

## Programa analitică

Anul de studiu/secția : II, Teologie Pastorală

Denumirea disciplinei: Artă Creștină

Statutul disciplinei: obligatorie

Semestrul: I

### Teme principale:

n r	teme	săptămâna	Nu- măr de ore
A	TRADIȚIA DESPRE ORIGINILE ICOANEI CREȘTINE		
1.	Sprijinul tradiției în stabilirea originilor imaginii creștine. Confruntarea adevărului tradiției cu adevărul istoric. Interpretarea tradiției.	1	1
2.	Icoana „cea nefăcută-de-mână” (acheiropoietoi)		
2. 1	Regele Abgar al Edessei și legenda mandylionului; variante ale legendei în relatarea unor cronicari bizantini și în cuprinsul altor scrieri : Eusebius, episcop de Caesarea (c. 265-340), <i>Historia ecclesiastica</i> , c.I, XIII, 1-22 (c. 300); o relatare a legendei lui Abgar în limba siriacă veche, numită <i>Doctrina Addaei</i> („Doctrina apostolului Addai”) (c. 400), în manuscris, păstrată azi la Biblioteca civică din Sankt-Petersburg și la British Library din Londra; Codex Vindobensis XLV; Ioan Damaschinul, <i>De fide Orthodoxa</i> IV, 16, PG 94,1158 ff; 1137 ff.	2	1
2. 2	Primele mențiuni istorice ale faimoasei imagini a lui Hristos „acheiropoietos” în contextul războaielor bizantino-persane : Teophilactos Simocattes, <i>Historia</i> , II, 3, 4 ff.; Gheorghios Pisides, <i>Bellum avaricum</i> , versurile 370-374, Migne, e.c., 1285; idem, <i>Heraclis</i> , II, 91, Migne, PG, 92, 1323; prima mențiune expresă a acheiropoietei din Edessa: Evagrius, <i>Historia ecclesiastica</i> , Migne 406, PG, 86, p. 2747; idem, 405, LXXX, VI, 2,p. 2748-2749; Procopius din Caesarea, <i>De bello persico</i> , II, 12; <i>Povestea icoanei de la Edessa</i> , ekphrasis comandat de împăratul Constantin al VII-lea Porfirogenetul (913-59) cu ocazia sărbătoririi aducerii icoanei la Sf. Sophia din Constantinopol, la 16 august 945.		
2.	Dispariția mandylionului (1204). Cele mai vechi		

			<p>3 reproduceri păstrate după mandylion : copia sârbească de la Catedrala din Laon (scrisoarea lui Jacques de Troies, demnitar al bisericii din Laon, datată 3 iulie 1249); miniatură într-un manuscris al <i>Scării</i>, Sfântului Ioan Scărarul, de la Biblioteca Vaticană, man. <i>Rossinessis</i> 251, f. 12 v. (sec. XI); miniatură din Evanghelia georgiană, zisă „de la Alaverdy” (Tbilisi, Biblioteca Sion, nr. 484,f. 320 v) (pe la 1054).</p>	3	1
			<p>2. Tradiții legate de alte apariții miraculoase ale unor 4 imagini reprezentându-l pe Hristos sau Maica Domnului : <i>Keramidion</i>; imaginile apărute la Kamuliana și Caesarea, în Cappadocia, la Dioboulion, în Pont (cronica <i>Eccles. Hist.</i>, atribuită Retorului Zaharia din Mitylene, XII, 4); „Stăpâna noastră” din Lidda (atestări : un pasaj dintr-o scriere atribuită Sf. Andrei Criteanul (726); <i>Epistola synodica patriarcharum orientalium</i>, petiție adresată împăratului iconocalst Teofil, de sinodul întrunit la Ierusalim, în anul 836. Document editat, cu o traducere italiană, de L. Duchesne, <i>Roma e l’Oriente</i>, V, 1912-13; în Migne, Pg, XCV, 384; un text al lui Gheorghe Monahul, datat 886-887; reproducerea după icoana Fecioarei comandată de patriarhul Gherman al Constantinopolului, la sfârșitul sec. VIII.); figura Maicii Domnului imprimată în mod miraculos pe o coloană de marmură în biserica din Diospolis, în Palestina.</p>	4	1
			<p>2. „Adevărata icoană” (<i>Vera icona</i> sau <i>sudarium</i>): Primele 5 mențiuni; despre etimologia termenului „Vera icona”; varianta apuseană medievală a vechii legende a lui Abgar; un nou tip de reprezentare (icoana de la „San Pietro”, din Roma, capela „Santa Maria in Beronica”; imaginea de la Jaen, în Spania.); imaginea umană transfigurată: chipul „de slavă” al lui Hristos (<i>mandylion</i>) – chipul durerii („Dumnezeu a suferit în trup” - <i>Sudarium</i>), privire comparativă la nivelul semnificației și al mijloacelor de expresie vizuală; rezonanța „Năframei Veronicăi” în spiritualitatea occidentală; motivul sudarium-ului în pictura barocului spaniol.</p>	5, 6	2
			<p>2. Concluzii : funcția arhetipală a icoanelor „nefăcute-de- 6 mână”, în iconografia tradițională a Mântuitorului și a Maicii Domnului.</p>		
		<p>3. Originea tipurilor de figurare socotite istorice, ale Mântuitorului și ale Maicii Domnului.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Imagini atribuite unor autori din perioada evanghelică și din epoca primară a Bisericii creștine; tradiția privitoare la rolul jucat de Sfântul Evanghelist Luca în fixarea canonului iconografic al reprezentărilor Sfintei Fecioare Maria (Nikephoros Callistos, <i>Historia</i></li> </ul>			

		<p><i>Ecclesiastica</i>, II, 43; Acatistul Sfintei Fecioare); mențiuni documentare ale existenței unor imagini ale Fecioarei atribuite Sfântului Luca : Theodorus Lector (sec. VI, autor al unei <i>Historia ecclesiastica</i>, păstrată fragmentar); Michael Psellos, Cronographia, III, Migne 10-11 (despre campania împăratului Romanus al III-lea, icoana Sfintei Fecioare apare ca ocrotitoare a armatei bizantine); Ghermanus, patriarh de Constantinopol (sec. VIII); Sf. Ioan Damaschinul, într-o scrisoare adresată împăratului Constantin al V-lea Copronimul. Principalele tipuri de reprezentare ale Sfintei Fecioare socotite a fi fost consacrate în iconografia creștin imaginile Sfântului Evanghelist Luca : „Odighitria”, „Eleusa”, „Oranta”; dezvoltarea, pornind de la aceste tipuri principale, a unei iconografii mult diversificate (peste 230 de variante cunoscute) a Maicii Domnului; relația dintre apelativele care însoțesc fiecare tip de imagine, caracterul iconografic și atributele teologice ale Sfintei Fecioare (interpretarea oferită de iconografi precum N. P. Kondakov și P. Lihacev); Maica Domnului mijlocitoare în rugăciune (în favoarea creștinilor), tema intercesiunii, subiect esențial al iconografiei mariane (punctul de vedere a lui André Grabar); știri istorice despre existența la Constantinopol a unor imagini ale Fecioarei atribuite Sf. Luca; statuia de bronz a lui Hristos și a Hemoroisei, de la Paneas (în Palestina), anul 300; comentariul critic al lui Eusebius de Caesarea, <i>Hist. Eccles.</i> VII, 18, 4; Philostorgi, <i>Historia eccles.</i> VII, 3.</p>	7, 8	2
	4.	Cum a apărut și s-a generalizat practica pictării unor icoane portative.		
	4.1	Ipoteze cu privire la existența unui cult al imaginii creștine în primele două secole d. Hr. (M. Eliade, Willem Nyssen).		
	4.2	Deosebiri și similitudini cu portretistica funerară egipteană de la sfârșitul Antichității (imaginile descoperite în necropolele elenistice de felul celei de la Al Fayoum).		
	4.3	Imagini ale vestiților stâlpnici (stiliți) din veacul al V-lea și prețuirea de care s-au bucurat acestea în rândul creștinilor din Siria, Egipt sau Palestina (despre imagini reprezentându-l pe Sf. Simeon Stâlpnicul și răspândirea lor în epocă : Theodoret, <i>Hist. Religiosa</i> , XVI, PG 82, 1473 A, <i>Vita S. Symeonis iunioris</i> ch. 118; 158); poziția rezervată a Bisericii cu privire la ipoteza dezvoltării unei tradiții iconografice pornind de la această categorie de reprezentări picturale.		
	4.4	Cinstirea sfinților martiri și cultul relicvelor sacre. Implicațiile acestor practici rituale în apariția primelor imagini creștine; imagini zugrăvite pe fațetele relicvariilor; icoanele propriu-zise ale martirilor; cele		

			mai vechi exemple.		
		4.5	Cele mai vechi icoane portative păstrate; școala de pictură de la Alexandria Egiptului; colecția de vechi icoane de la Kiev (Academia Teologică și Muzeul de Artă Rusă) și cea de la Mănăstirea „Sf. Ecaterina” din Muntele Sinai; alte colecții. Conținutul iconografic și elementele de limbaj artistic desprinse din analiza celor mai vechi icoane păstrate; perpetuarea unor tipuri iconografice, a trăsăturilor stilistice și a concepției estetice specifice artei elenist-alexandrine. Înnoiri de limbaj artistic impuse de conținutul reprezentărilor iconografice creștine. Aprofundarea lor în cadrul procesului de sintetizare a unui stil artistic bizantin; imaginea coptă; tradiția icoanelor etiopiene.		
<b>B</b>	<b>PRIMELE IMAGINI CREȘTINE</b>			<b>9, 10, 11</b>	<b>3</b>
	1.		<b>Ramura occidentală a primei arte creștine.</b>		
		1.1	Arta catacombelor; arhitectura și topografia catacombelor; imaginile; tehnica picturilor; iconografia catacombelor : asimilarea elementelor iconografice păgâne; caracteristicile limbajului vizual : a. Elementul simbolic și alegoric (imagini-semne determină concizia expresiei, schematizarea, caracterul repetitiv al limbajului); b. Elementul istoric : figuri biblice (din vechiul Testament); figuri evanghelice; valoarea semantică a imaginilor (reprezintă cele două taine fundamentale ale Bisericii, Botezul și Euharistia; servesc drept referiri la temeiurile biblice vechi-testamentare și evanghelice ale credinței în intervenția izbăvitoare a lui Dumnezeu în favoarea credincioșilor. Intervenția divinității și participarea efectivă la Tainele Bisericii, asigurau defunctului izbăvirea sa din moarte).		
		1.2	Sarcofagele ilustrate sculptural cu imaginea unor teme creștine.	<b>12, 13, 14</b>	<b>3</b>
	2.		<b>Ramura orientală a primei arte creștine</b>		
		2.1	Frescele baptisteriului creștin descoperit la Dura-Europos, Siria, c. 230; decorurile murale; tehnica și stilul; programul iconografic (predominanța scenelor inspirate din Noul Testament) : valoarea semantică a imaginilor; „Adam și Eva”, „Bunul Păstor”, „Iisus și samariteanca la fântână”, „Mersul miraculos al Mântuitorului pe ape”, „Lupta dintre David și Goliat”, „Vindecarea paralticului”, „Învierea Mântuitorului”; Concluzii : lăcașurile consacrate celebrării cultului creștin erau decorate cu reprezentări iconografice, cu aproape un secol înaintea edictului de toleranță religioasă; unitatea de concepție în ceea ce privește reprezentările iconografice din jurul anului 230, de la Dura-Europos și cele din cursul secolelor 3-4, în Occident; argumente în susținerea tezei apariției simultane a unui fond iconografic creștin asemănător,		

			simultan în Orient și în Apus, ca urmare a preocupării Bisericii de a-și asigura unitatea.	
		2.2	Ambianța religioasă și culturală din provinciile răsăritene ale imperiului roman din perioada surprinzătoarei înfloriri a imaginilor creștine, veacurile 3-4. (a) Nașterea iconografiei religioase iudaice : reliefurile sinagogilor din Jaffa și din Capernaum, în Galileea; iconografia comemorativă a monedelor emise de comunitatea iudaică din Apameia, în Frigia; frescele sinagogii din Dura-Europos, iconografie, tehnică, stil. Comparatie cu iconografia creștină contemporană. (b) Apelul la imagini în cadrul misionarismului religios susținut de Mani, c. 240-270. Similitudini și deosebiri între cele trei sisteme iconografice contemporane, creștin, iudaic, maniheean.	

### Bibliografie:

(1)

- Gh. I. BRĂȚIANU, *Valoarea tradiției ca izvor istoric*, introducere la vol. idem, *Tradiția istorică despre întemeierea statelor românești*, ed. Eminescu, București, 1980, p. 9-49.
- Mircea ELIADE, *Documents écrits et traditions orales*, în vol. idem, *Aspects du mythe*, col. Idées, Gallimard, 1963, p. 192-196.
- Dumitru STĂNILOAE, *Sfânta Tradiție. Definirea noțiunii și întinderea ei*, în „Ortodoxia”, XVI (1964), nr. 1, p. 47-109.
- Ion BRIA, *Dicționar de Teologie Ortodoxă*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bor, București, 1981, p. 381-385.

(2)

- Hans BELTING, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996.
- Alain BESANÇON, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, Ed. Humanitas, București, 1996.
- Sofian BOGHIU, *Chipul Mântuitorului în iconografie*, Ed. Bizantină, București, 2001.
- Andrei CORNEA, *Mentalități culturale și forme artistice în epoca romano-bizantină (300-800)*, Ed. Meridiane, București, 1984.
- A. DESREUMAUX, *Histoire du roi Abgar et de Jésus*, Belgia, 1993.

- André GRABAR, *Iconoclasmul bizantin*, Ed. Meridiane, București, 1991, p. 62-99.
  - A. GRABAR, *La Sainte Face de Laon*, Praga, 1930
  - Ioan I. ICĂ jr., *Iconologia bizantină între politică imperială și sfințenie monahală*, studiu introductiv la vol. Sf. Teodor Studitul, „Iisus Hristos prototip al icoanei sale – tratate contra iconomahilor”, Ed. Deisis, 1994, p. 5-72.
  - Diac. Ioan ICĂ jr., „The Eschatological-Apocalyptic Face of Christ in the Eastern Christian Tradition”, în: *Studia Universitatis Babeș-Bolyai-Orthodox Theology*, 1999, 1-2.
  - Ștefan IONESCU-BERECHET, „TO ΟΓΙΟΝ ΜΑΝΗΛΙΟΝ: istoria unei tradiții”, în: *Studii Teologice*, București, 2/2010, pp. 109-185.
  - Cyril MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453, Sources and Documents*, Pentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1972.
  - Michel QUENOT, *Icoana fereastră spre absolut*, traducere, prefață și note de Pr. Dr. Vasile Răducă, Editura Enciclopedică, București, 1993.
  - Ioan I. RĂMUREANU, Cinstirea sfintelor icoane în primele trei secole, în „Studii teologice”, XXIII, 1971, nr. 9-10, p. 621-671.
  - Victor Ieronim STOICHIȚĂ, „Adevărata icoană” a lui *Francisco de Zurbaran*, în vol. idem, *Efectul Don Quijote*, Ed. Humanitas, București, 1995, p. 90-111.
  - Frédérick TRISTAN, *Primele imagini creștine. De la simbol la icoană*, străsecolele II-VI, Ed. Meridiane, București, 2002.
  - Leonid USPENSKY, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, studiu introductiv și traducere de Theodor Baconsky, Editura Anastasia, București, 1994.
  - Vicar patriarhal VENIAMIN, „Sfânta Veronica”, în: *Biserica Ortodoxă Română*, LXIV (1946), 4-6, pp. 234-237.
- (3)
- André GRABAR, *L'art paléochrétien et l'art byzantin. Recueil d'études, 1967-1977*, Variorum Reprints, London, 1979, studiile : (VIII) *L'Hodigitria et L'Eléousa*, p. 3-14; (IX) *Les images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et thème (à propos de deux icônes à Deçani)*, p. 15-19; (X) *Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive : les*

*cérémonies du culte de la Vierge*, p. 142-162; (XI) *Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge*, p. 163-177.

- A. GRABAR, *Il Tesoro du San Marco. Il Tesoro e il Museo*, Florence, 1957, (în legătură cu icoana Sfintei Fecioare atribuită Sf. Luca), p. 22-23.
- I. PETREUȚĂ, *Maica Domnului ca mijlocitoare*, în „Telegraful Român”, nr. 24-27, Sibiu, 15 iunie 1959, p. 5-6.
- Egon SENDLER, S. J., *Les icônes byzantines de la Mère de Dieu*, Deslée de Brouwer, Paris, 1992, p. 89-64;
- Virgil VĂTĂȘIANU, *Considerații privind originea și semnificația „Orantei”*, în *Studii de artă veche românească și universală*, Ed. Meridiane, București, 1987.

(4)

- Mircea ELIADE, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. 3, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986, p. 57-61.
- Pavel FLORENSKI, *Perspectiva inversă și alte scrieri*, Ed. Humanitas, București, 1977.
- A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétienne antique, I-II*, Paris, 1946; idem, *Le premier art chrétien (200-395)*, Paris, 1966.
- E. KITZINGER, *The cult of images before iconoclasm*, în *Dumbarton Oaks Papers*, VIII, 1954.
- Willem NYSSSEN, *Începuturile picturii bizantine*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al BOR, București, 1983.

(5)

- A. GRABAR, *Le thème des fresques de la synagogue de Doura*, în „Revue d'histoire des religions”, CXXIII-CXXIV, 1941
- A. GRABAR, *Le Premier Art chrétien*, Paris, 1966.
- A. GRABAR, *L'Age d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam*, Éditions Gallimard, 1966.
- A. GRABAR, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Age*, Col. „Idées et recherches”, Flammarion, Paris, 1979.
- A. GRABAR, *Les origines de l'esthétique médiévale*, Ed. Macula, Paris, 1992.

## A. TRADIȚII LEGATE DE ORIGINEA PRIMELOR ICOANE CREȘTINE

Etimologic, cuvântul *i c o a n ă* derivă din grecescul **eikôn** cu sensul de **imagine, asemănare** (*eikōs* = *a fi asemănător*), *reflexie*<sup>1</sup> dar și

---

<sup>1</sup> Platon s-a numărat printre primii gânditori greci care s-au servit de această noțiune punând-o în legătură cu teoria *Formelor (Ideilor)*, în sensul în care înțelegea că obiectele sensibile sunt **imaginile** acestor modele eterne (ideile). Cu alte cuvinte, lumea sensibilă este o imagine (*eikon*) a zeului inteligibil, a locului Ideilor.

Ce este important din perspectiva teoriei imaginii creștine, în accepțiunea pe care Platon o acorda termenului este că *eikon*, ca imagine, implică mai mult decât o simplă asemănare cu modelul, presupune o **înrudire cu acesta**. Imaginea implică o participare la model. Mai mult, legătura care se stabilește între reprezentare și model (obiectul reprezentării) este o operație de natură religioasă și aproape magică. Relația de imagine este îmbogățită de ideea de rudenie: *oikeiosis* sau *syngeneia*, o rudenie care unește cu lumea divină. Această rudenie derivă dintr-un principiu fundamental al teoriei cunoașterii – numai asemănătorul cunoaște asemănătorul... Sufletul este capabil de inteliecție și de senzație, pentru că e înrudit cu lumea inteligibilului și cu cea a sensibilului.

La Platon *eikon*-ul este totdeauna sensibil. Astfel, universul vizibil este o *eikon* a celui inteligibil, care cuprinde ideile (Platon, dialogul *Timaios*) iar timpul, o imagine a eternității:

„Deci, despre cer ca întreg – deși i s-ar putea zice și cosmos sau chiar într-un fel mai potrivit – trebuie să cercetăm mai întâi acel lucru, care, așa cum am spus, trebuie cercetat din capul locului cu privire la orice, și anume: este el veșnic, neavând naștere, sau este născut, începând dintr-un început oarecare. Este născut; căci este vizibil, palpabil și are trup, iar toate de acest fel sunt sensibile; și cele sensibile, așa cum am spus, putând fi concepute prin opinia întemeiată pe sensibilitate, au devenire și sunt generabile. Dar, afirmăm că tot ceea ce devine, devine în mod necesar sub acțiunea unei anumite cauze. A găsi pe autorul și pe tatăl acestui univers e un lucru greu, și odată găsit, este cu neputință să-l spui tuturor. Revenind, asta trebuie să cercetăm despre univers: privind către care din cele două modele l-a făurit făuritorul lui, și anume: privind către ceea ce este egal cu sine și mereu la fel, sau către ceea ce este în devenire? Iată că, dacă acest cosmos este frumos și Demiurgul este bun, e limpede că, în timp ce-l făurea, acesta a privit la modelul veșnic. Iar dacă, ceea ce nici să rostim nu ne este îngăduit, cosmosul n-ar fi frumos și Demiurgul ar fi rău, acesta s-ar fi uitat la modelul devenirii. Este însă limpede că, în timp ce-l făurea, acesta a privit la modelul veșnic căci, dintre cele născute, Universul este cel mai frumos, iar dintre cauze, Demiurgul este cea mai bună. Fiind născut așadar în acest fel, cosmosul a fost făurit după modelul care poate fi conceput cu rațiunea, printr-un discurs rațional, și care este mereu identic cu sine.

Așa stând lucrurile, este necesar ca acest univers să fie o copie a ceva. În orice domeniu, cel mai important este să începi cu ceea ce ține de natura lucrurilor cercetate. Trebuie să distingem așadar copia de modelul ei, ca și când vorbele ar fi înrudite cu lucrurile a căror explicație o dau... (*Timaios*, 28 b); Odată ce a văzut că universul se mișcă și este viu, născut ca sfânt lăcaș al zeilor nemuritori, tatăl care l-a zămislit a fost cuprins de încântare și, bucurându-

de reprezentare a unui chip (portret). Așadar, prin chiar proveniența sa, termenul a stimulat o diversitate de înțelesuri, fiind nevoie de o sistematizare a acestora.

Situându-ne strict în domeniul imaginilor creștine, considerate modalități simbolice de expresie a conținuturilor credinței și reprezentând, alături de cuvânt (*logos*) și în asociere cu acesta căi de manifestare a Revelației, putem distinge, mai întâi, așa-numitele icoane „nefăcute-de-mână omenească” - *acheiropoiētoi*, de la termenul grecesc *acheiropoiētos* (ἀχειροποίητος, ον), putând fi tradus prin chiar aceea că respectivul obiect nu poate fi făcut de mâna omului, accentuându-se ideea că icoanele astfel numite au apărut prin intervenția nemijlocită a lui Dumnezeu.

În al doilea rând, putem lua în considerare categoria icoanelor „biblice”, atribuite în mod tradițional unor autori, contemporani cu evenimentele evanghelice. Un caz particular este cel al Sfântului Evanghelist Luca, pe seama căruia a fost pusă producerea câtorva sute de

---

se, s-a gândit cum să-l facă și mai asemănător modelului lui. Și cum acest model este o viețuitoare veșnică, Demiurgul s-a străduit să desăvârșească universul în această privință. Dar natura veșnică a viețuitoarelor-model era cu totul imposibil de conferit viețuitoarelor născute. Atunci s-a gândit să facă, cumva, o copie mobilă a eternității și, în timp ce orânduia universul, a făcut după modelul eternității statornice în unicitatea sa o copie care veșnic se mișcă potrivit numărului – adică ceea ce noi am denumit timp. Căci, înainte de nașterea cerului nu existau zile și nopți, luni și ani; Demiurgul însă a făcut astfel încât ele să apară o dată cu alcătuirea universului. Toate acestea sunt părți ale timpului și atât a fost cât și va fi sunt forme născute ale timpului, pe care, nedându-ne seama, le atribuim în mod greșit existenței veșnice. Căci noi spunem a fost, este și va fi, dar, într-o vorbire adevărată, numai este i se potrivește, în timp ce a fost și va fi se cad a fi enunțate despre devenirea ce se desfășoară în timp; căci aceste sunt mișcări, pe când ceea ce este veșnic identic și imobil nu poate deveni nici mai bătrân, nici mai tânăr prin trecerea timpului; nici nu a fost cândva, nici nu este acum și nici nu va fi vreodată devenire; ...Așadar timpul s-a născut odată cu cerul, pentru ca, născute fiind împreună, împreună să piară, dacă va fi vreodată să piară; și cerul a fost făcut după modelul naturii eterne, pentru a fi cât mai asemănător cu aceasta. Căci modelul este o existență veșnică, pe când cerul a fost, este și va fi de-a lungul întregului timp, până la capătul lui”. (*Timaios*, 37 d, e; 38, a, c).

La sfârșitul discursului din dialogul *Timaios*, lumea sensibilă este o imagine a Zeului inteligibil (pe care-l gândim sau intuim), adică a locului (sau domeniului) ideilor: „Acum, în sfârșit, putem spune că discursul nostru despre univers a ajuns la capătul lui. Universul, primind în sine viețuitoarele muritoare și nemuritoare și cuprinzând tot ceea ce este vizibil și tot ceea ce este o copie a viețuitoarelor inteligibile, a devenit el însuși o vietate vizibilă – un zeu perceptibil” (*Timaios*, 92 c).

icoane răspândite peste tot în lume, reprezentând-o pe Sfânta Fecioară Maria. Acestor imagini le lipsește însă o atestare istorică.

În fine, un al treilea grup se referă la icoanele zugrăvite de de mâini omenești, realizate deci de pictori iconari, de-a lungul istoriei creștine, imagini la a căror apariție intervenția lui Dumnezeu s-a manifestat indirect, prin mijlocirea harului revărsat asupra zugravilor. Acest har ar putea fi tradus prin talent, adică prin înzestrarea nativă a cuiva de a se exprima cu ușurință, prin intermediul limbajului plastic, vizual, dar mai ales printr-o înțelegere aprofundată a temei figurate în icoană. Această înțelegere se dobândește pe măsura devoțiunii cu care zugravul înțelege să se dedice vieții creștine și din aceasta decurge statutul special pe care îl are iconarul, deosebit de al artistului obișnuit. Așa cum observa Jean-Claude Larchet, „chiar dacă icoana poate să exprime capacitățile artistice, talentul și chiar geniul celui care a realizat-o, iconarul nu este totuși un artist. Artistul, pornind de la o inspirație ce izvorăște din străfundurile inconștientului său, creează lucrări originale, care sunt expresia individualității sale și o pun în valoare pe plan social. Iconarul este un slujitor al Bisericii, care nu are alt scop decât acela de a exprima cu adevăr și frumusețe credința Bisericii. Icoana înfățișează în forme și culori adevărurile pe care Sfânta Scriptură, sinoadele, scrierile Sfinților Părinți și Viețile Sfinților le exprimă în cuvinte. Rostul icoanei e teofanic – de revelare a dumnezeiescului –, dar și catehetic; iconarul are, așadar, o mare răspundere față de Adevărul pe care-l împărtășește și față de cei care se vor împărtăși de el. Individualitatea sa trebuie să pălească față de adevărul pe care-l exprimă... Însușirile de căpetenie ale unui iconar se cuvine să fie supunerea (față de Biserică) și smerenia (față de Dumnezeu, de Maica Domnului și de sfinți)... Pentru aceasta, iconarul trebuie să se facă părtaș la viața Bisericii și să viețuiască potrivit poruncilor

dumnezeiești. Munca iconarului este strâns legată de rânduiala vieții liturgice și de asceză personală neconținută”<sup>2</sup>.

Grăitor poate fi considerat, în această ordine de idei, exemplul cuviosului zugrav **Andrei Rubliov**. El **reprezintă**, dincolo de timpul ori de cultura cărora i-a aparținut, **modelul clasic al creatorului creștin**, cu viață smerită, însă cu o vocație de creator desăvârșit împlinită, în exprimarea operei sale teologul identificându-se deplin cu zugravul, care a izbutit să-și mărturisească credința transpunând-o în forma celei mai sublime arte. Cu alte cuvinte, creațiile lui nu sunt doar imagini menite să ilustreze cuvintele în care e formulată credința, ci exprimă nemijlocit esența duhovnicească a acestei credințe, în puritatea, plenitudinea și frumusețea ei nelumească.

\*\*\*

**Icoanele realizate de zugravi pot fi împărțite**, la rândul lor, **în: icoane socotite în sensul strict al termenului**, adică imagini pictate care redau chipul Mântuitorului, al Maicii Domnului ori pe cele ale îngerilor și ale diferiților sfinți; **icoane înțelese în sensul larg al termenului**, adică reprezentări ale unor **teme creștine**.

**Sub aspect tehnic, icoanele pot fi lucrări de șevalet (realizate pe suporturi mobile), dar și picturi murale – mozaicuri monumentale sau fresce, dar și, cu toate că mai rar, imagini artistice tridimensionale - sculpturi, ori reliefuri. Trebuie făcută precizarea că în general tradiția ortodoxă nu a încurajat producerea de reprezentări ale unor teme creștine în tehnica sculpturii numită și *ronde – bosse*, (adică sculpturile obținute prin dăltuirea unui material dur, lemn sau piatră, ori prin turnarea metalului într-o formă, și care sunt obiecte tridimensionale, cum ar fi de exemplu, statuia episcopului Georg Daniel Teutsch, realizata in**

---

<sup>2</sup> Jean-Claude Larchet, *Iconarul și artistul*, în românește de Marinela Bojin, Editura Sophia, București, 2012, p. 14.

1899 de sculptorul Adolf von Donndorf din Stuttgart, amplasată în curtea bisericii evanghelice din Sibiu ori cea din anul 1734, reprezentându-l pe Sf. Johann Nepomuk, din curtea (calustrul) bisericii romano-catolice, din Piața Mare ori portretul statuar al mitropolitului Andrei Șaguna, opera sculptorului Fr. Storck, din mausoleul sfântului ierarh, de la Rășinari). Faptul de a nu fi cultivat asemenea gen artistic nu înseamnă, așa cum precizează Leonid Uspensky, că Biserica Ortodoxă a interzis vreodată statuile, o atare interdicție fiind chiar imposibilă, neexistând nici un temei doctrinar care să o sprijine. În schimb, tradiția artistică a Bisericii romano-catolice a dezvoltat o întreagă iconografie religioasă, exprimată sculptural. Rezerva Bisericii răsăritene, de a se servi de o iconografie exprimată sculptural, își are explicația, cel puțin pentru perioada de început a Artei creștine, în perpetuarea rigorii tradițiilor orientale, în special a celei iudaice, care interpretau un astfel de gen prin prisma uzurii pe care a cunoscut-o sculptura în cadrul religiilor idolatre păgâne. Pe de altă parte, însăși estetica nouă creștină nu socotea sculptura corespunzătoare pentru realizarea programului său, fiind vorba de un procedeu artistic care presupunea abordarea realistă a naturii iar rezultatul o reprezentare palpabilă, sesizabilă și altfel decât prin vedere. În plus, sculpturile rezultau din cioplirea pietrei. Or, socotind din perspectiva esteticii creștine, materialitatea sculpturii reprezintă și principalul neajuns al acesteia, care ar face-o inadecvată exprimării inefabilului, indefinibilului, imaterialului, imponderabilului - atribute specifice sau care pot fi asociate în chip analogic, realităților spirituale.

Cu toate acestea, tradiția artistică a Bisericii din Răsărit a cunoscut numeroase opere exprimate sculptural, însă aproape exclusiv realizate în tehnica reliefului. În cazul sculpturii în relief, formele tridimensionale sunt proiectate în afara unui fundal plat, care poate fi un zid sau o parte a unui element arhitectonic (panoul unei uși, ancadramentul unei uși sau

al unei ferestre, baza, fusul ori capitelul unei coloane sau pilastru, structura iconostasului etc.), piese de mobilier, ori unele obiecte sau vase liturgice. În funcție de distanța la care sunt proiectate formele tridimensionale, sculptura în relief se numește fie *relief înalt* (*altorelief*, din italianul *alto rilievo* sau *haut relief*), când sculptura respectivă prezintă ieșire în volum mare față de fundal, fie *relief jos* (*basorelief*, din ital. *basso rilievo*) în cazul în care ieșirea în volum față de fundal e relativ joasă.

Creștinii au folosit încă de timpuriu sculptura, utilizând-o în manifestări legate de cultul morților, prin stele funerare și sarcofage sculptate. Tot în epoca creștinismului primar, au fost cioplite, în rondebosse, imaginea Bunului Păstor, sau a lui Orfeu cântând din țiteră, pentru a simboliza pe Hristos care îi atrage la sine pe păgâni, așa cum eroul mitologic reușea să îmblânzească fiarele.

În epoca bizantină au fost foarte răspândite fildeșurile sculptate, dipticuri cu liste de sfinți, de donatori sau de defuncți, care se recomanda să fie pomeniți de credincioși în rugăciunile lor în timpul slujbelor. Unele dintre aceste dipticuri erau decorate cu imagini biblice sau cu scene evanghelice sculptate în relief. Tot din fildeș erau confecționate pixide, cutiuțe în care se păstra anafură sau tămâie. Pe suprafețele exterioare erau înfățișate reliefuri cu subiecte religioase creștine.

În domeniul reprezentărilor tridimensionale, se înscriu și operele religioase realizate în tehnicile orfevrăriei, a modelării plastice a metalelor prețioase. Se păstrează numeroase obiecte de cult de argint sau de argint aurit - talere, patene, fiole pentru ulei sfințit, chivoturi pentru păstrarea relicvelor (relicvarii), datând de la începutul perioadei bizantine și care au fost ornamentate cu imagini în relief, inspirate din Biblie sau din Viețile Sfinților. Până astăzi, în aceste tehnici sunt prelucrate artistic obiecte de preț, care alcătuiesc zestrea de odoare a

fiecărui altar, vase liturgice, cădelnițe, sfeșnice dar și somptuoase ferecături de Evanghelii sau de icoane.

## 2. Icoanele „nefăcute-de-mână” (*acheiropoiētoi*)

Termenul grecesc *acheiropoiētos* (ἀχειροποίητος, ov), „nefăcut-de-mână”, având temeiuri teologice în canounul Noului Testament<sup>3</sup>, apare devreme în literatura creștină răsăriteană. Îl aflăm, pentru prima dată, într-o *Istorie ecleziastică*, al cărei autor, din veacul V-VI, e cunoscut cu numele de Retorul Zaharia. Acesta relatează despre o imagine miraculoasă a lui Hristos păstrată în localitatea Camulia (cunoscută și sub denumirea Camuliana, la nord-vest de Caesarea, în Cappadocia). În acest ținut, ne spune Zaharia, „oamenii numesc imaginea *acheiropoiētos*, «nefăcută de mână»”<sup>4</sup>.

O a doua mențiune apare într-un *ekfrasis*, text sirian închinat spre lauda catedralei „Sfânta Sofia” construită în cetatea Edessa, citit cu ocazia inaugurării acesteia, pe la începutul secolului al VI-lea (se știe că edificiul a fost grav afectat de inundații în anul 524/5 fiind reconstruită curând după această dată). Autorul scrierii face trimitere la imaginea *acheiropoiētos*, cu care compară frumusețea marmurei cu care erau placați la interior pereții bisericii („Marmura de acolo este precum *Imaginea cea nefăcută de mână omenească*”<sup>5</sup>).

---

<sup>3</sup> Temeiul acestei numiri se găsește în Sfânta Scriptură : “Voi dărâma acest templu făcut de mână, și în trei zile altul, **nefăcut de mână**, voi zidi” (Marcu 14,58), această imagine evanghelică semnifică faptul că Cuvântul Întrupat se descoperă în “templul trupului său” (In 2, 21); „Căci știm că, dacă acest cort, locuința noastră pământească, se va strica, avem zidire de la Dumnezeu, casă nefăcută de mână, veșnică, în ceruri”(2Co 5,1).

<sup>4</sup> Retorul Zaharia, *Istoria ecleziastică*, XII, 4: originalul, în greacă, al acestei scrieri a fost reprodus în lucrarea anonimă *Istoria ecleziastică*, redactată în limba siriacă și finalizată la anul 569. Această din urmă operă a fost editată, cu o traducere în latină, de E. W. Brooks, *Corpus script. Christ. Orient., Script. Syri*, Ser. 3, V-VI (Paris, Louvain, 1919-1924); traducerea în engleză de F. J. Hamilton și E. W. Brooks, *The Syriac Chronicle Known as that of Zachariah of Mitylene* (London, 1899).

<sup>5</sup> Textul siriac al acestui *ekfrasis* a fost publicat în traducere germană de H. Goussen, *Le Muséon*, XXXVIII (1925), 117-136; a doua traducere germană de A.-M. Schneider, *Oriens Christianus*, XXXVI (1939), 161-67; în trad. Franceză de A. Dupont-Sommer, *Cahiers*

Potrivit descrierii cronografului bizantin din secolul al VII-lea **Theophylactos Simocattes**, o *acheiropoiëtos* reprezenta „imaginea Dumnezeului - om, despre care, de mult și până azi, se zice că a fost făcută de către știința divină, nefiind întocmită (pânza) de către mâinile țesătorului sau pictată de către penelul pictorului. De aceea ea este numită la romani (e vorba de populația romanizată a Bizanțului) *nefăcută de mână de om* și este socotită vrednică de a face parte dintre obiectele cele mai sfinte. Căci romanii adoră această imagine ca pe o taină...” (Theophylactos Simocattes, *Historia*, II,3,4 ff.).

După tradiția Bisericii, cel puțin una dintre icoanele astfel descrise, ar fi apărut încă din timpul vieții Mântuitorului. Ea era numită *mandylion* (de la arabul „mendul” - elenizat, care înseamnă „bucată de stofă”, denumire preluată de bizantini de la arabii care, pentru o vreme, vor ocupa cetatea de origine a icoanei), *Sfânta Maramă* (sau *Mahramă*) sau *Sfântul Chip*.

## 2.1 Legendă mandylionului

Ce era de fapt mandylionul? Potrivit tradiției, acest tip de icoană se află în corelație cu imaginea pe care Iisus ar fi trimis-o lui Abgar, prinț de Oshroene (Oshroëne) și rege al Edessei<sup>6</sup>. Eusebiu de Cezareea povestește în *Istoria ecleziastică* (c.I.,XIII,1-22; cca.anul 300), că regele Abgar din Edessa fiind bolnav trimisese printr-un mesager o scrisoare adresată lui Iisus, prin care îi cerea să vină la Edessa și să-l vindece<sup>7</sup>.

---

*archéologiques*, II (1974), 29-39; în trad. Engleză de Cyril MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453, Sources and Documents*, Pentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1972, pp. 57-60.

<sup>6</sup> Abgar al V-lea Ukkama (“cel Negru”), al 15-lea conducător al regatului Oshroene, situat în apropierea Eufratului, într-un teritoriu aflat la interferența Siriei, Mesopotamiei și Armeniei, devenit provincie romană încă de pe vremea împăratului Traian și având capitala la Edessa (actualul Urfa, în Turcia). Abgar a domnit în două rânduri între 41.Hr.-7d.Hr., respective 13-60 d.Hr.

<sup>7</sup> “Auzit-am de tine că fără plante și fără leacuri tămăduiești. Mi s-a spus că pe orbi îi faci să vadă, pe ologi să umble, pe leproși îi cureți, că alungi și duhurile necurate și pe demoni, că tot

Acest rege din veacul I d. Hr., Abgar al V-lea Ukama, „care domnea cu mare cinste peste popoarele de dincolo de Eufrat” (Eusebiu de Cezareea) reprezenta un erou național venerat, „cel mai iscusit dintre toți oamenii de atunci, și care recunoscuse, primul dintre regii pământului, în Iisus pe Fiul lui Dumnezeu<sup>8</sup>.



Potrivit relatării episcopului Eusebiu, Hristos nu a putut da curs invitației și solicitării prințului, însă l-a asigurat că va fi tămăduit<sup>9</sup>. Și, într-adevăr, după Înălțarea Domnului, Tadeu, unul dintre cei 72 de ucenici, fiind trimis de Apostolul Toma, s-a dus la Edessa, locuind în casa lui Tobie, a recunoscut credința suveranului, l-a vindecat prin punerea mâinilor și a predicat în fața curții adunate. Eusebiu pretinde că evenimentul s-ar fi petrecut în jurul anului 30 al erei creștine (anul 340 al erei seleucide, eră care începe în anul 312 î.Hr.). În plus, oferă traducerea din limba siriană veche în greacă a unei scrisori (apocrife) pe care Iisus i-ar fi adresat-o lui Abgar.

---

felul de boli vindeci, ba chiar pe morți îi înviezi. Și auzind eu toate acestea despre tine, am socotit în gândul meu din două lucruri una: ori că ești Dumnezeu care ai coborât din cer și faci astfel de minuni, ori că ești Fiul lui Dumnezeu care face astfel de minuni. Drept aceea îți scriu acum și te rog să te ostenești a veni până la mine, ca să mă izbăvești de boala pe care o am. Căci am înțeles că iudeii murmură împotriva ta și vor să-ți facă rău. Eu am cetatea prea mică, dar îndeajuns amândouă pentru a petrece cu cinste” (Eusebiu de Cezareea, *Istoria ecleziastică*, III, I, p. 59-63)

<sup>8</sup> Andrei Cornea, *Mentalități culturale și forme artistice – epoca romano-bizantină 300-800*, Meridiane, București, 1984, p.57.

<sup>9</sup> “Fericit ești (Abgare) de vreme ce ai crezut în mine fără să mă fi văzut, căci scris este despre mine, că cei ce mă vor vedea nu vor crede, pentru ca și cei ce m-au văzut să creadă și să fie vii. Cât despre ceea ce-mi scrii ca să vin la tine, trebuie să împlinesc mai întâi toate cele pentru care sunt trimis, iar după ce le voi împlini, să mă înalț către Părintele Cel ce m-a trimis. Iar după ce mă voi fi înălțat la El, îți voi trimite pe unul din ucenicii mei, care și de boală te va tămădui, și viața cea veșnică îți va dărui ție și celor ce sunt cu tine” (Eusebiu din Cezareea, *op. cit.*).

Mărturia episcopului Eusebiu este confirmată câteva decenii mai târziu de călugărița Egeria (uneori, Etheria)<sup>10</sup>, o pelerină din Apusul creștin (probabil din Spania), care a vizitat Locurile sfinte, între 381-384, poposind și în Edessa. Condușă de episcopul cetății, ea a vizitat palatul lui Abgar, aflând printre altele de puterea de palladium a Epistolei Domnului, datorată făgăduinței conținute în ea potrivit căreia cetatea nu va putea fi cucerită de dușmani.

O altă relatare a legendei, în limba siriacă veche (în manuscrise păstrate la *Biblioteca civică* din Sankt-Petersburg și *British Library* din Londra) numită *Doctrina (Învățătura) apostolului Addai*<sup>11</sup> (*Doctrina Addaei*<sup>12</sup>) și semnată de un anume Laboubna, reia tema regelui Abgar suferind și adaugă un nou episod și anume acela al ambasadei trimise de Abgar în Palestina la Eleutheropolis, la Sabinus, guvernatorul roman al provinciei Orientului, ambasadă din care făcea parte și arhivariul regal (tabularius) numit Hannan sau Anania. Pe drumul de întoarcere, trimișii regelui se abat pentru zece zile în Ierusalim, unde sunt martorii faptelor minunate ale Domnului. Hannan consemnând într-un raport scris toate cele observate. Ascultând relatarea ambasadorilor săi, Abgar se umple de dorința de a-L vedea cu ochii săi pe Hristos, dar neputând tranzita un teritoriu aflat sub ocupație romană, îl trimite pe Hannan cu o epistolă adresată Domnului. Ajungând la Ierusalim, curierul îl întâlnește pe Iisus

---

<sup>10</sup> Egeria, *Pelerinaj la Locurile Sfinte (AD 381-384)*, Trad. Din limba latină, bibliografie, note, glosar și postfață de Cornelia Lucia Frișan, prefață de Marcela Runcan, Ed. Viața Creștină, Cluj-Napoca, 2006, p. 62-67.

<sup>11</sup> Addai fusese episcop al Edessei (+541). Potrivit ekfarsisului închinat mării biserici din localitate, Addai a fost și arhitectul respectivei catedralei construite la Edessa, alături de episcopul Amidonius și de un anume Asaph: *Iar acum Amidonius, Asaph și Adai Ți-au la Edessa acest slăvit Templu* (vezi nota 4.)

<sup>12</sup> *Doctrina Addaei* a fost tipărită pentru prima dată, fragmentar, de Cureton, în *Ancient Syriac documents* (Londra, 1864, lucrare postumă), în siriacă, împreună cu o traducere în engleză. Întregul text siriacă, însoțit de asemenea de o traducere, a fost publicat de Phillips, la Londra, în anul 1876 (cf. J. Chapman, *Doctrina Addai*, în *The catholic Encyclopedia*, vol. V (ed. În anul 1909 de John M. Farley, Arhiepiscop catholic de New York); *apud*, P. Brusankowski, *Istorie și civilizație iraniană până la cucerirea arabă*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2008, p. 156, n. 315.

în casa lui Gamaliel, citindu-i epistola care-i fusese încredințată. Hannan, având și calitatea de pictor regal, zugrăvește portretul Domnului și i-l aduce stăpânului său la Edessa, unde Abgar îl așează, la loc de mare cinste, în palatul său. Această versiune datează probabil de la sfârșitul secolului IV sau din anul 400<sup>13</sup>.

Spre deosebire de varianta transmisă de Eusebiu, legenda povestită în *Doctrina Addai* pomeneste doar de un răspuns transmis oral de Mântuitorul, și consemnat apoi în scris, de solul lui Abgar, Hannan. În acest răspuns se cuprinde o formulă de binecuvântare adresată cetății Edessei de Mântuitorul, în cuvintele: „Orașul vostru să fie binecuvântat și nici un dușman să nu o mai stăpânească pe veci!”<sup>14</sup>.

Existența unui portret al Mântuitorului „care se păstrează până în ziua de astăzi în orașul Edessa” este confirmată și în *Istoria Armeniei*, compusă de Moise de Chorene, în jurul anului 471. Povestea este aproape identic relatată ca în varianta Doctrinei Adai. Totuși trebuie precizat că acum nu se mai menționează autorul portretului Mântuitorului.

Următoarea mențiune cunoscută, privitoare la icoana de la Edessa, este conținută în *Viața Sfântului Daniel din Glos (Galash)*, scrisă de Iacob de Sarugh (†521). Aici este descrisă călătoria Sfântului împreună cu monahul Mari la Edessa, unde aceștia s-au închinat Icoanei Domnului păstrată în acel oraș.

Mai târziu, Sfântul Ioan Damaschinul (726-843) a reluat istoria lui Abgar, relatând că pictorul pe care regele îl trimise pe lângă Hristos pentru a-i surprinde trăsăturile și a-i realiza portretul nu reușea aceasta, „deoarece chipul îi strălucea cu o lumină orbitoare; Domnul și-a acoperit chipul dumnezeiesc cu mantia și acesta a fost reprodus pe mantie, pe care

---

<sup>13</sup> Frederik Tristan, *Primele imagini creștine, de la simbol la icoană, sec.II-VI*, Meridiane, 2002.

<sup>14</sup> Hendrik J. W. Drijvers, *Edessa* în “Theologische Realenzyklopädie”, vol. IX, 1982, p. 278; *apud*, P. Brusanowski, *op. cit.*, p. 157, n. 318.

i-a trimis-o lui Abgar ce o cerea”( Sfântul Ioan Damaschinul, *Credința Ortodoxă*, IV,16.)<sup>15</sup>.

Biserica Ortodoxă celebrează această translare a imaginii care nu e făcută de mână, pe 16 august. Stihirea glasului opt de la Vecernie spune: „Înfățișând preacuratul Tău chip, l-ai trimis credinciosului Abgar, cel ce voise a Te vedea, pe Tine, care după Dumnezeire, nevăzut ești heruvimilor”. O stihire de la Utrenie (galsul patru) spune : „Trimis-ai lui Abgar epistole înscrise de Dumnezeiasca Ta mână, lui care cerea mântuirea și sănătatea izvorâte din înfățișarea Dumnezeiescului Tău chip”.

## 2.2 Cele mai vechi mențiuni istorice despre existența mandylionului

De fapt, primele mențiuni istorice datate ale existenței faimoasei imagini a Lui Hristos *acheiropoiêtos*, apar în contextul războiului de o jumătate de veac (începând puțin după moartea lui Justinian I (565) și încheindu-se în vremea împăratului Heraklios (628)). Era vorba de o confruntare încrâncenată între două religii (un conflict religios, prin urmare) – creștină și zoroastristă – și a cărei miză era impunerea dominației mondiale. Câștigată, în numele și prin intervenția Lui Hristos

---

<sup>15</sup> “Se povestește și o istorie : Pe când Abgar era împărat în orașul edesenilor, a trimis pe un pictor să picteze chipul Domnului, dar din pricină că pictorul n-a putut să-l picteze din cauza luminii strălucitoare a feței, Domnul, punând haina pe obrazul lui dumnezeiesc și de viață făcător, s-a imprimat pe haină chipul lui și astfel a trimis-o lui Abgar, care o dorea” (Sfântul Ioan Damaschinul, *Dogmatica*, Migne, Patrologiae Cursus Completus. Series graeca, Paris, 1864, vol. XCIV; traducere în românește de pr. Dumitru Fecioru, Ediția a III-a, Editura Scripta, București, 1993, p. 178). Istoria a fost reluată de același autor în lucrarea: *Primul tratat apologetic contra celor care atacă sfintele icoane*, în felul următor : “A venit la noi cuvânt din bătrâni, că Abgar, regale Edessei, auzind de Domnul, s-a aprins de dragoste dumnezeiască și a trimis soli, cerându-I să-l viziteze; iar dacă ar refuza să facă aceasta, a poruncit unui pictor să-i facă chipul lui. Lucrul acesta știindu-l cel care cunoaște toate și poate toate, a luat o bucată de pânză și lipind-o de fața sa a imprimat acel chip, care se păstrează până azi” (Sf. Ioan Damaschin, *Cultul sfintelor icoane*, traducere din greacă și studii introductiv de Dumitru Fecioru, București, 1937, p. 37).

sau a lui Ahura – Mazda<sup>16</sup>, biruința finală urma să deschidă era domniei universale a celui învingător. Curând însă după victoria bizantină, arabii, intrați în scenă ca actori reductabili, și-au însușit miza. Războiul contra perșilor era deci o luptă îndreptată împotriva necredinței sasanizilor, a „religiei lor bastarde” (cum o înfieraseră bizantinii) or, tocmai în ambianță acestui conflict s-au înscris evenimente semnificative pentru istoria imaginii religioase.

Reînviind figura lui Constantin cel Mare și a Crucii celei purtătoare de biruință, sub care conducătorul și-a călăuzit trupele, unii împărați bizantini au făcut apel direct la imaginile lui Hristos și ale Fecioarei Maria, cărora le-au încredințat propriul destin și soarta întregului Imperiu.<sup>17</sup>

Astfel, povestește Theophylactos Simocattes (istoricul bizantin din veacul al VII-lea), în timpul bătăliei de pe râul Arzamon, la anul 574, generalul Philippicos a înălțat deasupra capetelor soldaților săi „*icoana Lui Dumnezeu-om*” (to theandrikon eikasma) insuflându-le acestora un curaj sporit înaintea confruntării cu dușmanul (în fapt, alungându-le disperarea și panica de care fuseseră cuprinși, fiind învăluiți de o furtună

---

<sup>16</sup> *Mazdayasni din*, numele propriu ce desemnează religia adeptilor profetului *Zoroastru* (sau *Zaratuștra*). Termenul poate fi definit ca: **Mazda**, dumnezeul omniscient, **yasni**, cultul de preamărire, **din**, credință (în sensul de revelație a divinității). Fondatorul acestei credințe, profetul Zoroastru a trăit, se pare, între 625 sau 660 și 551 î.Hr. . Ținutul originii sale este încă o chestiune aflată în dezbatere între oamenii de știință, posibile locuri fiind orașul Rei (sau Rae), în apropierea Teheranului; o localitate aflată în vecinătatea Lacului Urumiah în Azerbaigian la vestul Iranului; în fine, o a treia posibilitate fiind Phages în Media. istoricii au văzut în Zoroastru fie un șaman fie un reformatorul agrarian a unei societăți arhaice pastorale. Viziunea exprimată de Nietzsche ( în lucrarea „Așa grăit-a Zaratuștra”, „Also Sprach Zaratuștra”), în sprijinul doctrinei sale despre *supra-om*, în care îl considera pe profet ca pe un magician, astrolog, sau vraci reprezintă o interpretare literară, un fel de travesti al propriilor idei, deci trebuie considerată doar ca o figură de stil. Zoroastrismul vede în profet un trimis al divinității, însă un om real, care a suferit căzând în mâinile *răului*, forță, care asemenea lui *dumnezeu* și *adevărului*, a fost creată de Ahura Mazda, Domnul omniscient. În economia acestei credințe, atât *răul* cât și *adevărul* sunt puse în cele din urmă, în slujba *dreptății*. Așa cum predică profetul, *răul* a fost creat pentru a-l încerca pe om. Misiunea profetului, și în consecință, a oricărui credincios, era de a triumfa asupra răului prin dreptate (prin îndreptare). În sensul acesta Zaratuștra apare mai degrabă, ca un reformator al vechii religii a lui Mazda (Mazdayasni) decât ca întemeietorul alteia noi.

<sup>17</sup> André Grabar, *Iconoclasmul bizantin*, Meridiane, București, 1991

de praf, în chiar momentul în care atacul persan era iminent), și conducându-i spre victorie. (Theophylactos Simocattes, *Historia*, II,3,4)

Prima mențiune expresă a *mandylionului* din Edessa și care poate fi datată, se întâlnește însă la istoricul Evagrie (Evagrios Scholastikos), puțin după anul 593.

În lucrarea sa *Istoria ecleziastica* acesta scrie despre atacul asupra Edessei, inițiat de persani cu jumătate de veac în urmă, la 544, când creștinii bizantini au fost salvați de această icoană care s-ar fi aflat aici încă din primul secol, când Iisus Hristos ar fi trimis-o lui Abgar. (*Când edessenii n-au mai știut ce să facă, au adus icoana făcută de Dumnezeu (Theoteuktos eikôn) și neîntocmită de mâinile oamenilor. Hristos – Dumnezeu i-a trimis-o lui Abgar, deoarece acesta dorea să-i vadă chipul. Evagrios, Historia eccl., 406, IV, 27, P.G. 86, p.2747*).

Un alt istoric Procopios din Cezareea, contemporan cu atacul persan din 544 asupra cetății Edessei, nu menționează legat de acest context existența nici unui alt obiect *apotropaic*<sup>18</sup> în afara unei scrisori manuscrise (pomenită și de Evagrios) adresate de Hristos regelui Abgar. (**Procopius, De bello persico, I,12.**)

\*

Către sfârșitul secolului VI, în contextul războiului persic, mandylionul este menționat de toți istoricii timpului. Mai mult, se vorbește de spre icoane așa-zis copiate după mandylion și care ar fi apărut la Memfis, la Hierapolis, la Melitene, la Camuliana (Camoulliana) și Cezareea, în Capadocia, la Diobulion sau în alte locuri. Iată, de pildă, ce relatează Retorul Zaharia, în *Istoria ecleziastică*<sup>19</sup>, despre împrejurarea convertirii unei femei păgâne (prima parte a capitolului s-a pierdut): „... Și i-a spus ea, «Cum aş putea să mă închin Lui (Hristos,

---

<sup>18</sup> **apotropaic** = care protejează împotriva răului

<sup>19</sup> Vezi nota 3.

*n.n.*), câtă vreme El este invizibil iar eu nu-l cunosc?». Și îndată după ziua aceea, aflându-se ea în grădina casei ... a văzut o imagine a lui Iisus Domnul nostru, pictată pe o pânză de in, care era cufundată în apa unei fântâni care se găsea acolo. Și scoțând-o afară a fost uimită să descopere că pânza nu era udă. Și, pentru a-și arăta venerația (pentru o asemenea minune), a învelit pânza în năframa cu care-și învelea capul, și luând-o a dus-o spre a i-o arăta bărbatului care o învățase în ultimele zile; iar pe năframă se imprimase o imagine întocmai cum era cea aflată pe pânza ce o scosese din apă”.

„O imagine de același fel a apărut și la Cezareea (în Capadocia), la scurtă vreme după Patimile Domnului nostru, iar o alta se păstra în satul Camulia (localitate cunoscută și cu numele Camuliana, situată la nord-vest de Cezareea; Această imagine faimoasă a fost adusă la Constantinopol în 574.) și o biserică a fost construit în onoarea ei de un creștin pe nume Hypatia.

La scurtă vreme (după aceste apariții miraculoase) o femeie din satul Diyabudin (probabil Dioboulion), din provincia Amaseia, auzind despre aceste lucruri, a fost cuprinsă de o asemenea fervoare a credinței încât nu a avut liniște până ce nu a reușit să procure și să aducă în satul ei o copie a icoanei de la Camulia; iar în acele ținuturi oamenii numeau această imagine *acheiropoiētos*, adică „nefăcută-de-mână”. Femeia a ridicat și ea o biserică, în onoarea icoanei. În cel de-al 27-lea an a domniei lui Justinian (554/5), incursiunea unui grup de barbari a condus la incendierea localității Diyabudin și a bisericii. Ceva mai târziu, un om credincios, originar din acele locuri, a adus la cunoștința împăratului cele petrecute, implorându-l să ofere satului sprijin pentru a fi refăcut. Însă un demnitar de la curtea imperială l-a sfătuit pe acesta să propună ca cea imagine a Domnului să fie purtată de preoți în procesiune, din oraș în oraș, până ce se vor fi adunat suficienți bani (din donații) pentru

restaurarea bisericii și refacerea satului. Procesiunile s-au desfășurat în acest fel, până la anul 560 - 561” (Lectorul Zaharia, *Istoria ecleziastică*, XII, 4).

\*\*\*

Astăzi nu cunoaștem nimic despre soarta unor asemenea imagini sau reproduceri. În privința mandylionului se știe că după ce acesta fusese adus în 574 la Constantinopol, în anul 622 d.Hr., potrivit relatării cronicarului Gheorghios Pisides, împăratul bizantin Herakleios a purtat el însuși în mâini icoana de la Edessa și a arătat-o trupelor care se pregăteau să pornească în atacul decisiv împotriva perșilor, atac care avea să aducă triumful definitiv al bizantinilor. (Gheorghios Pisides, *De exp. persica*, I, 139sq; Migne, P.G.,92,1207-1208).

Apoi, potrivit aceluiași Pisides, acestei „viziuni înfricoșătoare a scrierii nescrise” – cum numește cronicarul acheiropoieta din Edessa – i-ar fi datorat Constantinopolul salvarea de sub asediul simultan al avarilor și perșilor, din anul 626 (Gheorghios Pisides, *Bellum avaricum*, vers. 373, Migne, P.G. 92,1263)<sup>20</sup>.

Acheiropoieta din Edessa este înregistrată de cronografi bizantini ca prima icoană. Ea va fi mereu invocată în disputele dintre iconoduli și iconoclaști și va fi venerată ca pavăză a creștinilor cinstitori de icoane nu doar împotriva iconoclaștilor, ci și împotriva adversarilor de altă religie.

În 787, Părinții Sinodului al VII-lea ecumenic se referă la imaginea din Edessa. Leon, lector la catedrala Sfânta Sofia din Constantinopol, participant la sinod, povestește că a cinstit Sfântul Chip în timpul unei șederi la Edessa<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Tocmai acest episod se va regăsi în veacul al XVI-lea în celebrele redactări iconografice ale asediului Constantinopolului de pe pereții exteriori ai ctitoriilor domnești și boierești din Moldova.

<sup>21</sup> A. Grabar, „Sfântul Chip de la catedrala din Laon”, în *Seminarium kondakovianum*, Praga, 1930 (în rus.)

Astfel, mandylionului nu i se atribuie doar originea divină, ci și însușiri miraculoase, de instrument al victoriei creștinilor asupra dușmanilor lor și ai Lui Dumnezeu. Din acest motiv mandylionul este din nou trimis la Edessa, unde va rămâne până în anul 944, ocrotit în catedrala orașului și fiindu-i consacrată anual o slujbă specială. „Acheiropoieta era așezată pe un tron și era purtată în procesiune înainte de a fi instalată în altar în spatele Sfintei Mese”<sup>22</sup>.

În 944, mandylionul este răscumpărat de la arabii care ocupaseră între timp Edessa de către generalul bizantin Ioan Kourkouas, aflat în slujba împăratului Romanus Lecapenos I (de aici s-a preluat denumirea arabă a „Sfintei Fețe”). În înțelegerea încheiată cu emirul, în urma unui schimb de prizonieri, relicva a revenit în posesia creștinilor. De aici va fi adus la Constantinopol unde, prin ceremonii triumfale, va fi instalat în biserica *Sfintei Fecioare* de la *Blacherne* (aceste informații ne sunt cunoscute din *Povestea icoanei de la Edessa, ekphrasis*<sup>23</sup> comandat de Constantin VII Porfirogenetul și care a fost citită la *Sfânta Sofia* la 16 august 945, pentru a sărbători prima aniversare a venirii icoanei la Constantinopol<sup>24</sup>) în micul oratoriu *Pharos*, rezervat relicvelor de prim ordin pe care le deținea imperiul, apoi adusă în *Chrysotriclinos* – marea sală de audiențe a palatului imperial, și așezată chiar pe tronul suveranului. Semnificativ este faptul că de aceeași ceremonie de care se

---

<sup>22</sup> A. Grabar, *Iconoclasmul bizantin*

<sup>23</sup> De o importanță majoră prin calitatea sa de document al istoriei artei bizantine, genul de surse numit *ekphrasis*, constituie *descrierea retorică a unei opere artistice*. Acest gen, comandat spre a fi declamat cu ocazia inaugurării unui monument arhitectural sau a unei opere picturale, s-a manifestat de obicei în proză, dar putea la fel de bine să cunoască o redactare în versuri (în hexametriu epic – cazul lui Pavel Silențiarul; în iambi – cazul lui Constantin Rhodianul); ekphrasisul putea constitui un opuscul independent sau să fie parte a unei lucrări mai extinse cum ar fi cazul unei istorii sau a unei cuvântări. (Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453 Sources and Documents*, Prentice-Hall, INC., Englewood Cliffs, New Jersey).

<sup>24</sup> „Povestire despre Chipul Domnului nostru Iisus Hristos cel nefăcut de mână și despre aducerea lui de la Edessa în Constantinopol”, în *Viețile Sfinților pe luna august*, Ed. Episcopiei Romanului, 1998, pp. 223-228 și „Pomenirea aducerii Icoanei celei nefăcute de mână a Domnului și Mântuitorului nostru Iisus Hristos, din cetatea Edessei, în păzita de Dumnezeu împărăteasa cetăților a Constantinopolului”, în *Viețile Sfinților de peste tot anul după Minee*. Sinaxarele din Triod și Penticostar, Ed. Biserica Ortodoxă Alexandria, 2002, pp. 484-486.

bucura *mandylionul* beneficiau atât *Crucea* cât și cartea *Evangheliei*. În toate cele trei cazuri tronul împăratului se identifica în mod evident cu cel al lui Hristos. Aceste ceremonii reaminteau că, prezent prin *Cruce*, *Evanghelie* sau *Acheiropoietă*, Hristos guverna el însuși Imperiul creștin<sup>25</sup>.

### 2.3 Dispariția mandylionului. Cele mai vechi reproduceri cunoscute.

Stabilirea unei sărbători dedicată relicvei de la Edessa (pe 16 august; canonul slujbei din ziua de sărbătorire a mandylionului a fost compus pe la anul 1100, de Leon din Calcedon) și compunerea, așa cum am văzut, a unei scrieri în onoarea ei, atribuită chiar împăratului Constantin al VII-lea Porfyrogenetul, a condus la proliferarea reproducerilor realizate după mandylion. Două icoane laterale dintr-un triptic, asamblate astăzi într-un singur panou, păstrat în pinacoteca mănăstirii „Sfânta Ecaterina”, de pe Muntele Sinai, constituie cele mai vechi reprezentări ale mandylionului, din câte s-au păstrat, fiind datate de cercetătorul Kurt Weitzmann pentru secolul 10. Registrul superior al panoului lateral din dreapta îl înfățișează pe regele Abgar ridicând (de fapt primind în mâinile sale) vălul cu imaginea tămăduitoare.

Existența mandylionului este atestată la Constantinopol până în 1204, când capitala Bizanțului e cucerită și devastată de cruciați (mercenarii celei de-a patra cruciade) și, după toate probabilitățile, e

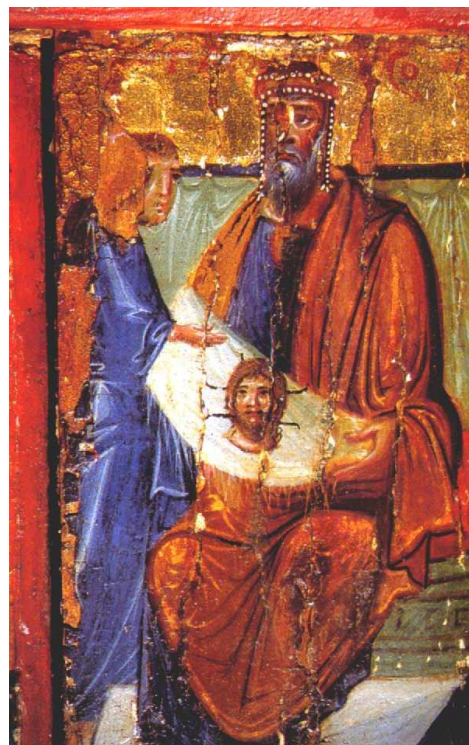
---

<sup>25</sup> Potrivit lui A. Grabar, *mandylionul* se va bucura de o venerație specială, consacându-i-se anual o slujbă a cărei ceremonie seamăna cu ceremoniile închinat împăratului. Trebuie spus că, în ordinul imaginilor idolatre (păgâne) – singură reprezentarea împăratului a rezistat după Constantin cel Mare. Încă de foarte timpuriu, se observă o asociere deloc întâmplătoare între cele două chipuri sau reprezentări. Iconofiliile s-au servit de mandylion ca de o probă în credința că un cult al imaginilor în Biserică are ca temei voia lui Hristos Dumnezeu. Același argument îl invocă și patriarhii de Alexandria, Antiohia și Ierusalim într-o scrisoare adresată împăratului iconoclast Teofil, în 836. Atât mandylionul, cât și Sfintele Daruri euharistice sunt citate în această scrisoare drept „imagini” licite (valabile și acceptate) ale lui Hristos întrupat.

distrus împreună cu multe alte opere creștin-ortodoxe. Fapt sigur este că după 1204, existența achiropoietei nu mai este menționată nicăieri.



*Tadeu*



*Regele Abgar primind Sfântul Chip*





*Copie după mandylion, păstrată în catedrala din Laon*

\*\*\*

Dacă originalul acheiropoietei din Edessa a dispărut, s-au păstrat, în schimb, mai multe copii ale acestuia. Între cele mai cunoscute și cea mai reușită din punct de vedere al valorii artistice, este o imagine ce datează chiar din perioada dispariției mandylionului, fiind cu probabilitate opera unui iconar sârb. Lucrarea a ajuns la Roma fiind trimisă apoi, la 1249, de către papa Urban al IV-lea<sup>26</sup> surorii sale, abesă a mănăstirii cistercienele din Monasteriolum (Montreuil-les-Dames) din dioceza Laon (Franța) unde se păstrează și în prezent, în sacristia celebrei catedrale gotice de aici.

---

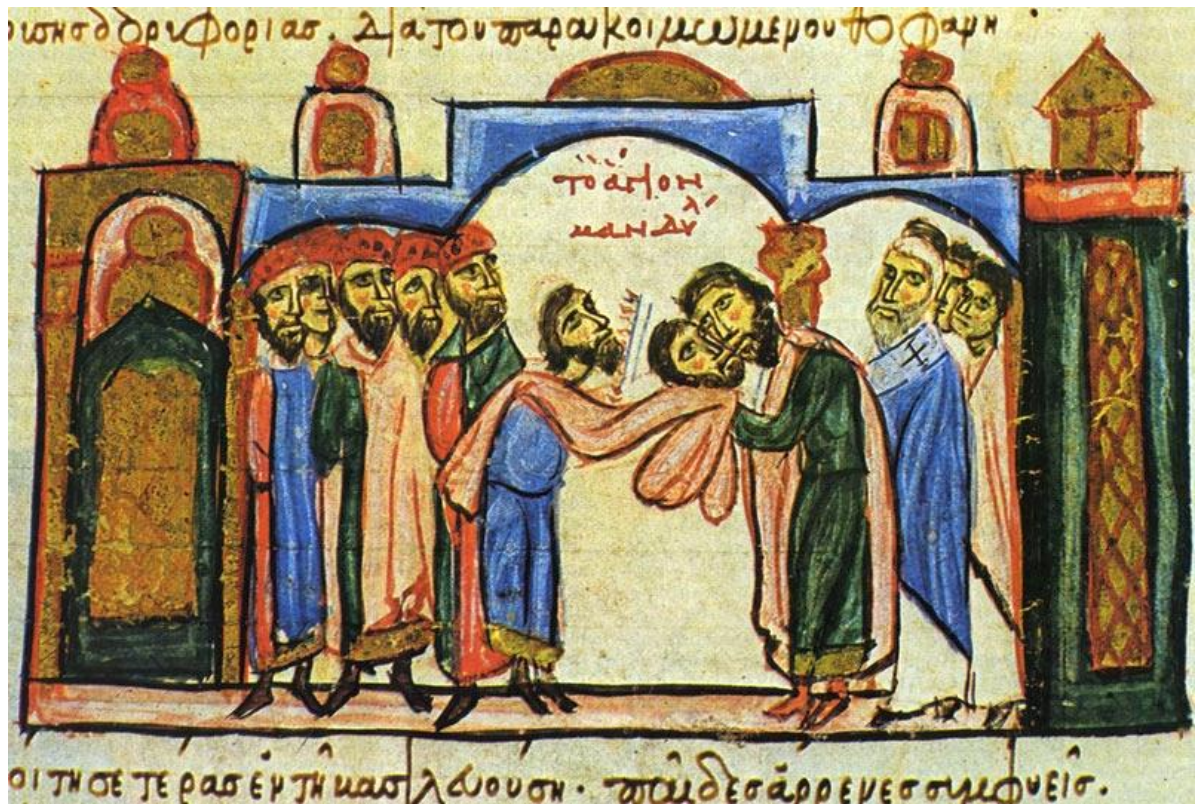
<sup>26</sup> Jacobus Pantaleon Tricassinus – înainte de a deveni papa Urban al IV-lea – îndeplinise o funcție diplomatică, călătorind adesea la Constantinopol. În drumul dinspre Roma, către capitala Bizanțului, acesta obișnuia să poposească în Serbia, la una din mănăstirile ortodoxe. De aici, probabil, a primit în dar copia mandylionului.



O copie dublă a Mandylionului apare în ilustrațiile celebrului manuscris din secolul XI, al scrierii Sfântului Ioan Climax (Scărarul) intitulată *Scara* (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, „Rossinensis”, 251, fol. 12; mai apare în două Menologhioane din sec XI, - Paris, Bibliothèque Nationale, gr. 1528 și la Moscova – Muzeul de istorie, codicele 382). Aici, una dintre reprezentări este o copie directă a mandylionului iar cealaltă reprezintă o reproducere a unei alte acheiropoiete – a *cheramidion*-ului (imprimarea Chipului Sfânt pe o bucată de ceramică) care ar fi apărut, în mod miraculos în Siria, fiind adus la Constantinopol tot în cursul secolului X, la scurtă vreme după mandylian.

O a treia copie apare în miniaturile care decorează manuscrisul Evangheliei georgiene *Alaverdy*, aflat în prezent, în *Biblioteca Sion* din Tbilisi (Georgia), fiind datat 1054.

Începând cu secolul al XIII-lea, numărul acestor reproduceri devine tot mai mare.



↑→Manuscrisul Evangheliei de la Alaverdy. Jos, în dreapta paginii se vede reproducerea după mandylion.

↓ Manuscrisul Evangheliei de la Alaverdy, detaliu. Manuscrisul lucrării Scara. Reproduceri după mandylion și cheramion.



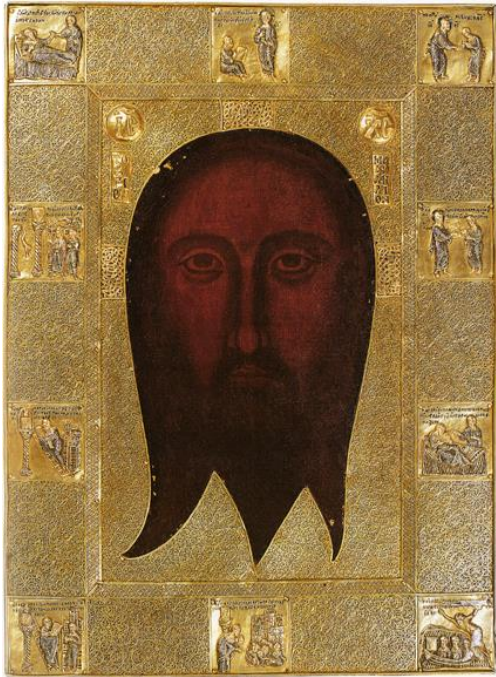
După ce venețienii au cucerit Constantinopolul la 1204, în împrejurările amintite deja, s-a răspândit tradiția că mandylionul ar fi fost transferat în Vest, unde însă știrile privind existența sa devin confuze. Așa se face că circulă în prezent trei tradiții deosebite, fiecare fiind asociată unei imagini care pretinde să fie cea „autentică”.

***Mandylionul parizian.*** Tradiția susține că această icoană ar fi fost obținută de împăratul Baldwin II de Courtenay (1217-1273), ultimul împărat latin al Constantinopolului. El l-ar fi dăruit în 1247 regelui Franței, Louis al IX-lea (1214-1270) care l-a instalat în biserica Sainte – Chapelle din Paris. A fost pierdut, se pare, în 1792, în contextul evenimentelor dramatice din timpul Revoluției Franceze.

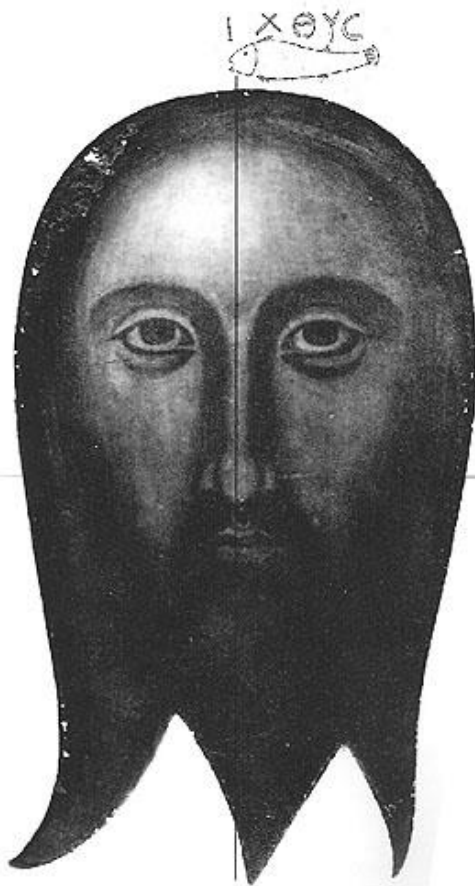
***Mandylionul genovez.*** Chiar dacă știri despre existența acestei icoane datează încă din sec. X, ce s-a putut verifica prin documente datează doar din sec. XIII, când împăratul bizantin Ioan al V-lea a donat această relievă Dogelui Veneției, Leonardo Montaldo. După moartea lui Montaldo, survenită în 1384, mandylionul a fost încredințat, începând din 1388, bisericii genoveze a Sf. Bartolomeu, „a Armenilor”. A rămas acolo, ferecată într-o îmbrăcămintă de argint, lucrată în stil bizantin paleolog. Imaginea în sine este realizată pe o pânză lipită pe un panou de lemn.

***Mandylionul de la Vatican.*** Nu are nici el o istorie certă, mai devreme de sec. XIV, când se știe că era păstrat de călugărițele mănăstirii San Silvestro in Capito. În 1517, călugărițelor li s-a interzis să-l mai expună public. În 1587 e menționat de un anume Cezare Baromio. În 1623 a dobândit ferecătura de argint, donată de călugărița Dionora Chiarruci. A rămas la San Silvestro in Capito până în 1870, când, în timpul războiului de unificare a Italiei, papa Pius IX l-a mutat pentru mai multă siguranță în Vatican, acolo unde se păstrează și în prezent, ocrotit în Capela Matilda.

↓ Mandylionul genovez

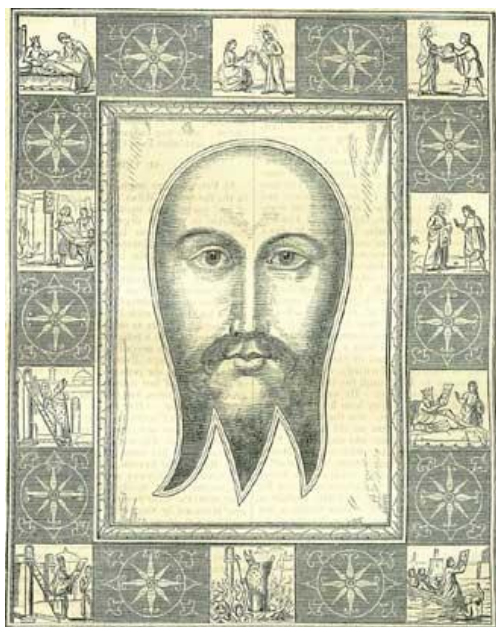


↓ Mandylionul roman (Vatican)



## 2.4 „Adevărata icoană”

O a doua acheiropoietă socotită originală este *Vera icona* sau *Năframa Veronicăi* (numele Veronica fiind obținut prin asocierea cuvintelor *vera icona* / *εικόνα* = *imagine adevărată*). Se pare că la început aceasta nu se deosebea cu nimic de tipul de imagine reprezentat de mandylionul din Edessa. Imaginea „Veronicăi” ar fi apărut, asemenea celei a lui Abgar, prin imprimarea directă și miraculoasă a chipului transfigurat a lui Hristos. Cele două imagini erau, se pare, egale și în privința efectului de vindecare și de apărare.

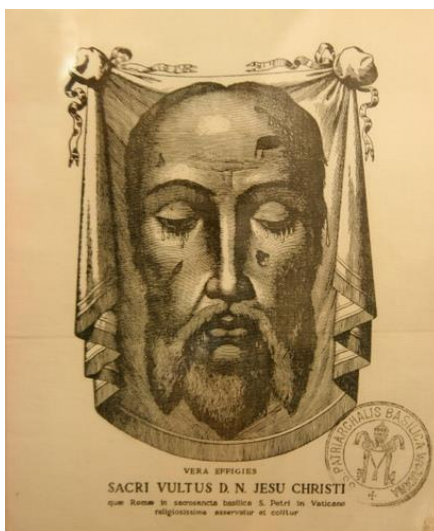


Prima referire la o astfel de imagine datează din anul 1011, când papa Sergius al IV-lea îi consacra un altar în bazilica *Sfântului Petru*. Se vorbea chiar despre existența mai multor icoane astfel numite „ale Veronicăi”, toate fiind imagini pictate.

Marea mutație (care avea să distanțeze între ele cele două imagini, a lui Abgar și cea a Veronicăi) a avut loc la mijlocul veacului al XIV-lea, atunci când apare și se bucură de un succes incontestabil varianta medievală a vechii legende a lui Abgar. *În anul jubileului papal 1350, o mulțime de pelerini se adunaseră la Roma să asiste la evenimentul excepțional al expunerii imaginii Veronicăi, un vâl considerat a fi fost*

*imprimat cu sudoarea și sângele scurse de pe fața lui Iisus în timp ce-și purta crucea pe Via Dolorosa. Pe timpul expunerii, un minunat baldachin bizantin (ciborium) a fost ridicat să adăpostească năframa, purtând și o imagine a lui Iisus întins pe piatra mormântului (de fapt un sfânt aer sau un epitaf, probabil brodate) ...*<sup>27</sup>

Apărută și prelucrată în Occident (în special în reprezentările medievale ale *Patimilor*) în noua legendă se relatează cum, pe drumul Golgotei, cuprinsă de compasiune o femeie pioasă i-ar fi întins năframa Celui ce-și purta Crucea, spre a-și șterge sângele și sudoarea, fiind răsplătită pentru fapta ei bună cu imprimarea Chipului Sfânt (în varianta aceasta, „icoana” Veronicăi poate fi pusă în legătură mai curând cu celebrul *Giulgiu* din Torino, în ambele cazuri fiind vorba de o amprentă a chipului/trupului scaldat în sânge și sudoare).



Urmând noii istorii, deci noului context de care era legată apariția sa, imaginea s-a modificat și ea semnificativ. Astfel, în opoziție cu imaginea transfigurată din icoana dăruită lui Abgar, „năframa” (*Sudarium*) înfățișează chipul suferind a lui Iisus. Dacă în cazul imaginii lui Abgar, istoria apariției era un fapt secundar, ea a devenit, pentru

<sup>27</sup> Ian Wilson, *The Mysterious Shroud*, 1986.

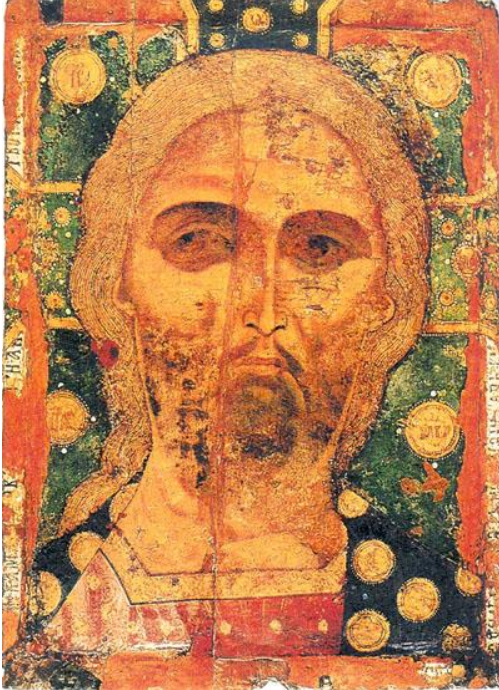
noua reprezentare, **esențială**. Imaginea Veronicăi a apărut în cursul desfășurării Patimilor, fiind deci o „*icoană*”, dar care trebuie înțeleasă ca un extras dintr-o narațiune. Coroana de spini, stropii de sânge și expresia îndurerată amintesc de această narațiune, ceea ce transformă *sudarium*-ul într-un semn al ciclului *Patimilor*.



Spre deosebire de *sudarium*, *mandylionul*, ca tip de imagine sau reprezentare, redă chipul *transfigurat* al Mântuitorului; un chip al omului îndumnezeit (un chip teandric); chipul unui om care și-a depășit condiția omenească; o figură impregnată de putere, de har; un chip în care trebuie să transpară strălucirea firii dumnezeiești a lui Iisus Hristos. Ce să însemne, făcând legătura cu episodul din legendei lui Abgar, faptul că pictorul fusese orbit de lumina care inunda figura Mântuitorului („*inexprimabila strălucire de pe chipul Său care se preschimba în Slavă*”) ? Nu putea să semnifice altceva decât prezența Duhului Sfânt și a energiilor izvorâte din sânul Său, iar pentru pictor, explicația pentru neputința de a-l vedea și, mai mult, de a-l reprezenta pe Dumnezeu, altfel decât prin mijlocirea harului.

Or, dacă aceasta este semnificația chipului din *mandylion*, care ar putea fi modalitatea efectivă prin care s-ar putea susține și exprima această semnificație sau cum ne sunt comunicate aceste lucruri prin

imagine? Deci, cum pot fi traduse ideile acestea prin intermediul limbajului vizual?



În primul rând prin absența oricărui reper crono-spațial. Icoana se caracterizează prin lipsa reperelor temporale, la fel ca și a celor spațiale. Chiar și atunci când este vorba de un eveniment istoric precis datat și localizat, icoana nu oferă nici o indicație asupra datei sau locului. Imaginea e scoasă din orice context temporal sau spațial, cu alte cuvinte, nu o putem asocia unui timp sau unui loc anume, nu o putem conecta în mod particular la desfășurarea nici unui eveniment din istorie. Această detașare față de evenimential a conținutului imaginii din mandylion ( imaginea în sine, nu trimite prin conținutul său la timpul, la împrejurările, la locul în care ea ar fi putut fi realizată) îl proiectează pe acesta în afara timpului, atemporalitatea marcând de fapt **transcendența** acelu chip. Faptul că icoana exclude orice element de datare istorică sau de localizare geografică – nici legate de epoca în care a trăit iconarul, nici chisr de evenimentul sau personajele înfățișate – dă deci mărturie de semnificația universală, atemporală (mai exact transistorică) și

arhetipală a evenimentului reprezentat, a cărui valoare și însemnătate spirituală primează. Aceasta arată totodată că persoana reprezentată în realitatea sa divino-umană transcende orice cauzalitate de spațiu și timp, s-a înălțat la viața veșnică și a dobândit harul de a fi, asemenea Duhului sălășluit în ea, „pretutindeni” de față, nu doar cu ființa, ci și cu lucrarea sa sfințitoare.

\*

Absența de pe chip a oricărei expresii poate reprezenta o altă caracteristică a tipului de imagine a mandylionului. Figura lipsită de expresie (mai degrabă de o expresie anume), în sensul de a nu trăda nici o trăire psihologică, nicio mișcare sau frământare lăuntrică, nicio reacție la vreun stimul exterior, reflectarea niciunui sentiment o desprind din cadrele unei vieți marcate de neliniști sau incertitudini omenești și o transpun, în schimb, în spațiul statorniciei, a liniștii și plenitudinii divine, acolo unde nu există umbra vreunei schimbări, unde nimic nu e ascuns.

Expunerea perfect frontală, eliminând ambiguitatea pe care implică imaginea unui chip redat din profil (văzând doar o parte a feței, cealaltă rămânând ascunsă), înlătură orice notă de mister, de enigmatic (oferind șansa unei priviri directe, „față către față”).

Concentrarea privirii imprimă imaginii un caracter hieratic. Hieratismul exclude orice ancorare în realitatea înconjurătoare, orice reacție la vreun stimul din exterior. Figura rămâne perfect concentrată în sine, detașată de orice modificare, de orice evoluție în care s-ar înscrie viața lumii.

Vera-icona presupune, dimpotrivă, o accentuată expresivitate. Figura descrie și comunică dramatismul trăirilor sufletești intense de suferință, de sfâșiere lăuntrică, devenind expresia esențială, imaginea emblematică a Patimilor Domnului. Cheia prin care este descifrat sensul

imaginii în acest caz, ține de domeniul psihologic, de efectul pe care poate să-l producă la nivelul afectelor, al sentimentelor omenești, de rostul pe care îl are de a trezi și a alimenta compasiunea cu drama Mântuitorului.

Originalul presupus al *Năframei Veronicăi* a fost furat de mercenarii luterani din trupele împăratului Carol al V-lea, atunci când acestea au jefuit Roma, la 1527.

Apărută în medii catolice, *vera icona* nu a cunoscut atestări mai timpurii de secolul al XIV-lea și nu a avut totuși rezonanța mandylionului și nici nu a avut replici, decât într-o formă târzie în interpretările (de o cu totul altă factură) din pictura occidentală (perioada de început a barocului în pictura spaniolă, de pildă).





*Stăpâna noastră din Lidda*, este o acheiropoietă a Maicii Domnului. Se spune că ar fi apărut în mod miraculos pe fusul unei coloane din biserica închinată Maicii Domnului și întemeiată în această localitate, din apropierea Ierusalimului, chiar de Sfinții Apostoli. Ea ar fi rezistat încercării de a fi distrusă, din porunca împăratului Iulian Apostatul (361-363). Cele mai vechi mărturii referitoare la aceasta sunt din secolul al VIII-lea. E vorba de un pasaj atribuit Sfântului Andrei Criteanul, scris pe la 726, apoi mai este amintită într-o scrisoare sinodală pe care trei Patriarhi răsăriteni (al Ierusalimului, Antiohiei și Alexandriei) au adresat-o, în 839 împăratului iconoclast Teofil (829-842). O referire apare și în lucrarea lui Gheorghe Monahul, redactată între 886 –887. Se mai știe că Sfântul Ghermanos, viitorul patriarh al Constantinopolului, aflat în trecere prin Lidda a comandat o reproducere după această icoană *nefăcută de mână* pe care, la sfârșitul secolului al VIII-lea, (în plină perioadă iconoclastă) a trimis-o la Roma pentru a fi ocrotită. Din acest motiv icoana mai este cunoscută și sub numele de *Stăpâna noastră din Roma*. În anul 814, odată cu triumful Ortodoxiei, icoana revenise la Constantinopol dar după secolul al IX-lea nu mai există mărturii nici despre original, nici despre copie.

## Concluzie

Problema icoanelor *acheiropoiete* și în special a *mandylionului* este de mare importanță pentru istoria icoanei deoarece ele au servit ca *arhetipuri* pentru iconografia Mântuitorului și a Maicii Domnului. Unii specialiști ai istoriei icoanelor consideră ca principalele trăsături stilistice ale icoanelor, cum ar fi, de pildă, hieratismul, simetria rigidă sau redarea strict frontală a figurilor se explică prin geneza icoanelor din aceste *acheiropoiete*. Totuși, este sigur că multe din trăsăturile stilistice specifice icoanei apar în pictura catacombelor paleocreștine care, din punct de vedere tipologic, nu amintesc cu nimic de mandylion sau de replicile sale.

Se poate susține însă că acheiropoietele au contribuit la accentuarea principalelor trăsături stilistice și ceea ce e sigur aceste icoane *nefăcute de mână* au favorizat revenirea la frumusețea fizică elenistică însă în contextul unui nou limbaj artistic și a unei noi viziuni estetice. Cert este deci că aceste dintâi imagini au impus un anume prototip al chipului Mântuitorului ori al Maicii Domnului, reprezentări socotite istorice .

Cât privește revenirea la o estetică a frumuseții fizice, această fixare a imaginii lui Hristos (în mandylion) pune capăt unei vechi controversă, în legătură cu frumusețea sau urâtenia Mântuitorului. Iustin Martirul și filozoful, Clement din Alexandria, Tertulian, Chiril din Alexandria sau Irineu afirmă că Hristos a fost „urât”, în virtutea *kenozei* Sale, sprijinindu-se pe cuvintele profetului Isaia: *N-avea nici frumusețe, nici strălucire care să atragă privirile* (Isaia, 53,2) sau pe cele ale apostolului Pavel : *S-a dezbrăcat pe sine însuși și a luat chip de rob* (*Filipeni*, 2,7). Dimpotrivă, alți Sfinți Părinți, precum Ambrozie, Ieronim, Grigorie de Nyssa sau Ioan Chrysostomul susțineau că El e frumos, îndeosebi, datorită cuvintelor psalmistului: *Tu ești cel mai frumos dintre*

*oameni*. Simțim că această controversă nu are o legătură directă cu aspectul fizic al lui Hristos. Este vorba de a apăra ideea unei frumuseți spirituale, capabile să răzbată de sub o urâțenie exterioară sau de a susține compatibilitatea acestei frumuseți cu concepția antică a frumuseții care primește un supliment de splendoare (filosofia reflectase deja asupra urâțeniei lui Socrate). Strălucirea care l-a orbit pe pictorul de curte al regelui din Edessa nu reprezintă altceva decât acea frumusețe a spiritului care transpare și, uneori, copleșește, umbrește cu totul strălucirea frumuseții trupești. Orbirea semnifică aici trecerea într-un alt ordin, spiritual, a percepției vizuale. Vederea netrupească, neîngrădită de vre-o opreliște sau neputință, se deschide prin mandylion, spre cunoașterea figurii umane restaurate și care a atins asemănarea Chipului Slavei lui Dumnezeu.

Icoanele „nefăcute de mână” fundamentează legitimitatea incarnațională a icoanei, constituind matricea însăși a noțiunii de icoană, condiția autenticității sale, prototipul oricărei icoane „făcute de mână”. Acheiropoietele capătă un statut universal prin difuzarea lor în sânul întregii creștinătăți (răsăritene și apusene), atât prin reproducere artistică, ce determină instituirea unor tipuri iconografice anume, cât și prin autoreplicare miraculoasă. Această din urmă capacitate subliniază un fapt de o importanță capitală: o acheiropoietă nu este o simplă reproducere a trăsăturilor unui prototip real, cât mai ales urma sa în materie, care-i atestă autenticitatea, făcându-i totodată simțită prezența și împărtășindu-i prin har puteri taumaturgice.

### 3. Icoanele biblice

Icoanele așa-zis *biblice* stau și ele la baza unor tipuri de figurare socotite istorice, ale Mântuitorului dar mai ales, ale Maicii Domnului.

Tradiția afirmă existența unor icoane autentice ale lui Hristos, între care unele au chiar atestare istorică. O mărturie istorică prețioasă, întrucât vine de la un istoric bisericesc despre care se știe că a fost iconoclast, îi aparține Episcopului Cezareei, Eusebiu. Acesta menționează existența unor imagini creștine în primele trei secole, „gândind chiar că în vremea lui existau încă portrete autentice ale lui Hristos și ale Apostolilor, pe care afirmă că le-a văzut personal”. După descrierea statuii ridicate de Hemeroisa, a cărei poveste o cunoaștem din Evanghelie (Mt. 9, 20-23; Mc. 5, 25-34; Lc. 8, 43-48), Eusebiu continuă : „Se spunea că această statuie reproducea trăsăturile lui Iisus; ea a existat până în zilele noastre, așa încât am văzut-o noi înșine atunci când am fost în orașul acela (e vorba de orașul Paneas, în Palestina). Și nu e de mirare că păgânii de odinioară care primiseră binefacerile Mântuitorului nostru să fi făcut așa ceva, de vreme ce noi înșine am văzut niște imagini ale Apostolilor Petru și Pavel și chiar ale lui Hristos Însuși păstrate cu ajutorul culorilor de pe tablouri: era firesc, fiindcă cei vechi aveau obiceiul de a-i cinsti astfel, fără gânduri ascunse, ca pe niște salvatori, potrivit datinei păgânești ce exista acolo”<sup>28</sup>.

Dacă icoana lui Hristos – „fundament al iconografiei creștine – reproduce trăsăturile Dumnezeuului devenit Om, icoana Maicii Domnului o reprezintă, dimpotrivă, pe prima ființă umană care a realizat țelul Întropării – îndumnezeirea omului... Fecioara Maria este prima făptură a genului uman care a atins deja, prin totala transfigurare a ființei sale,

---

<sup>28</sup> Eusebiu de Cezareea, *op. cit.*, cartea VII, cap. XVIII.

scopul rezervat oricărei creaturi. Ea a depășit deja granița timpului și a veșniciei și se află încă de pe acum în Împărăția a cărei instaurare este așteptată de Biserică o dată cu A Doua Venire a lui Hristos. Ea, cea care «L-a purtat în sine pe Dumnezeu de necuprins», «cu adevărat Născătoare de Dumnezeu» fiind (*Theotokos*) – potrivit formulării de la Sinodul al III-lea Ecumenic (Efes, 431) – ea veghează împreună cu Hristos soarta lumii. Imaginea ei ocupă deci primul loc după aceea a lui Hristos și îi este complementară; ea se deosebește de icoanele celorlalți sfinți sau ale îngerilor, atât prin varietatea tipurilor iconografice, cât și prin cantitatea sau intensitatea cu care suntenerate”<sup>29</sup>.

Există câteva sute de icoane, în special ale Sfintei Fecioare, cunoscute sub această denumire, de *icoane bibilice*, care ar fi fost pictate, potrivit tradiției, *pe viu* și au fost atribuite unor persoane care i-au cunoscut direct pe Mântuitorul și pe Maica Domnului.

Cea mai veche mărturie despre aceste icoane datează, la fel cu cele privind acheiropoietele, tot din secolul al VI-lea și aparține unui cronicar bizantin care pe la anul 530 era *lector* la *Sfânta Sofia*, în Constantinopol, pe nume **Theodor Anagnostul (Theodorus Lector)**. Acest istoric bisericesc afirmă că în jurul anului 450 ar fi fost adusă la Constantinopol o icoană a *Fecioarei Călăuzitoare*, pictată de Sfântul Evanghelist Luca. În timpul lui Theodosie al II-lea, soția sa, împărăteasa Eudocia (Eudoxia) (cca. 450) a trimis icoana la Ierusalim, unde se afla sora împăratului, deci cumnata Eudociei, Pulcheria<sup>30</sup>. Ceva mai târziu, alte două icoane ale Sfintei Fecioare au făcut drumul invers, de la Ierusalim la Constantinopol, unde au fost înconjurată de o venerație specială.

---

<sup>29</sup> Leonid Uspensky, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, studiu introductiv și traducere de Theodor Baconsky, Editura Anastasia, București, 1994, pp. 33, 34.

<sup>30</sup> N. P. Kondakov, *Iconografia Maicii Domnului* (în lb. rusă), t.II, p. 154; *apud* Leonid Uspensky, *op. cit.*, p. 35.

La începutul veacului al VIII-lea, Ghermanos, patriarh al aceleiași capitale bizantine (715-730), pomenește de o altă icoană a Sfintei Fecioare, pictată tot de Sfântul Luca și aflată, la acea vreme, la Roma. Se spune că această icoană ar fi fost trimisă la Roma chiar de către evanghelistul Luca ucenicului său, *preaalesului Teofil*. Ascunsă de Teofil și de urmașii acestuia în secolele de interdicție, până în 313, icoana a reapărut și a fost văzută de un număr mare de creștini, pe la mijlocul secolului IV, când se afla instalată într-o biserică. În anul 590, printr-o procesiune solemnă, icoana Maicii Domnului „despre care se spune că ar fi opera Sfântului Luca” (*quam dicunt a Sancto Luca factam*) este instalată în catedrala *San Pietro* din Roma, de către papa Grigorie I-ul (590-604)<sup>31</sup>.

Despre o altă icoană biblică se vorbește într-o scrisoare adresată împăratului iconoclast Constantin al V-lea Copronimul, de către Sfântul Ioan Damaschinul, în secolul al VIII-lea<sup>32</sup>. Trei patriarhi orientali au făcut la fel, în 836, pomenind într-o scrisoare adresată împăratului Teofil despre cinci icoane ale Fecioarei numărându-se între douăsprezece icoane făcătoare de minuni care erau cunoscute în imperiu la acea vreme.

În prezent, numai în Rusia, există circa o duzină de icoane ale Fecioarei, atribuite Sfântului Evanghelist Luca. Alte opt asemenea icoane se află la Roma. În plus, alte centre ale lumii creștine (Muntele Athos, de exemplu), cinstesc icoane ale Maicii Domnului realizate de evanghelist însă, în urma analizării lor prin metode moderne de datare, s-a ajuns la concluzia că nici una nu este mai veche de secolul al VI-lea. În ce privește tipul „Odighitria”, prototipurile cunoscute urcă până către secolul al VI-lea, (în *Evangheliarul lui Rabula*, cf. Kondakov, *Ikonografiya Bogomateri*, t.I, pp. 191-192 ) iar dintre cele de tip Eleusa, nu se cunosc

---

<sup>31</sup> Leonid Uspensky, *op. cit.*, p. 36.

<sup>32</sup> N. P. Kondakov, *op. cit.*

exemple mai vechi de perioada veacurilor X-XII (icoana datând din 963-969, din Biserica regală din Kilise, sau celebra „Sfântă Fecioară de la Vladimir”, cca.1130-1135).

\*\*\*

Tradiția despre pictarea unor icoane ale Sfintei Fecioare cu Pruncul de către Sf. Evanghelist Luca, se concentrează îndeosebi pe ideea de autenticitate incontestabilă a unei atari imagini (autentificarea decurgând de la autoritatea cu care a fost investit sfântul apostol în tradiția creștină). Conceptul de imagine autentică a persoanei reprezentate este deci unul justificativ, din moment ce majoritatea primelor, celor mai vechi, icoane cunoscute erau recunoscute ca fiind portrete (reprezentări ale chipurilor persoanelor sfinte). Însă, așa cum vom vedea într-un capitol următor, primele icoane de sfinți (deci altele decât cele care-l reprezentau pe Hristos), au fost cele ale martirilor, iar apariția acestora a fost în legătură cu un cult care le-a fost închinat și care s-a dezvoltat în biserică încă de timpuriu, și care presupunea cinstirea moaștelor, a relicvelor rămase de la mucenici și mai ales în legătură cu mormintele ori locurile unde prin tradiție aceștia au primit moartea mucenicească. Mai pe scurt, tradiția Bisericii afirmă că cu ocazia pomenirii mucenicilor, la mormintele lor se așezau și icoane care îi înfățișau pe aceștia.

În cazul însă al Sfintei Fecioare Maria, mormântul său a rămas gol, potrivit tradiției pioase a înălțării Maicii Domnului după adormire. Era prin urmare necesar un fundament deosebit pentru cinstirea imaginii ei, imagine care implică, trebuie spus, și pe cea a Pruncului. Este motivul pentru care apariția acestui nou tip de icoană, deosebită de cea a celorlalți sfinți, a fost pusă prin tradiție pe seama unui apostol socotit și pictor. Dacă însă cineva ar interpreta această legendă în mod literal, s-ar putea ridica întrebarea cum ar fi fost posibil ca evanghelistul Luca să-l

înfățișeze în icoană pe Pruncul Iisus, care și-a trăit anii copilăriei încă înainte ca Luca să se fi născut? Trebuie însă să punem istoria în legătură cu particularitatea Evangheliei care îi este atribuită lui Luca, care este una legată tocmai de felul amănunțit în care este istorisită perioada Nașterii de la Bethleem și a copilăriei Mântuitorului. Funcția esențială a icoanei devine în acest caz una legată de revelarea tainei Întrupării. Icoana Fecioarei devine astfel o referință cât se poate de convingătoare cu privire la Întrupare și la umanitatea asumată real de Fiul lui Dumnezeu. Cu alte cuvinte, penru a oferi o reprezentare a persoanei Sfintei Treimi care se coboară în lume și care s-a făcut om, nu exista altă alternativă decât aceea de a o reprezenta ca Prunc, și de a-l așeza (în icoană) pe acesta pe brațul Maicii sale, ca om.

În felul acesta legenda despre Sfântul Luca joacă rolul de a conferi acestei icoane a Maicii Domnului cu Pruncul calitatea de mărturie-document și de relicvă. Icoana afirmă explicit realitatea copilăriei, deci a umanității Mântuitorului, cu condiția să poată fi socotită un portret autentic, iar autenticitatea i-o conferă atribuirea ei unui martor convingător, cum a fost Sfântul Luca.

\*\*\*

Se crede că icoanele numite *ale Sfântului Luca*, existente în prezent, au fost pictate după originalele evanghelistului care însă nu s-au păstrat (fapt deloc surprinzător, având în vedere condițiile istorice atât de vitrege la care au trebuit să facă față imaginile creștine). Oricum, aceste icoane reprezintă prin tradiție **prototipurile** după care se pictează, de multă vreme, icoanele Maicii Domnului. De altfel, atât Tradiția Bisericii în sens larg, cât și textele liturgice spun că primele trei icoane pictate de Evanghelistul Luca au fost cele mai cunoscute tipuri ale icoanei Maicii Domnului și anume: „Milostiva”, sau mai exact spus „Fecioara milostivirii sau a milosteniei” – *Eleusa* (*Eléousa*, numită în Occident și Fecioara

„Tandreții”) care o reprezintă pe Fecioară în ipostaza Maicii ocrotind, într-o îmbrățișare plină de duioșie, pe pruncul Iisus); *Odiguitria* (*Odègètria*, *Hodighitria* sau *Călăuzitoarea*), ipostază în care Maria îl prezintă „teologic” pe Iisus, ca Fiu al lui Dumnezeu și Mântuitor al lumii. Își asociază numele cu sanctuarul construit de Mihail al III-lea (842-867) la Constantinopol pentru a o adăposti, lăcaș ce se chema „Biserica Celei ce călăuzește”. Aici obișnuiau să vină să se roage, înaintea marilor confruntări șefii militari ai imperiului.; *Oranta* (cel mai adesea Maria este figurată în această ipostază în cadrul unor scene precum *Deisis*, când este reprezentată alături de Ioan Botezătorul sau de alt sfânt, rugându-se și intervenind în favoarea oamenilor înaintea Tronului Judecării pe care se află Fiul ei; sau în scena Răstignirii Mântuitorului în care face pandant cu *ucenicul iubit*, Sfântul Apostol și Evanghelist Ioan).

\*\*\*

Pornind de la aceste tipuri principale pictorii bizantini au dezvoltat o iconografie a Sfintei Fecioare mult diversificată. Savanții ruși de la începutul secolului 20, Nikodim Pavlovic Kondakov și N.P. Lihacev, urmași către jumătatea și cea de-a doua parte a veacului trecut de André Grabar, au întreprins cercetări în direcția iconografiei mariane bizantine. De pildă, una din chestiunile discutate s-a legat de numele asociate anumitor imagini ale Fecioarei, cu alte cuvinte, titlurile sau calificativele conforme unuia sau altuia dintre tipurile iconografice constituite. Dat fiind numărul mare de astfel de apelative<sup>33</sup>, a fost necesară descifrarea semnificației acestor epitete.

---

<sup>33</sup> Iată doar câteva dintre sciltadele numelor ce se scriu în icoanele Născătoarei de Dumnezeu: “ Η μήτηρ Θεού – Maica lui Dumnezeu; ή έλεούσα - Milostiva; ή τρομήτωρ Μαρία Α lui Dumnezeu Maică Maria; ή τεονύμφευτος κόρη – A lui Dumnezeu Mireasă; ή άπειρόγαμος μήτηρ – Neispitită de nuntă maică; ή πανύμνητος – Cea întru tot cântată; ή μητροπάρτενος κόρη – Maică Fecioară; ή πανάχραντος δέσποιννα – Cea întru tot curată stăpână; ή κυρία των άγγέλων – Doamna îngerilor; ή ζωοδόχος πηγή – Izvor de viață dătător; ή παντάνασσα – Împărăteasa a toate; ή όδηγήτρια – Ροφήνιτοarea (Călăuzitoarea); ή λύρα των ζώντων – Lăuta celor ce viețuiesc ; ή πάντων χαρά – A tuturor bucurie; ή φοβερά προστασία Ινfricoșată folositoare; ή έλπις των άπελπισμένων – Nădejdea celor desnădăjduiți; ή των τλιβομένων παραμύτια –

Se punea problema dacă acestea desemnau persoana Fecioarei sau se refereau la un anume caracter al imaginii/icoanei sale? Dacă exista un raport între diferitele tipuri iconografice și calificativele înscrise în dreptul imaginii Sfintei Fecioare?

Prima constatare a fost că aceste nume se refereau la două categorii diferite. Unele dintre ele se raportează cu siguranță la icoanele Maicii Domnului, în timp ce altele sunt calificative care se aplică persoanei Sfintei Fecioare, deci modelului acelei imagini. În prima categorie de titulaturi s-ar înscrie: Hodighitria, Vlahernitisa, Hagiosoritissa, care se referă la sanctuare celebre din Constantinopol consacrate Sfintei Fecioare, mărturisind, în consecință, despre cultul care îi era închinat lui Theotokos, și de prezența icoanelor Mariei și cinstirea lor în cadrul acestor ritualuri. Multe dintre sanctuarele mariologice răspândite în provinciile Imperiului sunt pomenite în nume precum: Athinotissa (Athena), Theoskepastos (înseamnă „protejată de Dumnezeu” – cu referire la Maica Domnului, însă reprezintă și numele unei mănăstiri din Trebizond), Pelagonitissa (din Pelagonia - Bitol) (practica s-a perpetuat și în epoca post-bizantină , de pildă în Rusia: *Fecioara din Vladimir*, din *Kazan*, din *Smolensk*, etc., dar și de la noi).

Ipoteza lui Kondakov, confirmată de studiul iconografic, presupune că ar fi vorba, în cazul unor icoane astfel numite, de imagini celebre (deci recunoscute ca autentice) care au fost cinstite în sanctuare sau orașe de la care și-au preluat titulatura. Ele prezintă, prin urmare, unele diferențieri cu privire la tipul de imagine și poartă în cadrul denumirii lor marca locului unde s-au bucurat de prețuirea credincioșilor. **Un anumit tip de reprezentare s-ar fi asociat unui anumit loc, în care imaginea**

---

Mângâietoarea celor necăjiți; ἡ πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν – Cea mai presus de ceruri; ἡ ὑψηλότερα – Cea mai înaltă; ἡ γαλακτοτροφούσα – Cea aplecată asupra Pruncului; ἡ γλυκοφιλούσα Cea cu dulce sărutare; ἡ βρεφοκρατούσα – De Prunc purtătoarea; ἡ γοργοῦπήκοος – Degrabă ascultătoarea”.

**originală, sau cel puțin o replică a acesteia, se păstra.** În consecință, toate icoanele care sunt numite, prin tradiție: Hodighitria, Blachernitissa, Hagiosortissa, Pelagonitissa prezintă, în general, trăsături iconografice distincte, unui loc îi corespunde o anumită caracteristică iconografică: Hodighitria îl poartă pe Prunc pe unul din brațe, mama și fiul se țin drepti și sunt figurați frontal. Blachernitissa este o variantă a *Orantei*, cu brațele înălțate simetric ; este singură sau acompaniată de Pruncul care, fără a fi susținut de maica Sa, apare figurat în bust, în dreptul pieptului Fecioarei. Hagiosoritissa este reprezentată singură, întoarsă într-un ușor semi-profil, întinzând spre cer brațele. Pelagonitissa o arată pe Maică cu Pruncul său care, ridicându-se pe unul din genunchii Mariei, se aruncă în brațele ei lipindu-și obrazul de cel al Maicii sale.

Această corespondență ce poate fi identificată între un tip iconografic determinat și un nume înscris de o parte a imaginii Mariei, nu există în mod necesar, în cazul imaginilor acompaniate de calificative precum Eleousa (Milostivă), Péribleptos (Frumoasă), „Elpis ton apelpismenon” (Nădejdea celor deznădăjduiți), Gorgoépikoos (Neîntârziată izbăvire), Episkepsis (Apărătoare), „Boetos” (Izbăvitoare), și multe altele care însă apar mai rar. Concluzia la care s-a ajuns în acest caz este că nu poate exista o corespondență între un anume calificativ (numele sub care este cunoscută icoana) și tipul iconografic. În realitate, de această dată, calificativele nu desemnează icoanele sau tipul de reprezentare ci se referă la persoana Mariei. Ea, Fecioara, și nu imaginea sa, este „milostivă”, „frumoasă”, „degrabă izbăvitoare”, „pavăză a creștinilor”, etc. Or, dacă așa stau lucrurile, nimic nu-i împiedică pe iconografi să o înfățișeze pe Fecioară, persoana vrednică de atâtea numiri și posesoarea atâtor virtuți deosebite, în maniera unor tipuri iconografice diferite. Căci, indiferent de felul în care ar fi înfățișat-o, deci oricare ar fi fost atitudinea asupra limbajului pictural, iconarul se referea la același

subiect - figura Mariei – persoana care, potrivit inscripției care însoțește imaginea, este înzestrată cu toate virtuțile care i-au fost atribuite.

\*

Despre istoria primelor tipuri consacrate de icoane ale Fecioarei se știu, așa cum remarca A. Grabar, prea puține. Datele care există sunt târzii și se referă în general la copii și nu la icoanele originale. Există date referitoare la icoane celebre care pentru multă vreme au fost conservate în sanctuare din capitala Bizanțului și care reproduceau icoanele – etalon dispărute în cursul secolelor. Două dintre aceste imagini – model par să fie foarte vechi. Într-unul din cazuri, Maica Domnului și Pruncul aproape se ating, obraz pe obraz, într-o mișcare plină de tandrețe; într-altul, se mențin la distanță unul de celălalt, gravi și solemni. Prima versiune corespunde icoanelor zise ale „Fecioarei Milostivirii” (*Eléousa*), iar a doua, icoanelor de tip *Odighitria*.

\*

Potrivit unei tradiții perpetuate de un imn liturgic al Triodului (pentru sâmbăta celei de-a cincia săptămâni a Postului), o vestită icoană a lui Theotokos aparținea comunității monastice închinată, la Constantinopol, Fecioarei Odighitria (lăcașul aparținuse inițial unui așezământ destinat nevăzătorilor, care aveau nevoie de călăuze – *hodëgoi*. Icoana care se păstra acolo din vechime, fiindu-i atribuită Sf. Evanghelist Luca, și-a luat denumirea de la acel așezământ. Biserica a fost renovată și consacrată apoi la jumătatea secolului al IX-lea). Se spunea despre ea că ar fi fost purtată în procesiune pe zidurile de apărare ale capitalei imperiale, în contextul asediului arab din 717. Acest eveniment a fost ilustrat și într-una dintre scenele Imnului Acatist. Și într-adevăr, icoana care apare în ilustrarea strofei respective reproduce tipul *Odighitria*.

Urmând știrile care vorbesc despre Odighitria, aflăm că Împăratul Ioan al II-lea Comnenul (1118-1143) manifesta o devoțiune specială pentru această icoană. El a cerut să-i fie adusă în palatul imperial și a făcut ca ea să joace rolul unui veritabil palladium al Imperiului. Tot el însă, a întemeiat în vecinătatea capelei funerare a familiei sale (paraclis închinat *Sfântului Arhanghel Mihail*) o biserică consacrată lui *Theotokos Eléousa*, unde se păstra, fiind prețuită în mod cu totul deosebit, o icoană a Fecioarei. În fine, el a inițiat o ceremonie săptămânală care se derula în felul următor. În fiecare zi de vineri, clerul slujitor din biserica *Fecioarei Eléousa* pornea în procesiune spre a prelua icoana *Odighitriei* de la palatul imperial, unde aceasta era păstrată, și o însoțeau în cortegiu până la capela funerară a *Sfântului Mihail* unde o slujbă era celebrată în cinstea sa. Călugării mănăstirii Pantokratorului, în grija cărora se afla capela funerară, se alăturau procesiunii, care se reunea la încheierea oficiului religios pentru a readuce icoana la locul ei din palat.

Acest ritual inițiat de Ioan al II-lea se pare că a avut un ecou destul de pronunțat în timp, câtă vreme el apare ilustrat în frescele realizate la mijlocul secolului XIV la Mănăstirea Markov din Macedonia. Aici apare reprezentată în două secvențe, procesiunea în care erau implicate celebrele tipuri de icoane Odighitria și Eléousa care probabil că funcționau ca principalele două modele de figurare a Sfintei Fecioare.

Există ipoteza că s-ar putea vedea în această icoană, căreia Ioan al II-lea Comnenul i-a închinat o biserică, imaginea model (sau care, oricum, perpetua un model original) pentru icoanele care se numesc, până astăzi, „Fecioara Milostivirii”, dintre ale căror reprezentări, nici una nu coboară în timp, dincolo de mijlocul veacului al XII-lea. Seria reprezentărilor de acest tip începe cu faimoasa „Fecioară din Vladimir” (actualmente la Moskova) care fusese adusă de la Constantinopol, în Rusia, în jurul anilor 1130-1135. Această pictură (celebră în istoria artei creștine) putea

descinde (ca tip de reprezentare) direct din Fecioara Eléousa, cea din biserica fondată de împărat în capitala bizantină, care purta același nume și care nu era anterioară acestui transfer decât cu câțiva ani.

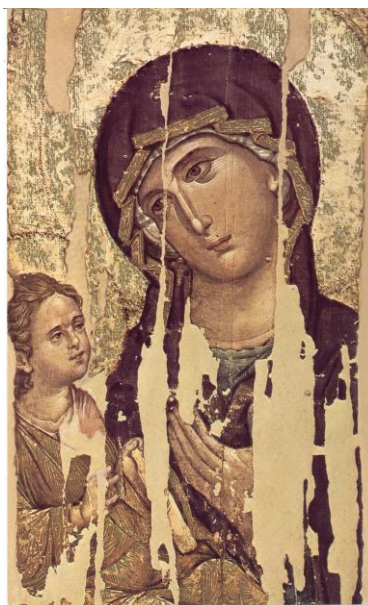
Trebuie spus că acest tip iconografic, s-a dezvoltat mult în Rusia, unde a primit și un nume: *Umilenié*, precum și în Italia. Dezvoltarea aceasta a însemnat și o ușoară nuanțare diferită față de felul în care a fost ea interpretată la Constantinopol, în sensul accentuării sentimentului matern, al relației duioase între Maică și Fiu. Spre deosebire de Rusia, iconarii bizantini o redau în cadrul tipului *Eléousa* pe Fecioară cu capul abia înclinat înspre Prunc, iar uneori schițând o ușoară mișcare a figurii Fiului în direcția Mamei sale însă figurile nu ajung niciodată până la a se întâlni într-o atingere duioasă.

Cuvântul *Umilenié*, prin care definim replicile ruse a icoanelor „tandreții” lui Theotokos, nu reprezintă o traducere a termenului *Eléousa*. *Umilenié* ar însemna „înduioșare, tandrețe”, pe când *Eléousa* semnifică „milostenie”. Nu doar că aceste cuvinte nu sunt sinonime, ci chiar desemnează situații de categorii diferite: tandrețea caracterizează raportul dintre Mamă și Fiu, pe când milostenia evocă o atitudine specifică a Lui Hristos adoptată în favoarea credincioșilor care îi adresează rugăciunile lor prin mijlocirea Sfintei Fecioare.

Putem spune, în concluzie, că imaginile zise *Eléousa*, ca și alte imagini ale Fecioarei, s-au constituit în evocări ale rugăciunii de mijlocire a lui *Theotokos*. Maria este, prin excelență, „cea care se roagă”, cu nuanța, care trebuie imediat adăugată, că rugăciunea ei este una de mijlocire în favoarea neamului omenesc. Semnificația este accentuată de tipul înrudit al Fecioarei *Orante*, figurată frontal și cu brațele înălțate simetric în rugăciune. În această atitudine a fost introdusă în iconografia *Înălțării* și a *Cincizecimii*. Și, insistând încă mai mult pe ideea intercesiunii, Fecioara apare în ipostaza *Orantei*, în legătură cu Judecata

in Urmă. Nimic nu este mai tipic pentru iconografia bizantină decât figurarea grupului trimorf din scena rugăciunii – *Deisis* – care o implică în mod obligatoriu pe Maica Domnului, în picioare și ușor înclinată într-o parte, cu cele două brațe înălțate în aceeași direcție în rugăciune, de data aceasta pentru mijloci iertarea și blânda judecată a celor adormiți.

În fine, imaginile bizantine cele mai frecvente ale Fecioarei, cele care corespund tipului Odighitriei, nu se îndepărtează cu nimic de tema intercesiunii, ci o ilustrează într-o altă manieră, mai discretă. Așa cum se remarcă în imaginile de acest tip, Pruncul este susținut pe unul din brațe, în timp ce celălalt braț schițează un gest care este în mod evident unul de rugăciune și de adorație. Fecioara Odighitria adoptă o atitudine mai sobră și mai timidă, însă mișcarea aceasta nu semnifică altceva decât adorație și rugăciune mijlocitoare pentru oameni.



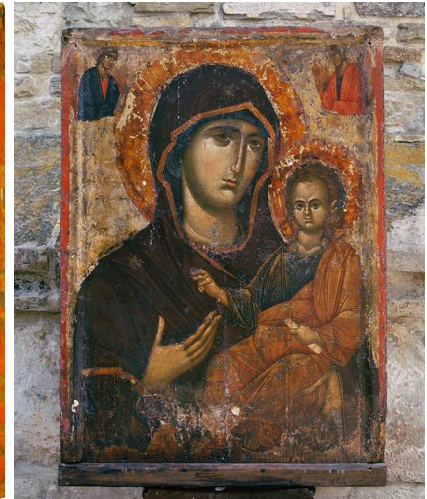
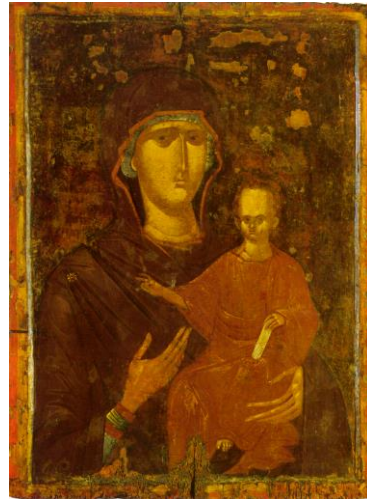
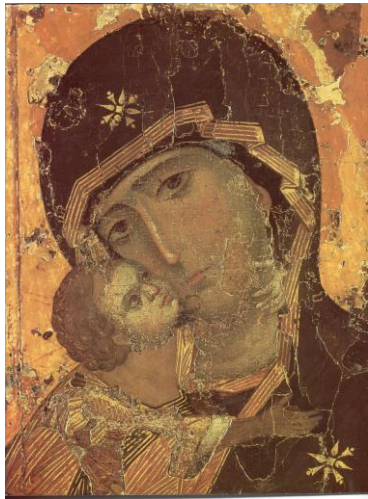
↑ Eleusa  
(Vladimir)



↑ Eleusa



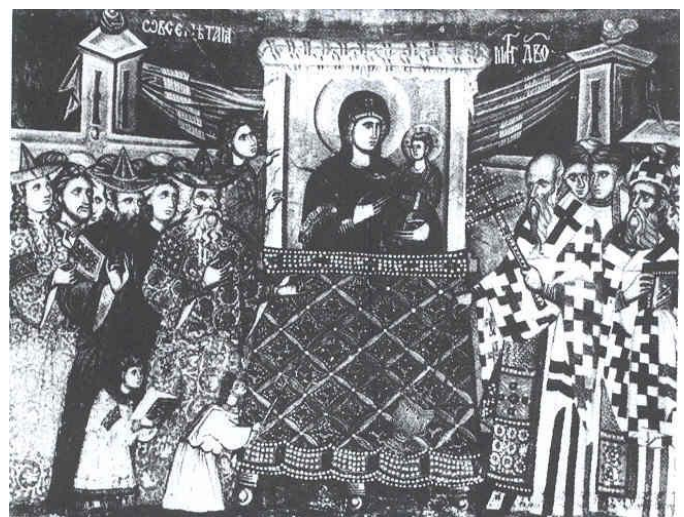
↑ Umilenie (fecioara din



↑Umilenie, detaliu ↓Oranta

↑Odighitria

↑Odighitria (Neamț)



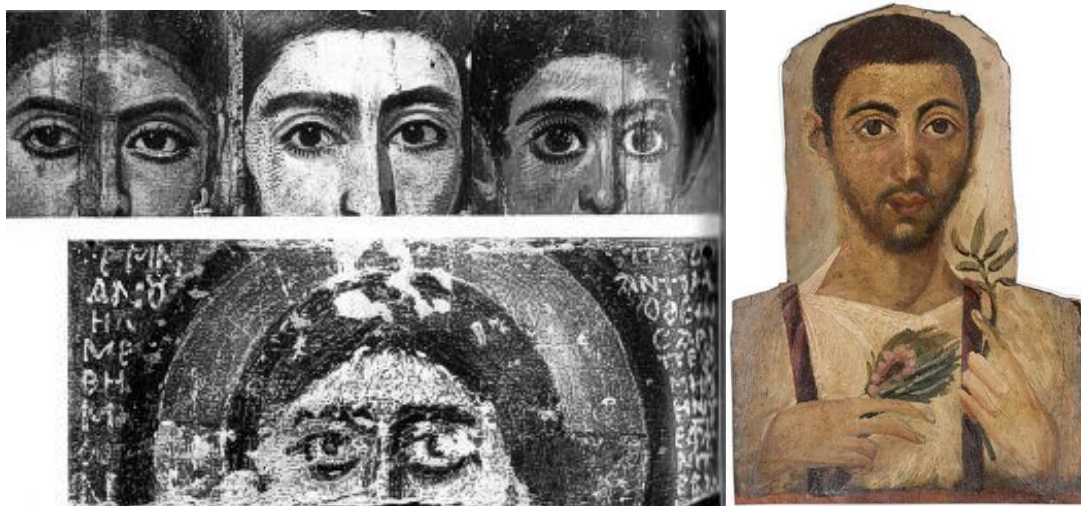
↑→Mănăstirea Markov

Descoperim deci, o unitate de conținut, o aceeași semnificație susținută prin câteva forme, la care iconarii revin de fiecare dată, fără ca expresivitatea acestora să sufere vreo erodare.

Reproducerea cât mai fidelă, a acestor modele *evangelice* (în măsura în care ele sunt mărturii plastice, datorate unui Sfânt Evanghelist), împreună cu simbolurile aferente, așa cum au fost fixate de autorul lor, reprezintă prima condiție pentru ca forța și harul originalelor să se transmită asupra noilor icoane. Odată cu acestea se comunică și pecetea *autenticității istorice*, element de primă însemnătate a *realismului istoric* specific icoanei.

#### 4. Icoanele în sens strict

Ca lucrare de șevalet, pictată pe un suport de dimensiuni mici, astfel încât să devină obiect independent și să se preteze la deplasări, icoanele prezintă, cel puțin la o primă vedere, similitudini cu portretele funerare egiptene, îndeosebi cu cele descoperite în necropolele antice de la *Al Faiyum* și *Antinopolis*. În ultima fază a Egiptului antic s-a răspândit obiceiul ca pe capacul de lemn al sarcofagelor să fie reprezentată pictural imaginea celui decedat. Acesta era redat în mod **realist**, dar cu figura pe care o avea pe când se afla în floarea vârstei. S-au păstrat numeroase asemenea portrete între care și celebra colecție provenind de la *Al Fayum*, descoperită de un arheolog englez, către sfârșitul secolului XIX și aflate





astăzi la *Muzeul Național* din Cairo și la *Muzeul Britanic (British Museum)* din Londra. Sarcofagele pictate datează din primele secole de după Hristos. Influența ce se poate citi în mod clar este cea a artei elenistice. Cele mai vechi sunt chiar din veacul al II-lea și sunt lucrate pe lemn și, mai rar, pe pânză, în tehnica străveche a *encausticii* sau în tempera și, la prima vedere, cum am spus, seamănă foarte mult cu icoane creștină.

Potrivit cerințelor religiei egiptene, portretul zugrăvit pe sarcofag urma să-l **dubleze** pe cel dispărut, să-i fixeze răsăturile chipului așa cum a fost pe când era în viață, în ideea de a-i prelungi existența terestră în care egiptenii credeau în mod deosebit.

Icoana creștină dimpotrivă, pornește de la trăsăturile fizice reale ale celui reprezentat dar le redă *transfigurate*, sfințite, îndumnezeite. Aceasta înseamnă că pictorul iconar nu lucrează după *model viu* ci, fie după *prototipuri* (cazul icoanelor Mântuitorului și ale Maicii Domnului), fie din memorie – în cazul sfinților care nu au încă un prototip (memoriecolectivă, păstrată de Tradiția Bisericii).

În opoziție cu portretul egiptean, icoana creștină țintește să redea, într-un anumit sens, imaginea ideală încât, împotriva opiniei curente, primele icoane au putut fi inspirate mai degrabă de portretistica greacă

decât de portretul funerar egiptean, aceasta pentru că reprezentările grecești porneau nu atât de la concret, cât mai curând de la o idee, în raport cu care artiștii transfigurau trăsăturile chipului real.

În primele cinci secole de după Hristos, nu s-au produs icoane care să corespundă unei concepții propriu-zis ortodoxe, pentru că o astfel de concepție nu fusese încă definitivată.

\*\*\*

Despre existența icoanei în primele două veacuri, vorbesc puțini cercetători, afirmând de pildă, că la mormintele martirilor se așezau în această perioadă icoane cu ocazia pomenirii lor. Această afirmație nu este argumentată în vreun fel, mai mult, ea nu este sprijinită de documente.

Potrivit opiniei celor mai mulți cercetători, primele icoane în sens propriu sunt cele ale vestiților *stâlpnici* (sau *stiliți*) din secolul al V-lea care au fost pictate cât timp aceștia se aflau încă în viață, urmând să fie distribuite numeroșilor pelerini de pretutindeni, veniți să-i venereze. Teza aceasta, deși larg acceptată și sprijinită de dovezi istorice, e totuși discutabilă, întrucât portretele acestor stiliți nu satisfăceau criteriile doctrinei despre icoane, doctrină care, e drept, va fi definitivată mai târziu, către secolul al IX-lea, începând cu Sfântul Ioan Damaschinul.

Există totuși consemnări istorice ale acestei practici, în special legate de prețuirea cu totul specială arătată Sfântului Simeon Stâlpnicul (în lucrarea *Vita s. Symeonis iunioris*<sup>34</sup> (cp. 118).

\*\*\*

Tot în secolul al V-lea au început să fieenerate și icoanele **martirilor**, în aceleași zone ca și cele ale stiliților (Palestina, Siria, Egipt). Cultul martirilor, practicat de Biserică încă din secolul II, se întemeia pe faptul că aceștia au reușit încă din viață, să realizeze transcenderea condiției

---

<sup>34</sup> Editată de P. Van den Ven și citată în *Actele celui de-al șaptelea Sinod Ecumenic*, Mansi, XIII, 73 ff.

umane, jertfindu-se deliberat în numele și după pilda Lui Hristos. Restaurați în Domnul, obiectele și veșmintele lor deveneau purtătoare de sacru, fiindenerate ca *relicve*. Acest cult al relicvelor ia amploare la sfârșitul secolului IV, iar la începutul veacului al V-lea apar așa numitele *martyria*, adică biserici speciale în care altarul este plasat în centru și dedicat mucenicului ale cărui moaște (sau relicve) se păstrau acolo. Cultul relicvelor are mare însemnătate pentru apariția icoanelor deoarece, cutiile în care se păstrau relicvele erau acoperite cu imagini reprezentând fie chipul martirilor respectivi fie o temă biblică. S-au păstrat asemenea cutii - relicvariu încă din perioada secolului V, între cele mai cunoscute fiind așa-numitele *fiole* de la Ierusalim. Un relicvariu de un deosebit interes din punctul de vedere al imaginilor ce le purta, este cel provenind din Capela *Sancta Sanctorum* de la Lateran (Muzeo Cristiano de la Vatican), datând din sec. VII. Pe acesta apar o serie de imagini cu marile praznice, începând de la Naștere și până la Înălțare, având în centru scena Răstignirii Domnului. Un alt relicvar e păstrat la *Hermitage* (Sanct Petersburg) și datează de la începutul secolului al VI-lea. Este lucrat în argint și prezintă ca elemente imagistice și decorative, patru cruci pe capac și mai multe personaje pe pereții laterali.: Iisus, Maria, diferiți sfinți.

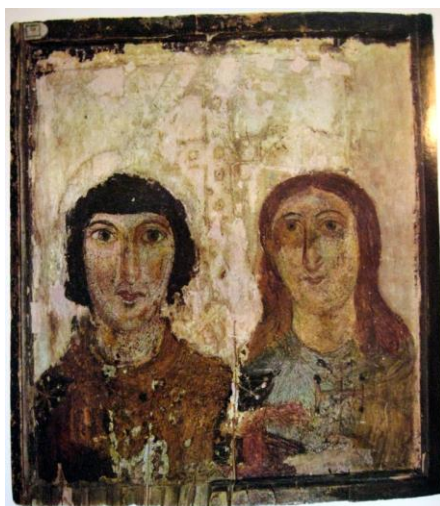


\*\*\*

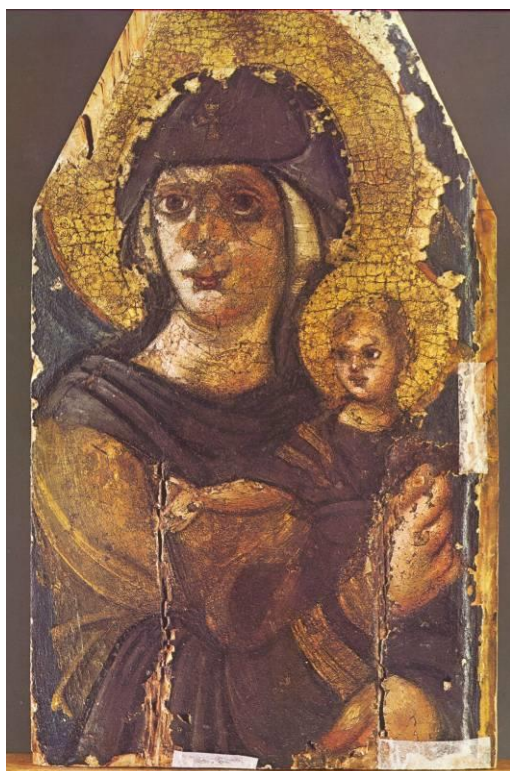
Odată cu imaginile acestor sfinți figurați pe suprafața exterioară a relicvariilor, apar și **icoanele propriu-zise ale martirilor**. Între cele mai importante se numără imaginile icoanelor păstrate la Muzeul Academiei Teologice din Kiev (ulterior *Muzeul de Artă occidentală și orientală din Kiev*). Pe una dintre acestea apar doi martiri (un bărbat și o femeie), tehnica pictării fiind encaustica pe lemn apretat. Cei doi mucenici poartă câte o cruce în mână iar între cele două figuri apare o altă cruce ornată cu pietre prețioase. Simbolurile creștine sunt indubitabile. Figurile martirilor au în jurul lor nimbul caracteristic iar crucea centrală este iluminată de raze care coboară. Această icoană a fost datată de unii cercetători în jurul anului 500 iar de alții, pe la sfârșitul secolului VI.

O a doua icoană păstrată tot la muzeul din Kiev, îi prezintă, într-un dublu portret, pe sfinții mucenici Sergius și Bachus, datând probabil de la

sfârșitul secolului al VII-lea. Cei doi tineri martiri au chipurile aureolate, sunt înveșmântați în togi antice și poartă la gât colane de aur și în mâini cruci aurite. Între cele două figuri iconarul a reprezentat imaginea Mântuitorului, cu fața înconjurată de nimb.



Din secolul VI datează și cea mai veche icoană (păstrată) a Maicii Domnului. E vorba de *Fecioara cu pruncul* (Kiev) lucrată tot în encaustică pe lemn și provenind de la mănăstirea *Sfânta Ecaterina* de pe Muntele Sinai, aflată la adăpost de furia dușmanilor icoanelor. De altfel, de aici provin majoritatea icoanelor celor mai vechi și tot aici se mai păstrează câteva datând din secolele VI-VII.



Proveniența lor nu este întâmplătoare pentru că aparțin școlii de pictură din Alexandria Egiptului. Există însă și alte opinii, după care s-ar putea admite că anumite icoane din Sinai au fost lucrate de pictori siro-palestinieni, fără îndoială adeseori chiar de către călugării din mănăstire. Rămâne totuși posibilă și prima variantă, întrucât, prin așezarea sa, Sinaiul putea primi atât importuri din Egipt, cât și din Palestina. În afară de acestea, este evident că orașul Constantinopol a avut

propriile sale ateliere de pictori de icoane și că aceeași situație exista și în păturile grecești și orientale de la Roma.

Episcopul rus Porfirie Uspenski a adus, în secolul al XIX-lea, câteva exemplare la Academia Teologică din Kiev. Altele, mai numeroase au rămas în mănăstire, unde doi arheologi greci, d-l și d-na Sotiriu, au putut să le studieze și să le fotografieze în 1938 și 1954. Multe au fost restaurate cu grijă în ultima vreme.

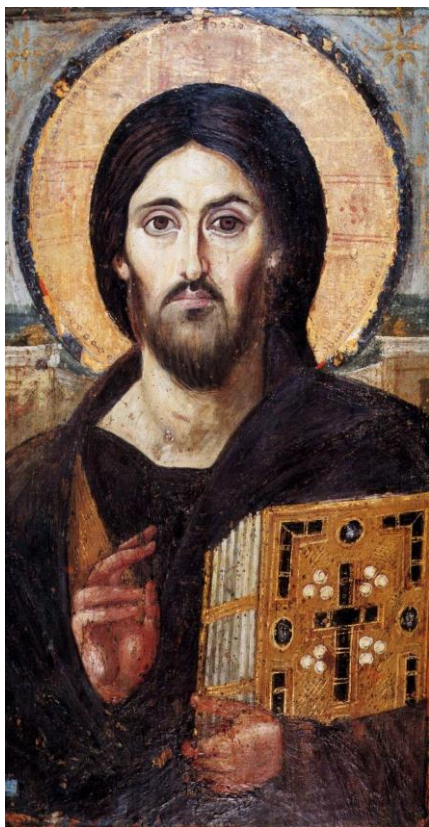
O altă icoană de secol VI, înfățișându-l pe *Sfântul Ioan Precursorul*, aflată tot la Kiev, aparține de asemenea, școlii de la Alexandria. Lucrată în aceeași tehnică antică a encausticii, icoana îl reprezintă pe sfânt stând în picioare, cu chipul aureolat. Două mici medalioane cu figurile Mântuitorului și Maicii Domnului, încadrează figura sfântului. Toate chipurile sunt nimbate. Icoana Sfântului Ioan Botezătorul este de un stângaci dar viguros realism. Deosebit de expresiv este chipul sfântului, care redă cu fidelitate tipul anahoretului oriental.

La aceste două icoane execuția este caracterizată de o impresionantă libertate picturală. În tratarea formelor corporale se remarcă o puternică tendință de continuitate cu arta antică.



Aceleași trăsături le manifestă icoanele păstrate la pinacoteca Mănăstirii Sfânta Ecaterina de pe Muntele Sinai. Datând din secolul al VI-lea și al VII-lea, sunt realizate tot în tehnica antică a picturii în encaustică. Remarcabile sunt cea care-l reprezintă pe Hristos Pantocrator, cea cu Sfântul Apostol Petru (sec. VI) și cea care o înfățișează pe Maica Domnului cu Pruncul între doi îngeri și sfinții Teodor și Gheorghe (sec. VI).

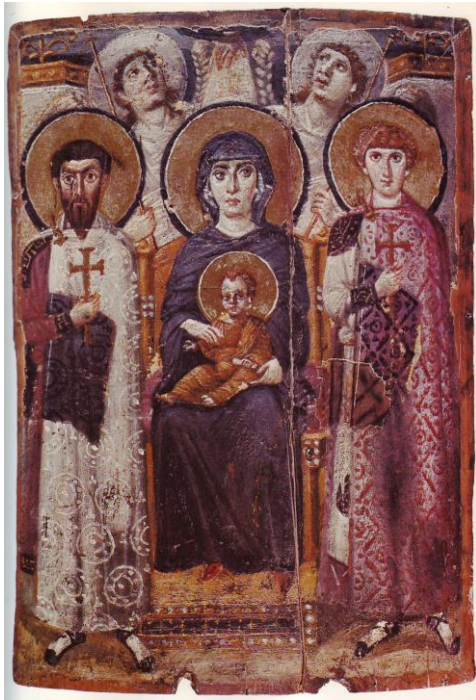
Prima este și cea mai veche icoană cunoscută a lui *Iisus Hristos – Pantocrator*



(85x45 cm). Mântuitorul poartă o tunică (chiton) și o mantie (himation). Cu mâna dreaptă schițează un gest de elocință, în maniera retorilor antici, iar în stânga susține Cartea Evangheliei, cu copertele închise, acoperite într-o ferecătură de metal aurit, cu monturi de pietre prețioase. Ochii au dimensiuni și sunt dispuși asimetric, aceeași asimetrie sesizându-se și în conturul buzelor și în linia curbată a bărbii tunsă scurt. Pletele de un brun întunecat, sunt adunate peste umărul stâng.

Calitatea artistică a picturii este excepțională, sugerând cercetătorilor că icoana ar fi putut fi produsă într-un atelier constantinopolitan.

Multă vreme icoana a fost datată pentru secolul al XIII-lea. În anul 1962 însă, atunci când a fost restaurată și s-a înlăturat straturile superficiale de repictări, care acopereau aproape în întregime fața și mâinile Mântuitorului, a fost scoasă la lumină imaginea originală, pictată în encaustică. Subtilul său realism și libertatea de expresie o distinge imediat de oricare din icoanele executate după perioada iconoclastă, cu care ar putea fi comparată, și care sunt marcate de hieratism, și se exprimă într-un limbaj plastic mai convenționalizat. Aparține prin urmare, după cele mai multe aprecieri, epocii lui Justinian. Trebuie precizat, în susținerea acestei datări și faptul că Mănăstirea Sfintei Ecaterina a fost fondată la Sinai tocmai în vremea când era împărat Justinian. S-a întâmplat aceasta după moartea Teodorei în 548, fiind dedicată pe atunci Născătoarei de Dumnezeu, înainte de a fi consacrată în secolul al XII-lea Sfintei Ecaterina, și care trebuia să devină un bastion al ortodoxiei înfipt în pământul ereziei monofizite. Împăratul a trimis cu siguranță numeroase daruri și odoare sfinte acestei ctitorii, incluzând cu siguranță și icoane produse în capitală, între care se putea număra și cea la care ne referim.



***Maica Domnului cu Pruncul între doi sfinți militari.***

Una dintre cele mai frumoase icoane din Sinai o arată pe Fecioara Maria tronând între doi sfinți militari: Teodor Stratilat, cu barbă, la stânga privitorului, și de cealaltă parte un tânăr imberb, Sfântul Dumitru sau Sfântul Gheorghe. În spate, doi Arhangheli, într-o mișcare plină de vioiciune, își înalță capetele spre cer, de unde se face văzută mâna lui Dumnezeu și un fascicul de raze luminoase care coboară spre creștetul Maicii Domnului. Chipurile celor doi îngeri sunt modelate cu o forță a tușei și cu un simț al efectelor coloristice care ne amintesc de cele mai bune opere ale picturii antice. De fapt ei sunt reprezentați asemeni unor statui sculptate în marmură albă. Fundalul este ocupat de un zid având deasupra o friză aurită, care se rotunjește ca o absidă între doi pilaștri, sub o fâșie subțire de cer albastru : este o reminiscență a fundalelor arhitecturale scenele realizate în mozaic în biserica Sfântului Gheorghe de la Salonic și din Baptisteriul catedralei din Ravenna.



Lățimea compoziției îngăduie presupunerea că s-a transpus pe un panou de lemn, la scară redusă, o pictură monumentală ce împodobește absida vreunei biserici. Solemnitatea hieratică se împletește cu un simț încă destul de viu al volumului (care v-a dispărea în arta bizantină, de pildă în epoca comnenilor) și conferă acestei icoane o frumusețe amplă și severă, demnă de epoca lui Justinian. Cât privește datarea și atribuirea imaginii unui anumit atelier, soții

Sotiriu a văzut în această icoană, având în vedere hieratismul ei, o operă siropalestiniană, executată poate chiar la mănăstirea Sinai. Un alt cercetător, Charles Delvoye, înclină în schimb către unul din atelierelor constantinopolitane, de la sfârșitul secolului VI, cărora împărații le comandau desigur icoanele pe care le dăruiau mănăstirii Sinai.

Un stil comparabil îl regăsim în icoana *Sfântului Petru* (encaustică pe lemn



apretat, 52x39 cm). Chipul înconjurat de halou auriu, cu obrazul în tonuri trandafirii, părul și barba tăiate scurt, ochii mari, deschiși larg într-o privire limpede, veșmintele tratate cu o vigoare antică, trimit însă într-o manieră accentuată la pictura de tradiție elenistică reprezentată de portretistica alexandrină de la Fayoum. Fundalul este de asemenea alcătuit de un zid care se rotunjește într-o absidă. În partea de sus, după maniera anumitor dipticuri consulare, se înșiruie trei medalioane cuprinzând, în mijloc pe Hristos, la dreapta noastră pe Fecioara Maria și la stânga un tânăr imberb, Moise sau Sfântul Ioan Evanghelistul. Cercetătorii au datat această icoană

în secolul al VI-lea.

Mai recente, restul de icoane în encaustică de la Sinai, sunt, calitativ, cu mult inferioare icoanelor din veacul al VI-lea. Ele reprezintă figura Mântuitorului, fragmente din icoana Înălțării Domnului, Abgar primind mandylionul, Episcopul Addai, sfântul Teodor, Apariția după înviere în fața sfințelor femei (Chairete), poliptice cu sfinți apostoli și sfinți ierarhi. Mai

stângace, ele se disting din punctul de vedere al limbajului pictural prin poziționarea totdeauna frontală a personajelor, desenul stângaci, culorile violente. Datează probabil de la sfârșitul secolului al VII-lea și de la începutul celui următor și au fost atribuite unor meșteri palestinieni.



Printre operele picturii de șevalet în tempera, nu există nici una care să se poată compara, din punct de vedere calitativ, cu cele mai bune icoane în encaustică. Două din aceste prime opere, cum ar fi Sfântul Avraam episcopul (din secolul VI, Muzeul din Berlin) sau Hristos cu Sfântul Mina (sec. VI, Luvru) provin din ateliere siro-palestiniene.

