retorul Choricus acestui tip

74. A se vedea, în acest sens, Janine BALTŸ, *Mosaïques antiques du Proche-Orient, chronologie, iconographie, interprétation*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, 1995.

75. Anne-Marie GUIMIER SORBETS, „The Representation of the Nile on Mosaics: Various Context, Various Meanings“, in: *Journal of Mosaic Research*, 16, 2023, pp. 239-250; Rachel HACHILILI, „The Iconographic Elements of Nilotic Scenes on Byzantine Mosaic Pavements in Israel“, in: *Palestine Exploration Quarterly*, july, 1998, pp. 106-120; Tomasz POLAŃSKI, „The Nilotic Mosaic in the Saint Stephen's church of Gaza in Choricus' description“, in: *Studies in Ancient Art and Civilisation*, 13, Kraków, 2009, pp. 169-180.

de imagini executate în bisericile Sfântul Serghie⁷⁶ și Sfântul Ștefan⁷⁷ în secolul al VI-lea sunt confirmate astăzi de descoperirile arheologice din Orientul Mijlociu și nu numai. Cât privește motivul pentru care s-ar fi recurs, în perioada secolelor V-VIII, la acest tip de imagini pentru a împodobi bisericile, părerile cercetătorilor sunt împărțite. În timp ce unii cred că rolul lor a fost unul pur decorativ, alții afirmă existența, în context creștin, a unui sens, dacă nu a mai multora, care face trimitere la învățătura de credință creștină. Potrivit celor din urmă, reprezentarea Nilului, fie antropomorfică, fie a unui peisaj acvatic, ar face trimitere la Grădina Edenului, Nilul fiind socotit unul din cele patru râuri ale Raiului. Scenele de acest tip ar induce, așadar, ideea paradisului terestru. Un al doilea sens, având în vedere rolul apei, și al Nilului în mod special, pentru rodirea pământului, ar fi acela al bogăției roadelor pe care le primesc oamenii prin pronia dumnezeiască⁷⁸. Aceleași înțeleșuri ar putea fi atribuite și pomilor încărcăți cu roade, în care cântă păsările, ori florilor și plantelor, și chiar panourilor cu animale. Totuși, dincolo de posibilele sensurile pe care le identifică unii cercetători, textele sursă arată că rolul acestor reprezentări era mai curând unul decorativ-estetic, de încântare ori de plăcere a privirii, după cum reiese din consemnările Sf. Nil din Sinai („astfel încât să încante privirea în casa lui Dumnezeu”) ⁷⁹ și ale lui Choricus („ce splendidă, ce încântătoare imagine”, „această priveliște încântătoare”) ⁸⁰.

Sfârșitul secolului al VII-lea a consemnat îmbogățirea iconografiei creștine cu o temă nouă, cea a *Sinoadelor Ecumenice*. A. Grabar este de părere că această temă a apărut în Constantinopol, la scurt timp după încheierea celui de-al VI-lea Sinod Ecumenic (680-681), și că i se datorează împăratului Iustinian al II-lea (685-695 și 705-711) ⁸¹,

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

77. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453, p. 72.

78. A.-M. GUIMIER-SORBETS, „The Representation of the Nile on Mosaics:...”, p. 246; R. HACHLIL, „The Iconographic Elements of Nilotic Scenes...”, p. 118; T. POLAŃSKI, „The Nilotic Mosaic in the Saint Stephen’s church of Gaza...”, p. 177.

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

80. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453, p. 69, 72.

81. André GRABAR, *Iconoclasmul bizantin*, traducere, prefață și note de Daniel Barbu, Editura Meridiane, București, 1991, p. 110.

imaginile sinoadelor fiind reprezentate atât în Palatul imperial și în celebrul Milion, locul din care plecau drumurile către toate provinciile Imperiului, până la marginile acestuia, dar și dincolo de ele, cât și în biserici. Potrivit acestuia, tocmai din Milion, tribuna din care împărații își făceau cunoscută, *urbi et orbi*, mărturisirea de credință pe care o susțineau⁸², tema celor șase sinoade ar fi fost preluată și figurată în mozaic în Biserica Nașterii din Betleem⁸³.

Data apariției acestei noi teme este totuși subsecventă mai curând încheierii celui de-al II-lea Sinod Trulan de la Constantinopol (691-692) decât a celui de-al șaselea Sinod Ecumenic, cum afirmă A. Grabar⁸⁴, întrucât schema iconografică a Sinoadelor păstrată în Biserica Nașterii din Betleem vizualizează nu doar cele șase Sinoade Ecumenice, ci și șase sinoade locale, ceea ce ar sugera că exprimă iconografic primele două canoane ale acestui sinod, în primul fiind reamintită și reafirmată învățătura de credință statornicită în cele șase Sinoade Ecumenice desfășurate până atunci, iar în cel de-al doilea fiind primite și întărite canoanele adoptate atât în cadrul Sinoadelor Ecumenice, cât și cele ale sinoadelor locale, cele apostolice și cele ale Sfinților Părinți ai Bisericii⁸⁵.

De asemenea, poate nu ar trebui exclusă ipoteza potrivit căreia ciclul sinoadelor ecumenice și al celor locale să fi apărut în biserica Nașterii din Betleem, tocmai ca o mărturisire de credință și o reamintire tăcută a dogmelor și canoanelor drepte credinței într-un mediu musulman ostil creștinilor, iar de aici autoritatea imperială de la Constantinopol să fi preluat tema doar în partea ce exprimă dreapta credință stabilită în cele șase Sinoade Ecumenice și să o reprezinte în Palatul imperial și în Milion ca o afirmare publică a credinței pe care o susținea oficial împăratul și care trebuia acceptată de toți supușii săi. Cert este că, dacă în biserica Nașterii din Betleem ciclul sinoadelor

82. A. GRABAR, *Iconoclasmul bizantin*, pp. 109-111.

83. A. GRABAR, *Iconoclasmul bizantin*, pp. 113-114.

84. A. GRABAR, *Iconoclasmul bizantin*, p. 113.

85. 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...*, pp. 359-361; Arhid. Ioan N. FLOCA, *Canoanele Bisericii Ortodoxe, note și comentarii*, Sibiu, 1992, pp. 97-101.

avea un caracter exclusiv mărturisitor al dreptei credințe, cel din Palatul imperial și din Milion avea un caracter exclusiv de afirmare a politicii religioase a împăratului, astfel explicându-se faptul că împăratul Philippicus Bardanes (711-713), care era monotelit, a șters din Palatul imperial imaginea sinodului al VI-lea, care condamna erezia monotelită, iar Constantin al V-lea (741-775) a șters din Milion întregul ciclu al Sinoadelor Ecumenice, înlocuindu-l cu imagini de întreceri de care din hipodromul constantinopolitan⁸⁶.

Cât privește modul de reprezentare iconografică a acestei teme, după cum arată A. Grabar, fiecare sinod este simbolizat printr-un *ciborium*, pe Sfânta Masă aflându-se Sfânta Evanghelie, și secțiunea bisericii, care are acoperiș cu cupolă. În Betleem, din cauza religiei aniconice a ocupantului musulman și a legislației izvorâte din aceasta, care interzicea orice reprezentare a vreunei ființe, lipsesc personajele, identificarea sinodului realizându-se prin înscrierea numelui orașului în care s-a desfășurat deasupra cupolei bisericii și printr-o inscripție care rezumă hotărârile sinodului⁸⁷. În Constantinopol, iconografia se deosebește prin prezența principalilor actori care au participat la sinodul în cauză, împărații și episcopii, reuniți într-o sesiune solemnă a sinodului sub președinția împăratului⁸⁸.

În pofida perioadei înfloritoare pe care a cunoscut-o arta sacră creștină în această epocă, ideile și manifestările iconoclaste nu au dispărut întru totul din viața Bisericii. În prima jumătate a secolului al VI-lea, într-o epistolă adresată sufraganelui său Iulian de Atramytos, căruia îi răspundea mai multor întrebări, episcopul Hypatius al Efesului (531-538) se vedea nevoit să justifice interdicția poruncii a II-a a Decalogului, pe de o parte, și, pe de alta, prezența sfintelor icoane în biserici și cinstirea acestora⁸⁹. Hypatius al Efesului argumenta necesitatea imaginilor sfinte în biserică prin iconomie, evidențiind rolul lor didactic în catehizarea creștinilor nedesăvârșiți în cunoaștere,

86. A. GRABAR, *Iconoclasmul bizantin*, pp. 110-111.

87. A. GRABAR, *Iconoclasmul bizantin*, pp. 103, 107.

88. A. GRABAR, *Iconoclasmul bizantin*, p. 117.

89. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453, pp. 116-117; Paul J. ALEXANDER, „Hypatius of Ephesus: A Note on Image Worship in the Sixth Century”, in: *Harvard Theological Review*, vol. 45, no. 3 (Jul. 1952), pp. 177-184.

care, prin mijlocirea văzului, pot înțelege mai ușor viața sfinților și pot urma exemplul acestora. Pentru a-și întări poziția, autorul invocă exemplul prorocului Moise, care a rânduit ca în perdeaua ce despărțea Sfânta de Sfânta Sfințelor să fie țesute chipuri de Heruvimi iar pe capacul Chivotului mărturiei să fie doi heruvimi bătuți din aur curat (Iș 36: 33; 37: 7-9).

Deși atitudinile și ideile iconoclaste au fost mult mai răspândite în Răsărit, de unde a și pornit iconoclasmul, de altfel, Efesul fiind chiar unul din centrele implicate în mod direct în izbucnirea acestui fenomen, prin episcopul Teodosie (729-754), ele nu au lipsit nici din Apus, deși s-au manifestat la o scară mai mică. Astfel, la sfârșitul secolului al VI-lea episcopul Serenus al Marsiliei (595-600) dispunea înlăturarea icoanelor din biserici, fiind primul episcop care a luat o astfel de măsură. Papa Grigorie cel Mare (590-604) a dezavuat această măsură și, într-o epistolă pe care i-a adresat-o, îi scria că

„nu ar fi trebuit să distrugi ce fusese așezat în biserici, nu pentru adorare, ci doar pentru a fienerate. Una este a adora o icoană, și altceva a învăța din această icoană înaintea căreia adresează rugăciunile sale. Ceea ce este Scriptura pentru cei care știu să citească, aceea este icoana pentru cei ignoranți, care învață din aceste icoane calea de urmat. Icoana este cartea celor care nu știu să citească”⁹⁰.

Nașterea canonului iconografic ortodox

Atitudinea iconoclastă a episcopului Serenus al Marsiliei a fost totuși singulară la acea vreme, icoana având deja bine stabilite locul, rolul și importanța în viața Bisericii, care, de altfel, au și fost consfințite de Biserică prin canoanele 73, 82 și 100 ale Sinodului Quinisext din anii 691-692, cunoscut în istorie și sub numele de Sinodul II Trulan, după numele sălii Trullo a palatului imperial în care s-a desfășurat.

În Canonul 73 Biserica se referea la reprezentarea Sfintei Cruci, hotărând ca semnul Sfintei Cruci să nu mai fie reprezentat pe sol pentru a nu fi călcat în picioare și profanat astfel de către trecători:

90. S. GREGOIRE, *Epistole*, I. IX, epist. ix, PL 77:949; C. J. HEFELE, *Histoire des conciles*, tome III, deuxième partie, I. XVIII, chp. I, 332, Paris, 1910, p. 610.

„De viața făcătoare Cruce, arătându-ne nouă mântuirea, se cade ca noi să punem toată stăruința spre a-i da toată cinstea cuvenită aceleia prin care am fost mântuiți de căderea cea veche. Drept aceea, dându-i ei închinăciune și cu gândul și cu cuvântul și cu simțirea, poruncim să se șteargă cu totul semnele crucii făcute de oarecare pe pământ, ca nu cumva, prin călcarea de către cei care umblă, să fie batjocorit acest semn al biruinței noastre. Orânduim, așadar, să se afurisească cei ce de acum înainte ar face chipul crucii pe pământ”⁹¹.

Mult mai important pentru istoria artei sacre și pentru iconologia creștină este Canonul 82, prin care Biserica orânduia ca Mântuitorul Iisus Hristos să nu mai fie reprezentat simbolic, ca un miel, ci după chipul său omenesc:

„În unele chipuri ale cinstitelor icoane, mielul se zugrăvește arătat cu degetul de Înaintemergătorul, miel care s-a înțeles ca chip al harului, înfățișându-ne nouă mai înainte prin lege pe adevăratul miel, pe Hristos Dumnezeu nostru. Cinstind așadar chipurile și umbrele vechi ca simboluri și prefigurări ale adevărului, predaniste Bisericii, noi cinstim în primul rând harul și adevărul, primind acest adevăr ca plinire a Legii. Drept aceea, pentru ca ceea ce este desăvârșit să se înfățișeze ochilor tuturor și prin meșteșugul culorilor, 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, 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, și de răscumpărarea lumii care s-a făcut prin aceasta”⁹².

Interpretând acest canon, Leonid Uspensky opinează că Biserica nu s-a limitat „la suprimarea simbolurilor și la formularea principii dogmatic care stă la temelia imaginii directe”, ci a arătat, în mod indirect, că pentru a deveni icoană imaginea trebuie să surprindă nu

91. C. J. HEFELE, *Histoire des conciles*, tome III, première partie, l. XVII, 327, Paris, 1909, p. 572; Henry R. PERCIVAL, „The Canons of the Council in Trullo; often called The Quinesext Council, A. D. 692”, in: *The Seven Ecumenical Councils of the Undivided Chrch...*, p. 398; Arhid. Ioan N. FLOCA, *Canoanele Bicericii Ortodoxe, note și comentarii*, p.147; L. USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 57.

92. C. J. HEFELE, *Histoire des conciles*, tome III, première partie, l. XVII, 327, p. 573; H. R. PERCIVAL, „The Canons of the Council in Trullo...”, p. 401; Arhid. I. N. FLOCA, *Canoanele Bicericii Ortodoxe*, p. 151; L. USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 57.

doar faptul istoric, ci și slava divină a Celui ce S-a întrupat, a pătimit, a murit, dar a și înviat, izbăvind omul din păcat. Același teolog crede că finalul canonului rezează cheia simbolismului artei sacre, care arată că „învățătura Bisericii nu se exprimă doar prin *subiectul* imaginii, ci și prin *maniera* de a trata acel subiect“. El definește apoi *maniera* ca fiind „limbajul pictural“ adoptat de Biserică pentru a exprima prin mijlocirea unei „imagini istorice o realitate spirituală și eshatologică“⁹³.

Sorin Dumitrescu este de părere că teologul rus a descoperit „în profunzimile acestei hotărâri conciliare, manifestul modernității“, adică era *modală* ori zodia lui *cum* inaugurată de canonul 82, prin care, în mod paradoxal, pictorul căpăta libertate de exprimare cu condiția respectării *autenticității* chipului Celui zugrăvit, „o însușire fără precedent istoric“ pe piața artei, și arată că potrivit acestui principiu Mântuitorul trebuie zugrăvit astfel încât „în fiecare detaliu iconic al înfățișării omenestii a Domnului să se simtă înțelegător pecetea *idiotului divin*“⁹⁴.

Din afirmațiile celor doi rezultă că acest Canon 82 al Sinodului Quinisext marchează începutul *canonului iconografic*, definit de Uspensky drept

„un anumit criteriu al calității liturgice a imaginii [...] un principiu care ne permite să judecăm dacă o imagine este sau nu icoană. El stabilește conformitatea dintre icoană și Sfânta Scriptură, definind fondul acestei conformități, adică autenticitatea transmiterii revelației divine în realitatea istorică cu mijloacele a ceea ce numim realismul simbolic și în care se răsfrâng efectiv Împărăția lui Dumnezeu“⁹⁵.

Cunoașterea și respectarea canonului iconografic presupune cunoașterea celor trei aspecte esențiale care-l definesc, anume *liturgic*, *conciliar* și *eclesiologic*, pe care icoana trebuie să le illustreze deodată pentru a putea fi socotită o reprezentare canonică⁹⁶.

În relație de reciprocitate cu canonul iconografic se află, potrivit lui Sorin Dumitrescu, dreptarul icoanei, pe care-l definește drept norma practică a canonului, în timp ce canonul reprezintă norma doctri-

93. L. USPENSKY, *Teologia icoanei...*, pp. 60-61.

94. Sorin DUMITRESCU, *Noi și Icoana*, Ed. Anastasia, 2010, p. 95.

95. L. USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 62.

96. S. DUMITRESCU, *Noi și Icoana*, p. 104.

nară a dreptarului⁹⁷. La rândul său, dreptarul icoanei întrupează ortodoxia icoanei sau calitatea icoanei de a fi dreptmăritoare și model dreptmăritor, prin urmare dreptarul „fixează modul ortodox al icoanei, strategiile dreptmăritoare de care ascultă modalitățile icoanei de a-și afirma și păstra ortodoxia dreptmăritoare”⁹⁸. Autorul își exemplifică afirmația arătând că din secolul al XIV, bunăoară, după receptarea de către Biserică a doctrinei palamite a energiilor dumnezeiești necreate, lumina dumnezeiască de care se împărtășesc și pe care o experiază sfinții este simbolizată în icoană prin aplicarea „blicurilor” pe chipul și pe veșmintele acestora⁹⁹.

Dacă prin Canonul 82 a abolit „umbrele și figurile” în favoarea „chipului omenesc” al Cuvântului Întrupat, pronunțându-se astfel împotriva „imaturității iudaice”, prin Canonul 100 Biserica s-a manifestat împotriva „imaturității păgâne”, oprind orice reprezentări care provoacă „spre ațâțările plăcerilor rușinoase”:

„Poruncim așadar ca de acum înainte în niciun chip să nu se mai zugrăvească, fie pe table, fie altcumva înfățișate, chipuri care amăgesc vederea și care strică mintea și împing spre ațâțările plăcerilor rușinoase. Iar dacă cineva s-ar încumeta să facă acest lucru, să se afurisească”¹⁰⁰.

Este puțin probabil că prin acest canon Biserica a avut în vedere imagini existente în biserici, în care unele personaje să fi fost reprezentate impudic, senzualist, sumar îmbrăcate, care să fi scandalizat credincioșii și să fi pus sub semnul întrebării sfințenia și necesitatea icoanei, așa cum avea să se întâmple în Apusul catolic după secolul al XII-lea prin căderea în naturalism și senzualism. După cum afirmă L. Uspensky, acest canon arată că „Biserica cere membrilor ei o anumită asceză nu numai în viață, ci și în arta care reflectă și influențează, deopotrivă, această viață”¹⁰¹.

97. S. DUMITRESCU, *Noi și Icoana*, p. 92.

98. S. DUMITRESCU, *Noi și Icoana*, p. 112.

99. S. DUMITRESCU, *Noi și Icoana*, p. 114.

100. C. J. HEFELE, *Histoire des conciles*, tome III, première partie, l. XVII, 327, p. 575; H. R. PERCIVAL, „The Canons of the Council in Trullo...”, p. 407; Arhid. I. N. FLOCA, *Canoanele Bisericii Ortodoxe...*, pp. 159-160; L. USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 62.

101. L. USPENSKY, *Teologia icoanei...*, p. 62.

Concluzii

Venerarea icoanelor sfinților a condus, în timp, la unele practici exagerate. Astfel, unii creștini foarte bogați au ajuns să țeasă imagini ale sfinților pe hainele lor, o practică de proveniență egipteană se pare, care avea probabil ca motivație aceeași credință în puterea apotropaică a icoanei¹⁰² ca și în cazul relatat de Fericitul Teodoret al Cirului în *Viața Sfântului Teodor Stâlpnicul*¹⁰³. Episcopul Asterius al Amasiei combătea, încă din secolul al IV-lea, „vanitatea” creștinilor care abuzau de bogăția lor, brodându-și pe veșminte chipul Mântuitorului Hristos sau al Sfinților Apostoli, ori minuni săvârșite de Hristos¹⁰⁴, confirmând, așadar, existența acestei practici destul de răspândite. Obiceiul s-a perpetuat în societatea bizantină, două secole mai târziu fiind surprins chiar iconografic. În mozaicul de secol VI de la biserica San Vitale din Ravena, care are ca temă procesiunea împărătesei Teodora, pe marginea veșmântului acesteia este reprezentată *Închinarea magilor*. O altă practică exagerată, consemnată în minunile săvârșite de Sfinții Cosma și Damian, consta în răzuirea unor părțicele din materialul din care era făcută icoana, amestecarea acestora cu apă și consumarea lor pentru tămăduirea de boli¹⁰⁵. La acestea se adaugă înlocuirea nașului la bo-

102. Bente KILLERICH, „The State of Early Christian Iconography in the Twenty-First Century”, in: *Studies in Iconography*, 36, 2015, p. 109.

103. THEODORETUS, CYRENSIS EPISCOPUS, *Historia Religiosa seu Ascetica Vivendi Ratio*, XXVI, Symeones, PG 82:1473-1474A; THEODORET OF CYRRHUS, *A History of the Monks of Syria*, XXVI. Symeon (Stylites), 11, Translated with an Introduction and Notes by R. M. Price, coll. Cistercian Studies Series, 88, Cistercian Publications, 2008, p. 165; C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, p. 41; FERICITUL TEODORET, episcopul Cirului, „Viața Sfântului Simeon Stâlpnicul”, 11, în: *Viețile sfinților pustnici din Siria*, traducere din limba greacă și note de Dr. Adrian Tănăsescu-Vlad, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2001, p. 146.

104. ASTERII AMASEAE EPISCOPI, *Homiliae*, I. Homilia in locum Evangelii secundum Lucam, de divine et Lazaro, PG 40:167-168; ASTERIUS OF AMASIA, „The Rich Man and Lazarus”, in: *Ancient Sermons for Modern Times by Asterius, Bishop of Amasia, circa 375-405, A.D.*, translated by Galusha Anderson and Edgar J. Goodspeed, The Pilgrim Press, New York, Boston, Chicago, 1904, pp. 24-25.

105. MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, vol. 13, col. 67; C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, p. 139.

tezul unui prunc cu icoana unui sfânt de către unii creștini, practică consemnată și, culmea, lăudată de Sfântul Teodor Studitul, apărătorul cinstirii sfintelor icoane¹⁰⁶.

S-ar părea că, alături de celelalte cauze religioase și doctrinare, precum influențele sectelor pavliciene și mesaliene, ale ereticilor monofiziți, care repudiau icoanele, dar și ale iudeilor și musulmanilor, care considerau cinstirea icoanelor idololatrie, aceste practici exagerate, amintite mai sus, și folosirea abuzivă a imaginilor sfinte prin reprezentarea lor pe diferitele materiale și obiecte vândute ca suveniri în locurile sfinte unde creștinii mergeau în pelerinaje ori chiar pe monedele emise de autoritatea imperială bizantină au condus în cele din urmă la izbucnirea publică a atitudinilor iconoclaste în secolul al VII-lea.

106. S. THEODORUS STUDITA, *Epistolarum liber* I, XVII, Joanni Spathario. De imagine S. Demetrii, in baptismo adhibita pro susceptore, PG 99:961; C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453, pp. 174-175.